



o eixo e a roda

Alckmar Luiz dos Santos
Alexandre Gil França
Andréa Sirihal Werkema
Aulus Mandagará Martins
Bárbara DelRio Araújo
Benito Petraglia
Fernanda Guida
Isabela Melim Borges
Jean Fabricio Lopes Ferreira

Joelma Santana Siqueira
Larissa de Assumpção
Leonardo Mendes
Marcela de Oliveira e Silva Lemos
Miriam Piedade Mansur Andrade
Richard Angelo Leonardo-Loayza
Thayse Madella
Vanessa de Paula Hey

O Brasil as literaturas de
língua inglesa:
interlocuções

O eixo e a roda

V. 30, N. 4, out./dez. 2021

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretora: Georg Otte

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Sússekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: *Marcia Regina Jaschke Machado*

EDITORA ASSISTENTE: *Claudia Campos Soares*

ORGANIZAÇÃO: *Gláucia Renate Gonçalves (UFMG), Maria Cecília Bruzzi Boechat (UFMG), Fernanda Silva Guida (University of Pennsylvania)*

SECRETARIA: *Setor de Publicações*

REVISÃO: *Elinara Santana Ferreira, Victoria Abreu Viana*

DIAGRAMAÇÃO: *Naila França Eleutério, Pollyane Schivek*

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

6 Apresentação

Gláucia Renate Gonçalves (UFMG)

Maria Cecília Bruzzi Boechat (UFMG)

Fernanda Guida (Spelman College)

Dossiê: O Brasil e as literaturas de língua inglesa: interlocações

11 Shakespeare constituinte da obra de Álvares de Azevedo

Shakespeare as Part of Álvares de Azevedo's Work

Andréa Sirihal Werkema

24 Coelho Neto Canibal: pseudônimos shakespearianos e literatura licenciosa no Brasil (1890-1940)

*Coelho Neto Cannibal: Shakespearean Pseudonyms and
Licentious Literature in Brazil (1890-1940)*

Leonardo Mendes

47 “É boa leitura, mas para momentos de lazer”: a leitura dos romances de Walter Scott pelo imperador Pedro II

*“It's Good to Read, but in Moments of Leisure”:
The Reading of Walter Scott's Novels by Emperor Pedro II*

Larissa de Assumpção

72 O que há em um nome?: ressonâncias entre Ana Cristina Cesar e James Joyce

*What's in a Name?: Resonances between Ana Cristina Cesar
and James Joyce*

Alexandre Gil França

- 95 Delírios e deleites: leitura dos diálogos de Machado de Assis com John Milton em *Memórias póstumas de Brás Cubas*
Deliriums and Delights: the Reading of the Dialogues of Machado de Assis with John Milton in Posthumous Memoirs of Bras Cubas
Miriam Piedade Mansur Andrade
- 120 *Walden* como ponto de chegada da reflexão sobre modernidade em *América*
Walden as the Arrival Point for the Reflection on Modernity in America
Vanessa de Paula Hey
- 144 A Disruption of the National Identity in the Brazilian-American Novel *Samba Dreamers*
Ruptura com a identidade nacional no romance brasileiro-estadunidense Samba Dreamers
Marcela de Oliveira e Silva Lemos
- 158 Esquisitar pontes: possíveis diálogos entre feministas *queer* chicanas e brasileiras para uma crítica literária de margem
Esquisiting Bridges: Possible Dialogues between Queer Feminist Chicanas and Brazilians for a Literary Criticism from the Margins
Thayse Madella

Entrevistas

- 181 Ô abre-alas que o Mulherio vai passar, agora em língua inglesa
Make room because here comes Mulherio, now in English
Fernanda Guida
- 188 Literatura interamericana e literatura brasileira nos Estados Unidos
Inter-American Literature and Brazilian Literature in the United States
Joelma Santana Siqueira

Varia

- 198 Desposeídos y perversos. Una relectura de “El cobrador” de Rubem Fonseca
Dispossessed and Wicked. A Rereading of “El Cobrador” by Rubem Fonseca
Richard Angelo Leonardo-Loayza
- 220 A poesia satírica de Generino dos Santos no jornal *O Trabalho*
The Generino dos Santos’ Satiric Poetry in O Trabalho Newspaper
Isabela Melim Borges
Alckmar Luiz dos Santos
- 237 A Geração Lula, de Alberto Pucheu: olhares para a poesia brasileira do século XXI
Alberto Pucheu’s Geração Lula: Glances Towards the 21st Century Brazilian Poetry
Jean Fabricio Lopes Ferreira
Aulus Mandagará Martins

Resenhas

- 255 SCHWARZ, Roberto. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.
Bárbara DelRio Araújo
- 263 SARAIVA, Juracy Assmann; ZILBERMAN, Regina. *Machado de Assis: intérprete da sociedade brasileira*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
Benito Petraglia



Apresentação

O presente número da *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira* inclui trabalhos que abordam o intercâmbio entre a literatura brasileira e as literaturas de língua inglesa. A aproximação entre o Brasil, sua literatura e seus escritores e a produção tanto literária quanto crítica em língua inglesa é de longa data, remontando ao período colonial e mantendo-se viva até os dias de hoje através, entre outros, do crescente número de traduções. Os textos aqui publicados investigam dimensões variadas desse intercâmbio.

O papel seminal da obra de Shakespeare para a configuração literária de nossa cultura oitocentista é reiterado, e sua compreensão, discutida e aprofundada em dois ensaios que se situam em duas perspectivas complementares. Na vertente “alta” da literatura brasileira, Andréa Sirihal Werkema, em “Shakespeare constituinte da obra de Álvares de Azevedo”, mostra a centralidade, na poética de Azevedo, do modelo de irregularidade formal shakespeariano, confirmando o diálogo entre o poeta brasileiro e o chamado Primeiro Romantismo Alemão. Aqui, como lá, cabe a assertiva de Schlegel (2016 *apud* WERKEMA), segundo a qual Shakespeare constitui “o centro, o núcleo, da fantasia romântica”, fornecendo uma espécie de modelo da irregularidade formal, posto em experimentação em um dos pilares de nossa poesia propriamente romântica.

Na outra vertente, ‘baixa’, popular ou (admitindo-se o termo em suas devidas proporções) da literatura de massa, Leonardo Mendes estuda os escritos de Coelho Neto publicados sob o pseudônimo shakespeariano “Caliban”. Adotado em 1890, o lastro culto do pseudônimo ajuda a compreender, segundo Mendes, o sucesso alcançado pela literatura licenciosa que veicula. Como explicita o ensaísta em “Coelho Neto Canibal: pseudônimos shakespearianos e literatura licenciosa no Brasil (1890-1940)”, o conteúdo licencioso, jocoso e rebaixado, além de chancelado pelo pseudônimo, foi tratado com o capricho e elegância de linguagem que caracterizam a literatura séria do escritor, fazendo dos escritos de Caliban a revelação de “um Coelho Neto moderno, contestador e inovador, que foi esquecido pela tradição crítica”.

A nota curiosa sobre a intensa circulação e recepção do romance moderno de língua inglesa na cultura brasileira oitocentista é trazida pela pesquisa em documentos pessoais de D. Pedro II por Larissa de Assumpção, que, em seu ensaio “‘É boa leitura, mas para momentos de lazer’: a leitura dos romances de Walter Scott pelo imperador Pedro II”, toma como objeto a correspondência do imperador com sua filha, Izabel, e com o amigo francês e conde, Gobineau. Do período compreendido entre 1860 e 1880, são focalizadas as cartas em que se trocam impressões e pareceres sobre romances de Walter Scott, cuja importância para a configuração do romance histórico e do público leitor brasileiro é amplamente reconhecida por nossa tradição crítica, tendo sido uma das predileções literárias do imperador.

Um século depois, *Luvas de pelica* (1980), de Ana Cristina César, mostra a continuidade de uma já longa tradição. O ensaio de Alexandre Gil França, “O que há em um nome?: ressonâncias entre Ana Cristina Cesar e James Joyce”, analisa as ressonâncias de *Ulysses*, de Joyce, na obra da poeta brasileira por meio da noção de “intimidade”, presente não apenas como tema, mas como estratégia de escrita. Esse movimento analítico de aproximação, por sua vez, mantém-se alerta também para as divergências, logrando estabelecer a necessária individualização estética das obras.

Ressonâncias de obras estrangeiras de língua inglesa em obras brasileiras são também analisadas tanto no ensaio de Miriam Piedade Mansur Andrade, “Delírios e deleites: leitura dos diálogos de Machado de Assis com John Milton em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, quanto no artigo de Vanessa de Paula Hey, “*Walden* como ponto de chegada da reflexão sobre modernidade em *América*”. No primeiro, a autora apresenta os diálogos entre Machado de Assis e John Milton, os quais, mesmo que identificados como alusões e referências indiretas pela autora, proporcionam uma rica composição textual machadiana com a do poeta inglês, trazendo-a para o contexto literário brasileiro. Já o estudo de Vanessa Hey analisa a obra *América*, de Monteiro Lobato, e seus diálogos com a obra *Walden*, do escritor norte-americano Henry David Thoreau. Ambas as obras analisadas por Hey, com as suas semelhanças e diferenças, criticam e questionam o impacto da modernidade tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, tais como as questões de identidade através da perda da individualidade e liberdade em prol de novos padrões industriais e sociais voltados ao progresso e à industrialização.

Numa leitura da sociedade contemporânea, destacam-se transformações na sociedade atual assim como visões e críticas da noção de fronteiras. Através do romance *Samba Dreamers*, de Kathleen de Azevedo, o ensaio de Marcela de Oliveira e Silva Lemos, “A Disruption of the National Identity in the Brazilian-American Novel *Samba Dreamers*”, confronta o discurso de nação e identidade nacional, sugerindo um deslocamento do conceito de identidade que ultrapasse as fronteiras geográficas, geopolíticas e a noção de Estado. A porosidade das fronteiras também é o fio condutor do ensaio de Thayse Madella, “Esquisitar pontes: possíveis diálogos entre feministas *queer* chicanas e brasileiras para uma crítica literária de margem”. Esta, porém, articula uma proposta de “esquisitar pontes”, saltando fronteiras geográficas e metafóricas de espaço físico e social. Ao analisar a aproximação entre os feminismos contra-hegemônicos do Brasil e dos pensamentos produzidos pelas chicanas, na fronteira entre os EUA e o México, Madella apresenta produções de conhecimento que partem de posições marginalizadas e desestabilizam a noção hegemônica de poder.

Duas entrevistas encerram este dossiê temático. Em “Ô abre-alas que o Mulherio vai passar, agora em língua inglesa”, Fernanda Guida entrevista Angela Rodriguez Mooney, membro do coletivo Mulherio das Letras nos Estados Unidos, criado em 2018. Desestabilizando a conotação pejorativa de *mulherio*, o braço estadunidense do grupo vem contribuindo para a divulgação e a tradução de obras literárias de escritoras brasileiras, como ressalta a entrevista. Em “Literatura interamericana e literatura brasileira nos Estados Unidos”, Joelma Santana Siqueira conversa com Earl Fitz, da universidade Vanderbilt, que comenta sobre a recepção da literatura brasileira em seu país, passando pelo viés da tradução e da relação da literatura brasileira com outras literaturas da América de língua espanhola.

Ainda neste número, a seção “Varia” da revista apresenta três artigos que se concentram em temas diversos da literatura brasileira, a saber: a representação da marginalização social em um conto de Rubem Fonseca, abordada por Richard Angelo Leonardo-Loayza em “Desposeídos y perversos: una relectura de ‘El cobrador’ de Rubem Fonseca”; “A poesia satírica de Generino dos Santos no jornal *O Trabalho*”, apresentada e discutida por Isabela Melim Borges e Alckmar Luiz dos Santos; e os chamados poetas da Geração Lula, vozes que despontaram no cenário da literatura brasileira do século XXI e são analisadas por Jean Fabricio

Lopes Ferreira e Aulus Mandagará Martins em “A Geração Lula, de Alberto Pucheu: olhares para a poesia brasileira do século XXI”.

Por fim, o número se encerra com resenhas sobre as obras *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*, de Roberto Schwarz (2019), e *Machado de Assis: intérprete da sociedade brasileira*, organizada por Juracy Assmann Saraiva e Regina Zilberman (2020), em apreciações, respectivamente, de Bárbara DelRio Araújo e Benito Petraglia.

As organizadoras,

Gláucia Renate Gonçalves (UFMG),
Maria Cecília Bruzzi Boechat (UFMG) e
Fernanda Guida (Spelman College)

DOSSIÊ
O BRASIL E AS LITERATURAS
DE LÍNGUA INGLESA:
INTERLOCUÇÕES



Shakespeare constituinte da obra de Álvares de Azevedo

Shakespeare as part of Álvares de Azevedo's work

Andréa Sirihal Werkema

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil
aswerkema@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9454-601X>

Resumo: O artigo busca fazer um rápido exame da presença de Shakespeare na obra do poeta brasileiro Álvares de Azevedo, não apenas como autor inescapável para a prática romântica, mas também como um dos nomes que ajudam a obra de Azevedo a se conformar em sua especificidade. Para tanto, além de uma passagem de olhos por certa vertente romântica, vamos nos ater a dois paratextos azevedianos, o famoso prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*, e “Puff”, prólogo/prefácio de *Macário*; em ambos os textos, a presença do bardo elisabetano é fundamental para que se entenda a visão de mundo de Álvares de Azevedo, e também sua ideia acerca do que seria uma obra literária romântica.

Palavras-chave: Shakespeare; Álvares de Azevedo; romantismo.

Abstract: The essay aims to assert the presence of Shakespeare in the work of the Brazilian romantic poet Álvares de Azevedo, not only as an inevitable part of any romantic praxis, but also as one of the authors that actually grant Azevedo's work its characteristic face. Therefore, besides a brief examination of certain romantic manifestations, two paratexts will be examined in the poet's *oeuvre*: the famous Preface to the second part of *Lira dos vinte anos* and “Puff”, the preface/prologue to *Macário*. In both texts the Elizabethan poet is the axis for an understanding of Álvares de Azevedo's worldview as of his concept of the romantic literary work.

Keywords: Shakespeare; Álvares de Azevedo; Romanticism.

A presença de Shakespeare no romantismo é inegável. Pintura, música, teatro, literatura, todas as artes do momento tomaram emprestado do manancial shakespeariano e fizeram do bardo elisabetano um tema central para a visão de mundo romântica. No centro do romantismo: eis o lugar de Shakespeare desde, pelo menos, o surgimento das reflexões do primeiro romantismo alemão, por exemplo, cuja importância dada à obra do autor

de *Hamlet* faz do chamado grupo de Jena modelo de reaproveitamento da matéria shakespeariana seja em temática, seja formalmente. Esse segundo aspecto, de uma presença nas decisões formais do gênero literário romântico, ou melhor, de afronta ao gênero literário clássico, faz de Shakespeare elemento constituinte da obra de arte romântica, pois seu trabalho será um farol para a criação das formas híbridas e inacabadas que marcam a primeira grande quebra com as teorias miméticas – outra definição para a revolução romântica: “Do ponto de vista romântico, também as degenerações excêntricas e monstruosas da poesia têm seu valor como materiais e exercícios preparatórios da universalidade, desde que nelas haja alguma coisa, desde que sejam originais” (SCHLEGEL, 1997, p. 69).

A tradução do teatro de Shakespeare é considerada uma das grandes obras do grupo de poetas, filólogos, filósofos e dramaturgos que se reunia na cidade de Jena, como os irmãos Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling, entre outros. Usada até hoje em montagens teatrais, trata-se de verdadeiro patrimônio da língua alemã e indica a adoção de Shakespeare como poeta nacional. Mas o que nos interessa aqui é ainda mais do que isso: como é que o texto do bardo ajudou a moldar a própria noção do romântico, termo aliás adotado pela primeira vez exatamente por este grupo alemão? Vamos a um texto central em suas teorias, a “Carta sobre o romance”, de Friedrich Schlegel, tentar entender essa necessidade de uma romantização de Shakespeare:

Peço-lhe, entretanto, que não pense imediatamente que para mim romântico e moderno significam exatamente o mesmo. Penso que são tão diferentes quanto, por exemplo, as pinturas de Rafael e Correggio são diferentes das gravuras agora em moda. Se quiser ver a diferença entre eles em toda a sua clareza, faça o obséquio de ler, por exemplo, a *Emilia Galotti*, obra indizivelmente moderna e, todavia, nem um pouco romântica, e lembre-se então de Shakespeare, no qual eu gostaria de situar o verdadeiro centro, o núcleo da fantasia romântica. É aí que procuro e encontro o romântico, nos modernos mais antigos, em Shakespeare, em Cervantes, na poesia italiana, na época dos cavaleiros, do amor e das fábulas, de onde derivam a coisa e a própria palavra (SCHLEGEL, 2016, p. 535-536).

A passagem é interessante por vários motivos: nela, Friedrich Schlegel está interessado em definir, ou, pelo menos, caracterizar, o que é romântico, em oposição ao antigo, ou clássico. Chama a atenção o fato de que o dado temporal não é aqui definidor, como logo fica ainda mais claro pelo chamamento de Shakespeare, Cervantes, poetas italianos e escritores

medievais para integrarem a centralidade do romantismo. Por outro lado, a tragédia burguesa de Lessing (1772), mesmo próxima temporalmente, não é em nada romântica. É fundamental compreender a sincronia da leitura romântica, pois é daí que se parte para uma arte valorizada não mais por sua forma correta e bem-feita dentro dos cânones clássicos, que se queriam imutáveis: importa agora a presença da fantasia ou da imaginação, da vontade autoral; o caráter original da obra se sobrepõe ao gênero. A individualidade, marca de origem e de originalidade, não pode se sujeitar, de maneira alguma, às regras impostas de fora para dentro, e a presença do autor, com sua experiência, é subversiva.

É claro que a leitura feita por Friedrich Schlegel da obra de Shakespeare, entre outras citadas, é bastante interessada, por isso mesmo deformadora da especificidade histórica do teatro elisabetano/jacobita. Há, por trás de tamanho apreço, um entendimento de que a obra de Shakespeare era rebelde e irregular, contrária às prescrições da tragédia francesa do classicismo, adversária preferencial dos românticos, já que a alta cultura da França dominava inteiramente a cena alemã naquele momento. Trata-se também de busca por matriz que facilite a independência artística da Alemanha, o que faz com que o grupo de Jena se autodenomine romântico, em movimento anticlassicista. Mas o teatro de Shakespeare não tem, a princípio, nada a ver com o teatro de Racine ou de Corneille, posteriores a ele, autores presos a um código rígido horaciano de separações, delimitações e regras para a escrita da tragédia regular. Shakespeare é por completo um homem de seu tempo, assim como o seu teatro, de origens medievais, com pitadas romanas sim, mas obedecendo ao gosto do público, adaptado a um palco anti-ilusionista e flexível, que ignorava em boa parte mesmo a tradição aristotélica. O desconhecimento do palco elisabetano, principalmente, que começou a ser novamente compreendido apenas com escavações e descoberta de documentos, fez com que os autores do romantismo vissem em Shakespeare um autor inovador em termos formais, quando, na verdade, ele estava mais que adaptado ao seu contexto teatral – e esse é um dos possíveis efeitos problemáticos de uma leitura sincrônica da literatura. Mas a leitura equivocada é aqui muito fértil, já que proporcionou uma referência fundamental para o ataque do romantismo a toda forma tradicional, e gerou um modelo para o autor romântico que abraçava a rebeldia contra as prescrições dos manuais de retórica – fim da longa prevalência da arte de matriz clássica, início das teorias expressivistas e autorreflexivas da criação poética.

Um outro bom exemplo da ressonância de Shakespeare em âmbito romântico é o famoso prefácio-manifesto de Victor Hugo à sua peça *Cromwell* (1827), no qual o poeta francês define o drama como a poesia de sua época, a poesia da convivência dos opostos, do grotesco e do sublime:

Chegou o momento em que o equilíbrio entre os dois princípios vai estabelecer-se. Um homem, um poeta-rei, *poeta soberano*, como Dante o diz de Homero, vai tudo fixar. Os dois gênios rivais unem sua dupla chama, e desta chama brota Shakespeare.

Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual (HUGO, 1988, p. 36-37).

O texto de Hugo foi fundamental para o estabelecimento de uma cosmovisão romântica, já que a França, àquela altura, era o centro irradiador de cultura e de ideias para todo o Ocidente. Mas mais importante do que isso, em meu ponto de vista, é a retomada, feita no prefácio, de Shakespeare como baliza formal para a literatura moderna, como diz Victor Hugo, ou romântica, como diremos hoje. Shakespeare é o modelo maior do drama, forma literária que reúne em si elementos díspares, que admite portanto a irregularidade, a convivência do alto e do baixo. O drama, dirá logo Hugo, não é um terceiro gênero ao lado da tragédia e da comédia: ele funde todos os gêneros (como o romance faria nas teorias schlegelianas), toma literalmente o lugar dos gêneros clássicos e se afirma como a nova maneira possível de se fazer literatura na modernidade hugoana.

Esse preâmbulo, é claro, serve como introdução a essa mesma questão em território nacional, no romantismo brasileiro, e escolho o poeta Álvares de Azevedo como o exemplo mais representativo de reaproveitamento crítico de Shakespeare entre nós, mesmo sabendo que todo autor romântico nacional pagou, em algum momento, seu tributo ao bardo inglês. Azevedo talvez seja o autor que mais sistematicamente visitou a obra de Shakespeare e fez dela um modelo ou uma baliza para a sua escrita. Se Victor Hugo já havia, em seu prefácio de *Cromwell*, associado o sublime a Ariel e o grotesco a Calibã¹ (HUGO, 1988, p. 40), Álvares de Azevedo retoma a associação no famoso prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte de anos*, seu livro

1 Os dois são personagens de *A tempestade* (1610-1611), peça de Shakespeare, e se opõem em tudo, desde a aparência até a caracterização moral: espírito, corpo; ar, terra; beleza, feiura.

bipartido de poemas: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

Ao caracterizar a unidade de seu livro por uma “binomia”, termo cunhado pelo poeta para significar as duas partes do livro, que seria uma “verdadeira medalha de duas faces”, Álvares de Azevedo (2000, p. 190) nos coloca de novo nas águas da experimentação formal de base romântica e chancelada pelo exemplo de Shakespeare. *Lira dos vinte anos* é um livro dos mais interessantes de nosso século XIX, pois tenta pôr em prática (e o consegue, à sua maneira), em termos líricos, a teoria hugoana da convivência dos opostos, sem abrir mão de uma atualização bastante particular, pois um poeta brasileiro, por volta de 1850, já seria leitor de toda uma tradição romântica europeia e podia escolher aquilo que melhor traduzisse sua inquietação de autor fora do centro. Os poemas amorosos, melancólicos e contemplativos vêm na primeira parte; o tom irônico, ou francamente humorístico, descambando para o grotesco com pitadas de digressão e de ceticismo caracteriza os poemas da segunda parte. Quase nada de poesia nacionalista, pouquíssima referência ao elemento local. Antes um entendimento do romantismo como estética dos contrários e a inversão, em vários momentos, da ideia de beleza. Irregularidade, autoparódia, carnavalização (e aí estou sendo deliberadamente anacrônica em minha leitura).

Cuidado, leitor, ao voltar essa página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira Ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei; e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: – a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare (AZEVEDO, 2000, p. 190).

O anacronismo, no entanto, já é previsto pela visão de mundo romântica, que é capaz de juntar, para criar o quadro de um mundo invertido, ao voltar de uma página, Cervantes, Rabelais, Shakespeare, Beaumarchais e Molière. Veja-se que há parentesco entre as colocações de Álvares de Azevedo, que filtrou Victor Hugo, e o pensamento do grupo romântico de Jena, na medida em que escolhem, a dedo, os modelos que formariam um mosaico bastante híbrido, mas fundamental para o entendimento do que seria uma obra de arte moderna, romântica, irônica, capaz de refletir sobre si mesma.

Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de

Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda, e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até o extremo, dos liliputianos poetas. Antes da Quaresma há o Carnaval (AZEVEDO, 2000, p. 190).

Ariel e Calibã, duas faces da mesma medalha, são também metáfora conformativa, estruturante, já que a dualidade, ou binomia, prevista no livro de Álvares de Azevedo, recusa o “mundo visionário e platônico” em favor de algo que seria “mundo novo”, sempre renovado, corporeidade em seu aspecto mais telúrico e rebaixado, não apenas quaresma, mas também carnaval – a presença do humor, sabemos, está excluída dos gêneros altos, elevados, e a mistura de tons, o desrespeito ao decoro são impossíveis na tragédia, por exemplo. Mas no gênero romântico não (seja qual gênero for...), e Álvares de Azevedo parece, em seu prefácio alocado na *Lira dos vinte anos*, preparar seu leitor para vários dos aspectos de toda a sua obra, que procurou sempre a experimentação com os gêneros românticos, em sua excentricidade impraticável e seu gosto pela contradição.

Se a presença de Shakespeare é fundamental para todos os procedimentos descritos, será ainda mais visível no drama *Macário*, texto irregular, sombrio, inserido dentro de uma tradição do pacto fáustico, com a presença do grotesco em sua maior personificação, o Diabo, que acompanha, ou persegue, o estudante Macário, inseguro ainda de seus desejos e de sua subjetividade. Em uma espécie de formação às avessas, Satã vai guiar esse avatar romântico – jovem de vinte anos, estudante de direito, poeta, cético – por uma viagem interior, que, está claro, não pode terminar bem. E que nem termina, na verdade, já que o drama de Álvares de Azevedo é realmente inacabado, fragmentário ao extremo (vide a leitura do não fechamento de *Macário* proposta por Antonio Candido no seu clássico “A educação pela noite” [CANDIDO, 1989, p. 10-22]).

É, porém, no curto texto escrito para prefácio, ou prólogo ou apresentação do drama, cujo nome (e não título, veja bem) é “Puff”, que Shakespeare comparece massivamente, desde as primeiras linhas, e constitui o pano de fundo para as teorizações de Álvares de Azevedo sobre arte, literatura e teatro. Eu leio algumas passagens de “Puff” como pretexto para comentar aí a presença constitutiva de Shakespeare:

Criei para mim algumas ideias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume.

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego – a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e de Otway, a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípides

– alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele – em *Goetz de Berlichingen*, *Clavijo*, *Egmont*, no episódio da Margarida de *Faust* – e a outra na simplicidade ática de sua *Iphigenia*. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do *Wallenstein*, nos *Salteadores*, no *D. Carlos*: estudá-lo-ia ainda na *Noiva de Messina* com seus coros, com sua tendência à regularidade (AZEVEDO, 2000, p. 507).

Para além de um desejo improvável – mas imaginável – de convivência entre elementos clássicos e românticos na mesma obra; para além das negativas implícitas no modo como o autor se refere a um protótipo que seria, e portanto não é – não é o drama apresentado, não está posto em prática –, transparece um projeto formal bastante complexo: um modelo de drama, que juntasse elementos de tradições diversas, do teatro elisabetano à tragédia clássica grega, passando pelo século de ouro espanhol. Note-se, em consonância com o traçado schlegeliano de uma leitura sincrônica da história da literatura, que Álvares de Azevedo localiza também no drama, de novo à maneira de Victor Hugo, o lugar da presença simultânea de elementos díspares e até contrários. A projeção da simplicidade do clássico junto à paixão e à imaginação maneirista, a revisão de Goethe e de Schiller, que passaram de uma fase pré-romântica a uma fase clássica, e funcionam como parâmetros para a possível empreitada, será que tudo isso soa demasiado ambicioso para um poeta adolescente do século XIX brasileiro?

Sim e não, é claro. A ambição de Álvares de Azevedo é uma das muitas formas dialéticas de inserção na tradição, exatamente pela ruptura de todas as regras que dizem respeito a essa mesma tradição. Se o seu modelo maior é Shakespeare, ele está dentro de toda uma série de escritores, músicos, pintores românticos que se voltaram para a obra do dramaturgo inglês em busca de inspiração e material para o seu trabalho. Por outro lado, a junção de autores tão díspares para formar uma “utopia dramática” (AZEVEDO, 2000, p. 509) é imposição de uma vontade autoral que desafia e desconstrói a ideia de separações temporais e estilísticas. Para Álvares de Azevedo, há também um centro ou cerne do romântico, e este cerne inclui Shakespeare e mesmo seus opostos (o que é reiterado mais à frente em “Puff”, como veremos).

Shakespeare retorna outras vezes no prólogo/prefácio azevediano; aliás, Azevedo não chega nunca a se afastar do bardo, que é espécie de fio condutor de sua reflexão sobre o drama; ao tentar caracterizar, ainda, o seu tipo dramático, vários autores são recusados:

É um tipo talvez novo, que não se parece com o misticismo do teatro de Werner, ou as tragédias teogônicas de Ehlenschläger e ainda menos com o de Kotzebue ou o de Victor Hugo e Dumas.

Não se pareceria com o de Ducis, nem com aquela tradução bastarda, verdadeira castração do *Othello* de Shakespeare, feita pelo poeta sublime do *Chatterton*, o conde Vigny. – Quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo. Por isso o *Othello* de Vigny é morto. Era uma obra de talento, mas devia ser um rasgo de gênio.

Emendá-lo! pobres pigmeus que querem limar as monstruosidades do Colosso! Raça de Liliput que queria aperfeiçoar os membros do gigante – disforme para eles – de Gulliver! (AZEVEDO, 2000, p. 507).

Deixando de lado todos os nomes aventados e descartados (Victor Hugo!), fica mais uma vez em evidência a centralidade de Shakespeare para uma poética romântica – e ultrarromântica – de Álvares de Azevedo. E a menção feita à tragédia de *Otelo* não parece ser também fortuita: é claro que a primeira crítica é à tentativa fracassada, no ponto de vista de Azevedo, de emendar Shakespeare, gênio, colosso, gigante; mas a peça em que alto e baixo, nobreza e vilania mais convivem talvez seja essa do mouro de Veneza, bom e correto, transformado em assassino de sua esposa inocente por uma paixão desregrada, ou talvez pelo peso carregado por Otelo devido à sua posição tornada grotesca em meio a uma sociedade de burgueses brancos. O mouro Otelo, caracterizado na peça como negro, filho de uma terra quente e intratável, é antes de tudo um guerreiro, um mercenário, que luta como general contratado por Veneza. O seu casamento com Desdêmona, motivado pelo amor contra o interesse, é impraticável, no entanto, mesmo aos olhos de Otelo, que acaba por ver a si como inadequado, fora de lugar, presa do engano – e, contudo, Otelo é o herói trágico da peça, apesar de estar fora de todos os padrões de bom tom e apesar de se tornar assassino de uma mulher branca, inocente do adultério forjado por Iago.

Bem, para Álvares de Azevedo, este é o drama dos dramas, uma tragédia de Shakespeare, entre outras de suas peças, modelos, ideais, que funcionam como referência, como a própria ideia de uma arte que se faz, irregular e nem sempre bela, de maneira híbrida, de acordo com a expressão de emoções violentas, aspirando a apagar as diferenças entre arte e vida.²

² Observe-se que *Otelo* é também uma referência importante para Gonçalves Dias em seu belo drama *Leonor de Mendonça*, que, apesar de sua regularidade, depende do desregramento da paixão do ciúme no desenvolvimento de seu enredo, e, mais, usa da figura do mouro como uma personificação do *páthos* do infortúnio devido às suas origens e à sua aparência. Eugênio Gomes comenta a presença de *Otelo* na peça de Gonçalves

Insisto em chamar a atenção para o fato de que *Otelo* não é modelo para o tema, para o enredo que interessa ao dramaturgo Álvares de Azevedo: fica patente que a tragédia de Shakespeare é um modelo de maneira de fazer, é um guia para o drama romântico em sua aparente anomalia, em seu uso acentuado do elemento grotesco e das paixões destrutivas:

A vida e só a vida! mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sanguenta – eis o drama. Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim. Iago enganaria o Mouro, trairia Cássio, perderia Desdêmona e desfrutaria a bolsa de Rodrigo. Cássio seria apunhalado na cena, Otelo sufocaria sua Veneziana com o travesseiro, escondê-la-ia com o cortinado quando entrasse Emília: chamaria sua esposa – *a whore* – e gabar-se-ia de seu feito. O *honest, most honest* Iago viria ver a sua vítima, Emília soluçando a mostraria ao demônio; o Africano delirante, doido de amor, doido de a ter morto, morreria beijando os lábios pálidos da Veneziana. Hamleto no cemitério conversaria com os coveiros, ergueria do chão a caveira de Yorick, o truão; Ofélia coroada de flores cantaria insana as balatas obscenas do povo; Laertes apertaria nos braços o cadáver da pobre louca. Orlando no *What you will* penduraria suas rimas de Rosalinda nos arvoredos dos Cevennes. Isto seria tudo assim (AZEVEDO, 2000, p. 508).³

O trecho mostra a fascinação exercida pela obra shakespeariana sobre o rapaz que ensaiava seus escritos; percebe-se a leitura atenta, a atenção aos detalhes. O vocabulário de baixo calão usado por Shakespeare comparece na passagem, assim como a percepção da obscenidade e do ridículo, ou

Dias em GOMES, 1961, p. 97-104. Outro dado importante é a insistência de Dias em dizer que sua referência é ao *Otelo* de Shakespeare, não a seus adaptadores franceses; e que Shakespeare é modelo para o uso concomitante da prosa e do verso. Veja-se o Prólogo de *Leonor de Mendonça*, em DIAS, 2004, p. 289-303.

³ É interessante que a referência a *As you like it*, que é citada em “Puff” como *What you will*, que é, na verdade, subtítulo de outra comédia de Shakespeare, *Twelfth night*, localize os encontros amorosos de Rosalinda e Orlando nos Cévennes, na França, e não na floresta inglesa de Arden (que se confunde com a Ardenne francesa), como está na peça. Os dois equívocos, de nome e de localização, podem ter se dado por leitura via tradução adaptada, ou citação equivocada de memória. Já as referências a *Otelo* e a *Hamlet* são corretas, e mostram a leitura direta de ambas as tragédias. Discordo um tanto de Eugênio Gomes, que defende que a presença de Shakespeare na obra de Álvares de Azevedo viria sempre da leitura de Musset. Creio que o poeta francês, influência fundamental na obra de Azevedo, pode ter dado a sugestão da *shakespearemania* para o jovem leitor brasileiro, tanto como Byron; mas, a partir de um momento, o gosto, pessoal e romântico, se impõe visivelmente, e Álvares de Azevedo sabe operar com o texto inglês de maneira bastante produtiva (Conferir GOMES, 2004, p. 114-120).

mesmo do abjeto que configuram o texto elisabetano e fazem dele protótipo romântico para o hibridismo e a quebra de convenções. Estão aí referidas a tragédia e a comédia de Shakespeare, o comportamento rebaixado de seus heróis, corrompidos pelos vilões ou pelo destino, as vítimas inocentes do mal humano, ou do destino...

Para Álvares de Azevedo, no entanto, parece importar principalmente uma fidelidade a esse texto ofegante, tumultuoso, sangrento – fora de todos os padrões de bom gosto. Isso marca seu entendimento formal do texto dramático de maneira irreversível:

Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas (AZEVEDO, 2000, p. 508).

A imagem impressionante das manchas de sangue no chão tem conotação possivelmente problemática se a aproximarmos do sangue tropical: do mouro Otelo ou do autor que aí fala? Pode bem ser que de ambos. Como se coloca o sangue dos trópicos frente às convenções clássicas, temperadas, europeias? As “conveniências dramáticas”, aqui na forma dos alexandrinos, franceses por excelência, se opõem por completo à forma irregular da paixão – o esgar, o desvario selvagem são a forma de Otelo, personagem, e de *Otelo*, tragédia. Fazer caber na tragédia a irregularidade, abandonar a geometria clássica é o que Álvares de Azevedo depreende da obra de Shakespeare: parece-nos que *Otelo/Otelo* é a corporificação do drama pretendido por Azevedo em sua guerra particular contra a convenção. O procedimento de escolha de um modelo de texto, de uma estrutura exemplar, e estrutura irregular em suas misturas, diz muito do que poderíamos chamar de o romantismo de Álvares de Azevedo: aqui ele nomeia seu maior modelo, Shakespeare, já chamado por Friedrich Schlegel de “centro, o núcleo da fantasia romântica”.

Mas se o romântico é acima de tudo contraditório, não podemos deixar de citar também o parágrafo seguinte de “Puff”:

Mas se eu imaginasse primeiro a minha ideia, se a não escrevesse como um sonâmbulo, ou como falava a Pitonisa convulsa agitando-se na trípole, se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas

no painel, fá-lo-ia regular como um templo grego ou como a Atália, arquétipo de Racine (AZEVEDO, 2000, p. 508).

O leitor que chega a este trecho fica, é claro, meio confuso, ou talvez frustrado. Depois de mostrar uma total adesão a um modelo de irregularidade formal idealizado em Shakespeare, Álvares de Azevedo convoca, como desejo para além do romântico, o mais clássico dos classicistas franceses, Racine, elegendo uma de suas tragédias bíblicas como arquétipo de beleza regular, clássica, como um templo grego. Pode até parecer, em primeira leitura, que o ativo investimento em um modelo irregular ficaria prejudicado pelo apreço súbito demonstrado ao equilíbrio, mas quem leu com atenção o prólogo/prefácio desde o início há de se lembrar que o protótipo dramático de Azevedo inclui desde sempre o elemento clássico – “alguma coisa como Goethe sonhou”. Eu diria mesmo que a inclusão de Racine em meio a seus modelos, com sinal positivo, ao contrário de muitos autores mais óbvios naquele momento que são recusados, faz da tragédia regular uma referência para quem se aventurasse nos mares revoltos do texto de exceção, do texto híbrido, desregrado.

Stendhal já havia convocado uma modernização do gosto francês, perguntando ao público seu contemporâneo: “Para compor tragédias que interessem ao público de 1823 é preciso seguir os hábitos de Racine ou de Shakespeare?” (STENDHAL, 2008, p. 42). A questão, feita na França, sempre ciosa de sua centralidade classicista, tinha intuito polêmico, é claro, e o autor responde a si mesmo com a afirmação de Shakespeare como o modelo para o romantismo, isso é, “a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus costumes e de suas crenças, são passíveis de lhes proporcionar o maior prazer possível” (STENDHAL, 2008, p. 73). Claro está que, para Álvares de Azevedo, não haveria necessidade de escolha: tanto Shakespeare quanto Racine, enquanto modelos formais, podem coexistir naquilo que ele chama de “protótipo”, ou “utopia dramática”. No entanto, sabemos que o drama romântico prevê, em sua fundação de um novo gênero literário, algo além da tragédia e da comédia, em seus lugares históricos demarcados.

“Puff” termina com ainda outras denegações de Álvares de Azevedo em relação a *Macário*, o drama que virá a seguir. Diz o poeta “o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai” (AZEVEDO, 2000, p. 509). A última referência a Shakespeare é a *A tempestade*, colocada junto a uma série de obras de fantasia, na qual se insere *Macário*, drama a que o poeta nega mesmo um gênero, uma forma:

Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o *IX Canto de D. Juan* a Byron; que fazem escrever *Annunziata* e *O canto de Antônia* a quem é Hoffmann ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna* (AZEVEDO, 2000, p. 509).

De novo, a comparação é antes formal que contedística, porque o que liga o drama de Azevedo ao de Shakespeare e aos outros textos citados é antes a atmosfera de sonho, a presença do que não é natural, em gênero que não é tragédia e não é comédia, e que é, em certa medida, gênero anti-ilusionista.

Eu sei que a exposição foi rápida e bastante superficial, mas espero que tenha sido possível mostrar que a presença de Shakespeare na obra de Álvares de Azevedo não é apenas obrigação de escola, mas antes elemento conformativo, constituinte. O jogo entre clássico e romântico conhece assim um desdobramento interessante, neste jovem poeta de um país esquecido no século XIX: há aqui o desejo pela superação, talvez, mesmo das divisões entre esses mundos à parte. A veleidade maior de Azevedo parece ser fazer conviver a beleza clássica com a verdade romântica, enquanto equivalentes, como já tinha desejado outro jovem poeta romântico.⁴ Seriam necessários muito tempo e muito espaço para buscar todas as implicações advindas da escolha de um autor para modelo por sua capacidade de fazer desprezar a norma, mesmo que conhecida e admirada. Mas Álvares de Azevedo era antes de tudo um poeta ultrarromântico, e sua verdade, ou suas regras, são as ditadas pela impostura do gênio. E assim voltamos a Shakespeare e à sua pretensa rebeldia, tão necessários ao romantismo.

Referências

AZEVEDO, A. *Obra completa*. Org. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

AZEVEDO, A. *Poesias completas*. Ed. crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Org. de Iumna Maria Simon. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

ALVES, C. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

⁴ É o que diz o famoso dístico final da “Ode sobre uma Urna Grega”, de Keats: “‘A beleza é a verdade, a verdade, a beleza’/ – É tudo o que há para saber, e nada mais.” BYRON & KEATS, 2009, p. 145.

BYRON & KEATS. *Entreversos*. Trad. de Augusto de Campos. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2009.

CANDIDO, A. A educação pela noite. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

DIAS, G. *Teatro de Gonçalves Dias*. Ed. preparada por Luís Antônio Giron. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOMES, E. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime* (Prefácio de *Cromwell*). Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SCHLEGEL, F. Carta sobre o romance. In: _____. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*: seguido de *Conversa sobre a poesia*. Trad. Constantino Luz Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Ed. UNESP, 2016.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: EDUSP, 2008.

WERKEMA, A. S. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

Recebido em: 27 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 4 de agosto de 2021.



Coelho Neto Canibal: Pseudônimos shakespearianos e literatura licenciosa no Brasil (1890-1940)

Coelho Neto Cannibal: Shakespearean Pseudonyms and Licentious Literature in Brazil (1890-1940)

Leonardo Mendes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

leonardomendes@utexas.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8318-3759>

Resumo: Este trabalho estuda a trajetória do pseudônimo shakespeariano Caliban, adotado pelo escritor Henrique Coelho Neto (1864-1934), em 1890, para veicular literatura licenciosa nos impressos. Acompanhamos o pseudônimo desde sua estreia até sua última aparição no mundo editorial na década de 1940. Para levar a cabo a tarefa, consultamos os livros publicados por Caliban e investigamos sua atuação na imprensa periódica por meio da consulta online dos jornais na Hemeroteca Digital Brasileira. Caliban foi um autor de sucesso e parte desse reconhecimento vinha da origem erudita de seu nome. O filtro shakespeariano era crucial para a aceitação dessa literatura nos circuitos letrados, mas muitos a consideravam como mera pornografia. A literatura de Caliban revela um Coelho Neto moderno, contestador e inovador que foi esquecido pela tradição crítica.

Palavras-chave: Coelho Neto; William Shakespeare; Caliban; literatura licenciosa.

Abstract: This work studies the trajectory of the Shakespearean pseudonym “Caliban”, adopted by writer Henrique Coelho Neto (1864-1934) in the 1890s to convey licentious literature in print. We follow the pseudonym from its debut until its last appearance in the publishing world in the 1940s. To carry out the task, we consulted the books published by Caliban and investigated his performance in the periodic press through online consultation of newspapers in the Hemeroteca Digital Brasileira. Caliban was a successful author and part of that recognition came from the erudite origin of his name. The Shakespearean filter was crucial for the acceptance of this literature in literary circuits, but many considered it as mere pornography. Caliban’s literature reveals a modern, challenging and innovative Coelho Neto who has been overlooked by critical tradition.

Keywords: Coelho Neto; William Shakespeare; Caliban; licentious literature.

1 Introdução

No século XIX, William Shakespeare e sua obra já eram referências culturais importantes no Brasil (GOMES, 1961, p. 13). Desde a década de 1830, companhias dramáticas italianas e portuguesas, em viagem pela América do Sul, traziam regularmente, aos palcos do Rio de Janeiro e de outras capitais, produções de *Hamlet* (traduzido como *Hamleto*), *O mercador de Veneza*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta* (que podia ser grafada como Julieta e Romeu), *A megera amansada* (*The Taming of the Shrew*), *Como lhes aprouver* (*As You Like It*) e outras peças do “imortal Guilherme Shakespeare” (THEATROS E..., 1891, p. 1).¹ O autor e seu teatro apareciam continuamente em periódicos de todas as regiões do país. Descontextualizadas das peças, falas célebres de personagens apareciam como frases de sabedoria atribuídas ao escritor. Personagens como Timon de Atenas eram evocados no debate sobre a loucura e a perda da razão, Otelo e Desdêmona para abordar as tragédias e os crimes por ciúme, enquanto Macbeth e Ricardo III apareciam para ilustrar a ambição desmedida e a tirania dos governos. Admirado pelas mesmas qualidades em Londres, Paris, Lisboa, Madri, Berlim, Nova York e Rio de Janeiro, Shakespeare já era uma celebridade internacional no século XIX.

Sua fama era grande o bastante para torná-lo conhecido fora dos circuitos letrados e de maior prestígio social, tornando-se um “escritor popular”, familiar aos milhares de leitores de revistas e jornais diários. Não era preciso ter assistido a uma montagem de *Hamlet* (ou mesmo ter lido a peça) para saber que a passagem “Ser ou não ser, eis a questão!” vinha da tragédia do príncipe da Dinamarca. No final do século, o garanhão Shakespeare foi um dos favoritos no Hipódromo do Rio de Janeiro. Os cavalos Otelo e Hamleto também estavam no páreo (DERBY-CLUB..., 1897, p. 3). Na Austrália, o general escocês Macbeth aparecia na campanha publicitária de uma marca de sabão, tentando lavar as mãos manchadas de sangue após o assassinato do rei Duncan, e exclamava: “Sangue! Sangue! Nem todas as águas do mar bastariam para lavar essa mancha... a não ser que eu me sirva do sabão F...!” (OMNIBUS..., 1895, p. 2). A propaganda pressupunha o conhecimento da tragédia e do personagem. A referência erudita aumentava o valor simbólico (e monetário) do sabão. Apropriações

¹ Todos os periódicos citados nesse trabalho foram consultados online na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional e estão disponíveis em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

como essa são provas inequívocas da canonicidade de Shakespeare no século XIX. O autor era uma referência de cultura de massa, mas retinha o capital simbólico de escritor culto e erudito.

A partir de 1870, ocorre no Brasil uma expansão sem precedentes da atividade jornalística e editorial, em paralelo à crise do sistema monárquico, do escravismo e do patriarcado, com o aparecimento de novas publicações e livrarias, ajudando a disseminar para públicos mais amplos, em encadernações baratas e fáceis de encontrar, o nome e a obra de ícones culturais globalizados, como Victor Hugo, Alexandre Dumas e William Shakespeare. As obras do poeta britânico eram fáceis de achar nas livrarias, nas casas burguesas e nos gabinetes de leituras das principais cidades, no original ou em tradução. No Rio de Janeiro, a Livraria do Povo vendia *The Complete Works of William Shakespeare* num só volume. A mesma livraria vendia uma edição francesa ilustrada com retratos de personagens do autor, chamada *Galerie de femme de Shaskespeare*, que revela a especialidade das obras disponíveis sobre o bardo, dedicada exclusivamente a suas heroínas (GRANDES..., 1898, p. 5). Para leitores menos endinheirados, havia a opção de compra das peças individuais. A Livraria Laemmert, no Rio de Janeiro, vendia traduções de *Otelo e Hamlet* em volumes separados. Esta tradução serviu como texto base de uma produção de *Hamlet* pela companhia portuguesa de teatro D. Maria II, encenada no Teatro Lírico (RJ), em 1893 (THEATRO..., 1893, p. 6).

Além de servirem como referência erudita de temas eternos como a ambição, a traição, a morte, o amor e o ciúme, os personagens shakespearianos davam ótimos pseudônimos, já que vinham carregados de sentidos facilmente reconhecíveis de suas peças de origem, assim como dignificavam tanto a *persona* (que falava através do apelido) quanto o autor que se valia da estratégia. Ser “shakespeariano” era um ingrediente que azeitava o caminho para o reconhecimento e o sucesso. Além dos protagonistas das tragédias, personagens cômicos e secundários do escritor eram apropriados para a produção de literatura apimentada e de entretenimento. Na década de 1890, Olavo Bilac e Henrique Coelho Neto, já conhecidos e populares em todo o Brasil, apoiaram-se em pseudônimos shakespearianos para explorar o lucrativo mercado de literatura licenciosa, os chamados “livros para homens”. Uma marca da expansão editorial pós 1870 foi a produção de pornografia local, para a qual os dois autores contribuíram no início de carreira e da qual ainda se sabe pouco. Bilac adotou Puck, o duende traquinas da comédia *Sonho de uma noite de verão*

(1595), enquanto Coelho Neto escolheu Caliban, o autóctone incivilizado da ilha ocupada por Próspero, em *A tempestade* (1611).

Neste trabalho, vamos conhecer a trajetória de Caliban, desde seu surgimento no final da década de 1880 até sua última aparição no mundo editorial, na década de 1940. Chamamos o estudo de “Coelho Neto Canibal” – Caliban como anagrama de canibal – para destacar o potencial inovador, moderno e contestador de uma literatura que, embora esquecida e desvalorizada pela crítica tradicional, foi popular no seu tempo, trazendo fama e renda para o escritor. Na pele de Caliban, Coelho Neto era o outro, o estrangeiro, o primitivo, o lascivo, o selvagem que ameaça deglutir (o colonizador e o leitor) literal e simbolicamente (KILGOUR, 1990, p. 147). Apesar do asco dedicado a Caliban na peça de Shakespeare, o autor lhe deu “faculdade intelectual” para exprimir as opiniões de um sujeito excluído e reverberar a voz dos oprimidos (GOMES, 1961, p. 154). Com o pseudônimo, Coelho Neto assinou contos e crônicas licenciosos que foram veiculados na imprensa e publicados em livros. O personagem fornecia um escudo para testar limites de tolerância e produzir conteúdo picante. O filtro shakespeariano era crucial para a aceitação e circulação dessa literatura nos circuitos letrados. Entre 1890 e 1940, Caliban falou sobre sexo nos principais canais de comunicação do período: jornais e livros. Por algumas horas, libertava os leitores do cativo moral imposto pela sociedade patriarcal.

2 Caliban

A origem shakespeariana de Caliban foi admitida por Coelho Neto numa enquete feita pela *Gazeta de Notícias*, em junho de 1912. O apelido permitia testar a reação do público aos livros sem associá-los de antemão ao escritor famoso. Era uma forma de saber se os leitores amavam o autor ou sua obra. Mas, principalmente, o pseudônimo revelava uma faceta ou marcava uma época da trajetória do escritor. Dos vários pseudônimos que Coelho Neto adotou ao longo de sua carreira prolífica e bem-sucedida, dois se destacam: Anselmo Ribas e Caliban. O primeiro subscreveu romances importantes como o antimilitarista *Miragem* (1895), é o narrador-protagonista de seu romance de estreia, *A capital federal* (1893), e dos autobiográficos *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929). Anselmo Ribas era o Coelho Neto provinciano, seu principal personagem de si mesmo, nostálgico da infância no Maranhão, notável polígrafo, escritor culto e afável, acolhedor de jovens artistas, recatado e tímido.

Caliban era a encarnação do escritor moço, boêmio e abolicionista, autor de literatura licenciada, carnal e materialista. Referindo-se ao personagem de Shakespeare na enquete da Gazeta de Notícias, Coelho Neto admitiu: “Quando alguém toma o nome de uma figura conhecida de criação literária, é porque, de certo, se quis encarnar nela” (PORQUE..., 1912, p.1).

Em *A tempestade* (1611), última peça de Shakespeare, Caliban é o único habitante nativo de uma ilha em que Próspero, duque de Milão, após ter o reino usurpado pelo irmão Antônio, se instala com a filha Miranda para levar a cabo um plano de vingança e reaver sua terra. É uma trama de vingança que se desdobra, por meio de forças naturais e sobrenaturais, numa história de amor e perdão. Na peça, Caliban é um indivíduo disforme, filho da bruxa Sicorax, que foi expulsa de sua terra natal e deixada numa ilha habitada por criaturas sobrenaturais, entre elas Ariel. A feiticeira se desentende com Ariel, aprisionando-o “no tronco de um pinheiro”. Sicorax morre e Ariel fica preso na árvore, de “onde soprava seus gemidos no vento” (SHAKESPEARE, 2014, p. 24). Ao chegar à ilha, Próspero ouve a súplica de Ariel e, com sua magia, o liberta, assim como tenta domesticar e controlar Caliban para servi-lo. Ariel era um ser incorpóreo e assexuado que se metamorfoseia em ar, água ou fogo. Sua tarefa é executar a tempestade encomendada por Próspero com o objetivo de criar a ilusão de um naufrágio para que seus inimigos e a tripulação do filho do Rei de Nápoles cheguem à ilha. Próspero contava com os serviços de Ariel e Caliban para atrair os usurpadores e enlouquecê-los.

Antes de o plano surtir efeito, Caliban desafia a autoridade de Próspero: “jamais tinha uma resposta gentil à presença” do duque e de sua filha na ilha (SHAKESPEARE, 2014, p. 25). De aspecto selvagem, Caliban era um morador da caverna (em contraste com o insubstancial Ariel), uma força da natureza e contestador local da autoridade de Próspero. Do ponto de vista do conquistador, era uma força sombria a ser dominada e controlada. Apesar de desprezar Caliban, Próspero precisa de seus serviços como criado, para manter o estilo de vida aristocrático no exílio. “Dadas às circunstâncias”, ele e Miranda não podiam ficar sem um escravo que lhes “fizesse o fogo, buscasse a lenha e servisse-lhes de modo a lhes ser vantajoso” (SHAKESPEARE, 2014, p. 25). Enquanto Próspero organiza com Ariel a vingança contra o irmão e seus cúmplices, Caliban conspira contra ele ao lado do despenseiro Estefano e do bufão Trinculo. Nesse ambiente de tensão e desconfiança, na cena II do Primeiro Ato, Caliban aparece em cena pela primeira vez, entrando por fora do palco,

como se fosse um elemento destacado (ou excluído) da sua terra natal. Ele demonstra a consciência da sua subalternidade e sua ânsia de revolta:

Próspero - [...] Alô! Ora, escravo! Caliban! Tu, que és da terra: fala.

Caliban (de fora do palco) - Aqui tem lenha o suficiente.

Próspero - Vem até aqui fora, estou mandando, tenho outras ordens para ti. Vamos lá sua tartaruga, quando é que vais me aparecer? [...] Tu escravo venenoso, gerado pelo próprio demônio dentro de tua monstruosa mãe, aparece.

Caliban - Que caía sobre vocês dois o orvalho da madrugada, tão amaldiçoado como o que minha mãe colhia, com uma pena de corvo, de um pântano insalubre. Que bafeje em vocês a umidade do vento sudoeste, e que ele os cubra de feridas pustulentas.

Próspero - Por isso, podes estar certo, esta noite terás câibras, e dores como agulhadas nos dois lados do corpo, que vão suspender tua respiração. No grande vazio da noite, gnomos vão se exercitar sobre ti, na forma de ouriços. Ficarás tão furado como um favo de mel, cada furo mais ardido do que se fosses picado de abelhas.

Caliban - Preciso jantar. Esta Ilha é minha, pois a herdei de Sicorax, minha mãe, e tu a roubaste de mim. Quando aqui chegaste, me acarinhavas, e me tinhas em alta conta; davas-me água com pinhões de cedro; e me ensinavas como nomear as duas grandes Luzes: a maior, que governa o dia, e a menor, que governa a noite. E então te amava, e a ti mostrei todas as virtudes da Ilha, as fontes de água doce, as salinas, os pontos desérticos e as terras férteis. Maldito seja eu, que assim procedi. Que todos os feitiços de Sicorax, sapos, baratas, morcegos pousem em vocês, pois eu sou todos os súditos que o senhor tem, e antes era eu o meu próprio Rei. E aqui o senhor me prende, como porco confinado, nesta inóspita laje de pedra, enquanto tiras de meu alcance o resto da ilha (SHAKESPEARE, 2014, p. 25-27).

Próspero alega que tratava Caliban “com humanidade”, que lhe dera alojamento e acolhida “na própria morada”, até o dia em que ele tentou “violar a honra da sua filha” (SHAKESPEARE, 2014, p. 27). A tentativa de estupro de Miranda é um dos pontos de interpretação mais férteis de *A tempestade*. Segundo Próspero, foi esse evento que o fez perder a confiança em Caliban e devolvê-lo à escuridão da caverna. A evocação de um passado harmônico entre senhor e servo sugere, igualmente, a existência de uma relação próxima entre Caliban e Miranda, antes da tentativa de abuso. Mas agora a moça concorda que Caliban era um mal-gradecido. Admite que não “gostava de olhar para ele”, pois “não era

gente” (SHAKESPEARE, 2014, p. 25). No contexto da peça, a tentativa de violação de Miranda é a reação primitiva e selvagem de um homem que transgredir as normas de uma sociedade da qual não faz parte, exceto, por meio da linguagem aprendida com a filha do conquistador. Caliban sabia que a língua do Próspero servia para dominá-lo, mas percebia que esse instrumento de dominação também podia ser usado como arma de defesa e confronto da opressão. Com a língua do conquistador, Caliban aprende a blasfemar, assim como a violar, invadir e usurpar terras e corpos:

Miranda - Escravo abominável, que não deixa impregnar de nenhuma marca de benevolência, sendo capaz de todas as maldades: tenho pena de ti. A trabalhadeira que me deu, fazer-te falar, a cada hora te ensinando uma coisa ou outra, quando nem tu mesmo sabes, selvagem, o que queres dizer. Quando ainda grasnavas, como coisa a mais bruta, facultei palavras aos teus propósitos, o que os tornou compreensíveis. Os de tua raça vil, porém (embora tenhas aprendido), tinham isto neles, essa coisa que os de boa natureza não toleram. Assim, foste mercidamente confinado ao ventre desta rocha, pois merecia mais que uma prisão.

Caliban - A senhorita me ensinou sua língua, e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar. Que a peste vermelha acabe com vocês, por me terem ensinado sua linguagem (SHAKESPEARE, 2014, p. 28).

Embora subjugado, Caliban contesta a autoridade de Próspero por meio de falas que expressam a consciência da servidão e sua resistência a ela. A interpelação do personagem pode ser lida como um “grito extraordinário” contra as opressões da colonização (RETAMAR, 1988, p. 17). Em conluio com os conspiradores, Caliban planeja assassinar Próspero. As ações transformam o personagem numa alegoria do homem selvagem que é regido por forças primitivas da natureza, representando uma ameaça à cultura do colonizador. Do ponto de vista pós-colonial, Caliban era um homem explorado por causa da sua origem, semelhante aos povos invadidos e colonizados nos continentes africano e americano (BROWN, 1994; SKURA, 1989). A ameaça e tentativa de estupro de Miranda expressava o medo da sexualidade impudica dos povos nativos das terras conquistadas e da miscigenação racial, que atormentou o empreendimento colonial desde o tempo de Shakespeare. A sexualidade lasciva de Caliban é um dos aspectos mais importantes de sua natureza monstruosa e pressuposto de sua apropriação como pseudônimo licencioso por Coelho Neto.

No fim do século XIX, tanto Caliban quanto Ariel eram referências conhecidas da cultura letrada no Brasil, sinalizando o contraste convencional entre a sombra e a luz. Essa antítese era “uma espécie de coqueluche literária” no período, “que contagiou todos os setores do pensamento nacional e mesmo continental” (GOMES, 1961, p. 135). Numa sociedade conservadora, havia mais simpatia por Ariel por representar o puro, o alto e o ideal, enquanto Caliban significava o impuro, o baixo, o bruto e o feio. No poema “No alto” (1880), de Machado de Assis, o “gracioso Ariel” leva o poeta às alturas, enquanto Caliban é o “outro”, o inominável, uma “figura má” que conduz a humanidade na descida da encosta da vida em direção ao nada. Em 1901, numa conferência sobre Gonçalves Dias na Academia Brasileira de Letras, Olavo Bilac reafirmou a alteridade de Caliban e a identificação com Ariel, revisitando as mesmas metáforas. Ariel “corre os céus, e dá-nos as suas estrelas mudadas em sonhos e mentiras”, enquanto Caliban “cava a terra, e nela semeia os alimentos e as intrigas” (BILAC, 1930, p. 26). Bilac reconhece que havia um lugar para Caliban e que sua missão “era útil ao comum dos homens”, mas os poetas (o que incluía toda a plateia de “imortais”) eram seres incomuns e tão incorpóreos quanto Ariel.

3 Caliban no *Cidade do Rio*

Seguindo a moda, em 1888, Coelho Neto adota Ariel e Caliban como pseudônimos para assinar, respectivamente, as colunas “Do azul” e “Da sombra”, no jornal *Cidade do Rio*, com o objetivo de comentar o cotidiano da cidade e da política. Numa crônica assinada por Ariel, o escritor professa admiração por Shakespeare, tece comentários sobre suas obras e principais personagens, nos quais encontra ecos do *spleen* finissecular. Para o cronista, a dor disputava e ganhava da alegria o primeiro lugar na obra do dramaturgo inglês. Lembra o sofrimento de Otelo e Desdêmona, Romeu e Julieta, Troilo e Créssida, Lear e Hamlet. “O mundo de Shakespeare não tem paraíso; tem a fúnebre tristeza, a dúvida, a ironia, o sofrimento” (LYRA..., 1888, p. 1). As piadas de Falstaff não eram páreo para as feiticeiras sombrias de Macbeth. Para ilustrar o ponto, Coelho Neto desenvolve e elabora a tradicional comparação entre Caliban e Ariel, encontrando, na caracterização do primeiro, a expressão shakespeariana mais completa da dor e do desamparo. Apesar de ser Ariel quem assina a coluna, a identificação com o terroso Caliban é flagrante. Ele não é uma “coisa escura” ou um monstro, mas um homem solitário que

perambula e sofre em silêncio porque ama a impossível Miranda, espécie de Quasímodo, de Victor Hugo.

Caliban vive mais intimamente com a terra do que Ariel. Um medita, no remanso da gruta, prestando ouvido aos queixumes lânguidos do mar melancólico; o outro, espírito vagabundo, alma errante, fantasia aérea, canta, como um resto da alma antiga, diluindo-se no ar misterioso, desaparecendo aos poucos, como os antigos deuses, como as visões da gente primitiva. Caliban perambula pensativo pela floresta abstrusa, tem ódios que rodopiam dentro do coração, tem saudades que gemem dentro do seu peito. Há uma única luz naquela alma de lodo – é o amor secreto por Miranda, a formosa e cândida filha de Próspero.

Caliban pensa na senhora, pensa e sofre, poetizando rudemente, pondo em cantiga tosca o seu amor calado, enquanto reúne a lenha da floresta. Apaixonado, contenta-se em mirar os olhos da formosa, a furto, enquanto deixa à porta a cabana o feixe de gravetos – e volta silencioso para a gruta, deita-se sobre o seu leito de folhas e pensa em vinganças e sonha com o seu idílio.

É um espírito sofredor – síntese da agonia, o pessimismo rudimentar, o ódio encarcerado. Ariel, mal consegue a liberdade, salta para o dorso do morcego e some-se no azul, cantando para todo o sempre. Caliban fica na terra, preso à floresta como Quasimodo à torre, amando silenciosamente (ilegível), mísero aborto da feiticeira.

É a Dor vitoriosa – a Dor dominando enquanto a Alegria (ilegível) volatiza-se (LYRA..., 1888, p. 1).

A ideia primeira de Coelho Neto era manter a aparição regular dos dois pseudônimos no *Cidade do Rio*, mas houve um desequilíbrio a favor de Caliban, cujas publicações se tornaram logo mais frequentes (MENDES, 2017). Em contraste com a predileção dos homens de letras e do público em geral por Ariel, Coelho Neto escolhia Caliban. A simpatia pelo filho de Sicorax vinha provavelmente de sua infância no sertão, dos “contos ouvidos em criança” sobre as fantásticas e assustadoras “histórias e lendas de negros e caboclos” (GOMES, 1961, p. 151-152). Para o escritor, Caliban congregava a “força natural” desses grupos humanos. Na imprensa, o personagem aparecia como símbolo de ferocidade, irracionalidade e carnalidade. Caliban evocava um imaginário de lubricidade, fascínio e medo. Ao buscar o pseudônimo no “mundo do criador de *Hamlet* e de *Macbeth*”, Coelho Neto se trajava da persona “brava e selvagem” de Caliban (PORQUE..., 1912, p. 1). Ao contrário da maioria dos leitores

de Shakespeare do período, Coelho Neto não aprisionava o escravo de Próspero na imagem monstruosa ou num símbolo da fealdade (em contraste com a graciosa beleza de Ariel), mas apostava na sua ousadia para defender o ponto de vista dos oprimidos e veicular conteúdo picante e controverso.

Uma crônica que ilustra esse ponto de vista foi publicada no *Cidade do Rio* no dia 23 de maio de 1888. Nela, Caliban celebra o fim da escravidão com a lei de 13 de maio e projeta um futuro de paz e igualdade para o país. Roubado de sua terra e liberdade, Caliban se identificava com a sina do povo negro escravizado. Ao lado de José do Patrocínio, diretor do *Cidade do Rio*, Coelho Neto foi militante destacado da causa abolicionista (PEREIRA, 2000). Na crônica, fala do ambiente de terror e perseguições e relata que era comum ser acordado à noite por negros foragidos que batiam à porta das casas pedindo abrigo. Lembra o trabalho e o sofrimento exigidos para se chegar até ali, mas sabe que a batalha não terminava com o 13 de maio. Traz a notícia de que, a despeito da nova lei, muitos negros ainda eram mantidos em “cárceres secretos” pelo país. Propõe correr casas e fazendas para levar a “boa nova” e libertar esses “homens livres”. Caliban associava-se à missão de “abrir os cárceres” daquela sociedade, incluindo os mentais (LYRA..., 1888, p. 1). No início da década de 1890, recém-casado, sentindo que o mercado de literatura licenciosa era uma fonte segura de renda, Coelho Neto encontra em Caliban um nome adequado para assinar os contos e crônicas licenciosos que passa a publicar na imprensa.

4 Caliban em “O Filhote”

Em agosto de 1896, quando a *Gazeta de Notícias* cria a coluna “O Filhote”, voltada para conteúdo satírico, adulto e licencioso (SIMÕES JR, 2007), e convida Caliban para ser um dos redatores, o escritor já vinha publicando contos e crônicas licenciosos desde o começo da década, em periódicos da capital e das principais cidades do país (MENDES, 2017). Todos já sabiam que Caliban era Coelho Neto. “O Filhote” era publicado na primeira página do jornal. Durou até maio de 1897 e ajudou a dar visibilidade à literatura de Caliban. A presença de Shakespeare e sua obra aparecia no pseudônimo de Coelho Neto, no apelido Puck, adotado por Bilac (que era o diretor da coluna), assim como nos cenários e personagens que parecem saídos das comédias do dramaturgo inglês, com sua carnalidade triunfante, inversões de papéis sexuais e finais felizes. O fundamento era a cultura popular da Idade Média, os contos de Boccaccio no *Decameron* (1353) e o paganismo renascentista de Rabelais e Pietro

Aretino – considerado o inventor da pornografia moderna (HUNT, 1999) –, com pitadas, personagens e enredos roubados da literatura libertina (MENDES, 2020). Coelho Neto tinha sua própria subseção, intitulada “Álbum de Caliban”, na qual publicou 39 contos eróticos. Era a única seção em prosa de “O Filhote”.

Embora Coelho Neto e outros homens de letras se referissem à literatura de Caliban como “contos brejeiros” ou “historietas alegres”, a imprensa conservadora via essa produção como escandalosa pornografia. O jornal católico *O Apóstolo* (A GAZETA..., 1896, p. 1), ligado à Diocese do Rio de Janeiro, julgava “O Filhote” uma coluna “torpe” e “pornográfica”. Para o conservador *Liberdade* (TRISTES..., 1896, p. 1), era uma seção “francamente pornográfica” que servia apenas para aumentar as vendas do jornal. Os comentários aludem ao “sucesso de escândalo” alcançado pela coluna, que teria ganhado muitos leitores para a *Gazeta de Notícias*, mas também afastado alguns. Houve pressão para que o jornal interrompesse a publicação da coluna. Por ser o prosador do grupo, Caliban era o principal alvo das críticas. O pseudônimo era associado ao escritor naturalista francês Émile Zola, “o demônio da luxúria nas letras, cujo paganismo torpe revivia mais descarado do que o da Renascença” (ZOLA..., 1898, p. 1). Coelho Neto já era conhecido pelo estilo refinado e muitos se espantavam que praticasse, em “O Filhote”, o “estilo pocilga” de Zola. A saída de Caliban, no final de setembro, pode ter sido o preço pago para manter a coluna em circulação até maio de 1897 (VIEIRA, 2020, p. 86). A exclusão confirma a sina de rejeitado de Caliban.

Um conto do autor que causou polêmica e foi acusado de pornográfico foi “Balada do pajem louco”, publicado em “O Filhote” no dia 14 de agosto de 1896. O título remetia ao passado medieval de reis e castelos. Um pajem perde a razão depois que vê a princesa do reino nua. Entontecido com a visão, sai pela rua cantarolando: “Eu vi a princesa nua! Eu vi a princesa nua!”. O pedido do amigo (e do leitor) vem em seguida: “conta-me como é seu corpo”. A balada é uma história-canção das belezas do corpo da mulher, narrada em linguagem culta e galante, com ecos de parnasianismo e metáforas como “porta do Paraíso” para designar a vagina. Para veicular conteúdo erótico, o conto usa a técnica do desnudamento como adoração artística do “corpo-estátua”, verificável no romance naturalista (BULHÕES, 2003, p. 171). Caliban descreve o corpo da princesa com a palheta de pintor licenciado, focado na descrição alegórica da nudez feminina. Dando a entender que todos captaram a mensagem lúbrica por trás dos adjetivos preciosos, o articulista M. de B.,

do *Liberdade* (B., 1896, p. 1), censurou Coelho Neto pela “sensualidade irritante” do conto. “Irritante” aqui significa “estimulante” ou “excitante”. Para muitos, os escritos de Caliban se pareciam com a “pornografia barata” que se tornara comum a partir de 1870.

5 *Álbum de Caliban*

A polêmica era boa para o comércio livreiro. Já em agosto de 1897, a Livraria Laemmert, no Rio de Janeiro, uma das mais antigas e prestigiadas do país, começa a publicar os contos de Caliban em formato de livro. Se era problemática a circulação dessa literatura na imprensa periódica, em livro ficava mais palatável, especialmente se viesse numa edição cuidada e luxuosa, como propôs a livraria. Entre 1897 e 1898, a Laemmert publicou o *Álbum de Caliban* em seis folhetos de 50 páginas, em formato de bolso, com impressão nítida e papel de boa qualidade. Se encadernados num só volume, compunham uma obra de 300 páginas. Os volumes I a V traziam entre 10 e 14 contos cada, totalizando 62 histórias, a maior parte publicada anteriormente na imprensa. O volume VI trazia um poema erótico em prosa composto exclusivamente para a edição da Laemmert, “*Laus Veneris*”, no qual Caliban louva o corpo de sua amada Lenora. Confirmando o vínculo dos escritos com a cultura pagã do renascimento, a folha paulista *A Nação* aconselhava (O ALBUM..., 1897, p. 1): “Se não gostas de Rabelais, se não amas o gênero boccacciano, não leias este livrinho, leitor pacato”. Para o jornal, o livro de Caliban “era malicioso e brejeiro mesmo”, mas não ofendia “a pudicícia encouraçada dos... maiores de trinta anos, nem de velhas matronas com filhos à mesa”.

Os escritores usavam outros veículos e pseudônimos para divulgar a própria obra. Coelho Neto usou a coluna “Fagulhas”, na *Gazeta de Notícias* (N, 1897, p. 1), assinando com o codinome N, para anunciar o aparecimento do primeiro volume do *Álbum de Caliban*. Chama a atenção para o primor da edição da Laemmert e destaca os versos de Rabelais na folha de rosto, arrematando: “Já sabe o leitor que não vai encontrar páginas tristes senão alegres escritos que lhe espanem a alma, caso nela haja teias de aranhas melancólicas”. A capa trazia uma ilustração em tons vermelhos – cor do pecado e da paixão – da sedução de Eva, que se esquivava do bote da serpente. Remetendo à tentativa de violação de Miranda, Caliban era um agente de sedução e perdição. N admite que o *Álbum* não era “o mais edificante dos compêndios de moral”, mas lembra que a própria Bíblia tinha passagens capazes de enrubescer o autor do *Kama Sutra*. Apoiase

em novas tecnologias do século XIX para atiçar o desejo dos leitores e pergunta: “quem não tem curiosidade de aplicar o raio X a certas paredes para ver o que se passa do outro lado”? O Álbum de Caliban era uma coleção de “quadros sensuais” que radiografavam os espaços de atividade sexual e revelavam seus segredos. Era um volume para ser manuseado em momentos de solidão e melancolia.

Na crônica, N evoca a qualidade terapêutica do livro de Caliban e finge cometer um ato falho: “Acha-se à venda na drogaria, quero dizer, na livraria Laemmert”. Conta a anedota de um médico que, tendo esgotado as alternativas para tratar um paciente deprimido, lembrou-se do *Álbum de Caliban* e receitou-o como último recurso, alcançando a cura. Cada conto era como uma dose de poderoso remédio no tratamento da melancolia. Coelho Neto seguia o padrão da propaganda de literatura licenciosa no período, que era associada à sátira e a antigas tradições de literatura burlesca e libertina, voltada para a aquisição de bem-estar **físico e mental** (MENDES, 2016). A sexualidade dos livros remetia a um imaginário pré-industrial de abundância e saciamento, próximo ao universo pagão das comédias shakespearianas, nas quais as identidades sexuais são fluidas e as verdades relativas. Não há violência, punição ou culpa e todos obtêm prazer. Embora a obra do Marquês de Sade fosse conhecida dos homens de letras, aparentemente não impactou a pornografia oitocentista. Na pena de Coelho Neto, o melancólico Caliban sai da floresta para combater o *spleen* finissecular. Homem de poucas palavras na peça de Shakespeare, torna-se cantor eloquente das belezas do corpo feminino e dos prazeres do sexo, tão travesso quanto Puck.

6 Contos de Caliban

Os contos de Caliban podem ser agrupados nos subgêneros da literatura licenciosa do período, sendo a “pornografia anticlerical” um dos mais populares. No circuito luso-brasileiro, o principal livro do gênero foi *Os serões do convento*, publicado pelo pseudônimo M. L. em Lisboa, por volta de 1860. Esses escritos compartilhavam o fetiche da freira enclausurada e tomavam o convento murado como espaço ideal para a encenação de sexo proibido, especialmente entre as mulheres (PEAKMAN, 2003). Seria de se esperar que Caliban profanasse ambientes e objetos sagrados. Há contos que se passam em mosteiros e confessionários, transformando esses espaços nos locais em que histórias eróticas circulavam naquela sociedade. Em “Penitência”, publicado em “O Filhote” a 26 de agosto de

1896 e inserido no primeiro volume do *Álbum*, a jovem Isaura sai “corada e trêmula” do confessionário e conta para a amiga Martha o que revelou ao padre. As duas eram íntimas, exploravam o próprio corpo e compartilhavam experiências de masturbação e sexo. Os castigos recebidos revelavam a transgressão sexual cometida. Enquanto Isaura estava obrigada a lavar “a mão culpada” duas vezes por semana na pia da capela, Martha imagina que sua punição será tomar um “banho geral diário” no mesmo local.

Outra marca da pornografia moderna presente nos contos de Caliban é a exaltação do falo (MARCUS, 2008). O fascínio pelo pênis e pelo que é capaz de fazer aparece em histórias como “A bolsa” e “A limpadora de chaminé”, nas quais a genitália masculina ocupa o lugar de protagonista. Em “A vara de condão”, publicado em “O Filhote” no dia 30 de agosto de 1896 e integrante do segundo volume do *Álbum*, o falo adquire qualidades mágicas. O conto se passa numa Bagdá medieval, mas aborda uma questão premente do século XIX: a histeria feminina. A encantadora princesa Abdura passava os dias trancada, muda e melancólica. Sábios e magos foram chamados, mas nada puderam fazer. O sultão ouve falar de um jovem médico recém-chegado à cidade que alegava ser capaz de “restituir à alegria” a formosa princesa. Convidado ao palácio, o rapaz garante que, para obter a cura, precisava passar a noite no quarto de Abdura. Na manhã seguinte, a moça saiu do quarto sorrindo, curada e linda. Perguntado sobre o segredo de sua medicina, explica: “tudo está numa vara de condão que me deu minha mãe; não há melancolia que resista ao seu encanto”. Impressionado, o sultão indaga se poderia receber o mesmo tratamento para sua tristeza, mas o jovem declara que a vara dera tudo quanto podia para salvar a princesa e agora quedava “muda e imóvel”.

O flerte com o sexo entre homens era uma audácia. Opositor do patriarcado representado por Próspero e pelo colonialismo, Caliban desafiava definições tradicionais de masculinidade. O conto “Grave”, que não foi publicado na imprensa e aparece no quarto volume do *Álbum*, mistura o corpo grotesco de Rabelais com a inversão de papéis e posições sexuais. O argumento original vinha de Boccaccio, no *Decameron*: um marido tolo imagina estar grávido por ter a mulher sempre por cima no ato sexual. No conto de Caliban, o rotundo Pancrácio relata ao dr. Mamede que sente dores lancinantes na barriga, suores e calafrios que acredita resultar de uma gestação de 3 meses. Como pesava 104 quilos, a esposa, “com receio de ficar esmagada”, pediu para ficar por cima (CALIBAN, 1898, p. 7). Foi depois desse episódio que começou a sentir os abalos na barriga. O médico sabe que é constipação intestinal, mas mantém o engano

para não perder o cliente. A maior preocupação de Pancrácio era por onde sairia o rebento. O cômico vinha da posição invertida do homem no ato sexual, passivo e receptor, que engravida e expelle pelo ânus o que carrega no ventre. O conselho do médico é que se deite de lado quando sentir as primeiras dores e tome um purgante. A conclusão com o ato de evacuar era adequada a Caliban, um homem ligado à terra e à plantação dos alimentos.

Uma técnica desenvolvida em “O Filhote” foi usar o personagem da criança para descrever atividade sexual e partes íntimas do corpo humano (MENDES, 2019b). Os mamilos viravam botões, a barriga da mulher grávida parecia com uma bola de brincar, enquanto o pênis podia ser um cachimbo, um dedo, uma agulha, uma seringa ou até uma enguia. A perspectiva infantil colaborava na construção da atmosfera de sonho e inocência dos escritos, que vinha de Boccaccio e das comédias de Shakespeare. No conto “A aranha caranguejeira”, publicado em “O Filhote” no dia 18 de setembro de 1896 e incluído no terceiro volume do *Álbum*, o foco é a genitália feminina. Um bebê de dois anos, que tivera um encontro traumático com uma aranha “enorme e veluda” um ano antes, entra em pânico ao contemplar a babá, jovem e bela, banhando-se nua num córrego. De volta à casa, para acalmar a criança e provar que não havia aracnídeos, a moça mostra a vagina para o patrão. Valendo-se do trocadilho com uma palavra chula para denominar o órgão feminino, o bebê esperneia e grita: “Enxota a aranha”! O conto é uma ode à vagina. O trauma infantil tornava cômica e palatável a objetificação, o desmembramento e a mercantilização de partes do corpo (feminino), típicos da pornografia moderna e do capitalismo (SOBLE, 1986).

7 O sucesso de Caliban

A literatura de Caliban caiu no gosto do público. Em jornais da Bahia, do Recife e de Florianópolis, articulistas comentavam favoravelmente sobre o erotismo jocoso dos escritos. Entre os pares da imprensa, houve recepção positiva, embora considerassem Caliban menos importante do que Anselmo Ribas. Falavam bem dos “deliciosos contos” (RESENHA..., 1898, p. 2) e elogiavam as “páginas eróticas, deliciosamente perfumadas e artísticas” (TEIXEIRA, 1898, p. 1) de um livro encantador que cabia no bolso e podia ser lido numa viagem de bonde (O PAIZ..., 1897, p. 1). Na crônica de N na *Gazeta de Notícias* (N, 1897, p. 1), Coelho Neto diz que o sucesso de “O Filhote” levou leitores a colecionar recortes da coluna e os reunir em cadernos improvisados que andavam de mão em mão. A

edição da Laemmert vinha tornar essas folhas obsoletas. Com filiais em São Paulo e no Recife, a livraria era líder em distribuição e venda. Para atrair compradores, vendiam os volumes individualmente por 1.500 réis, equivalente a um almoço digno no Largo da Carioca. Numa biografia de Coelho Neto, seu filho Paulo Coelho Neto (1957, p. 40) diz que o *Álbum de Caliban* foi altamente rentável para a Laemmert. A livraria multiplicou por quarenta (20 mil cruzeiros) o valor que pagou ao escritor (500 cruzeiros).

O sucesso de Caliban continuou nas primeiras décadas do século XX. Em 1905, com a edição da Laemmert esgotada, o semanário humorístico *O Malho* lançou uma nova série do *Álbum*. O articulista revisita metáforas shakespearianas para dizer que Caliban, depois de longo sumiço, “compadecido da sorte mesquinha dos homens deste país tristonho”, saía de sua caverna “disposto a espalhar profusamente o elixir do riso” (ALBUM..., 1905, p. 4). O periódico reafirma o princípio rabelaisiano de que a alegria era o alimento da alma, lembra a reputação de Caliban como autor de literatura apimentada e promete que a nova série será “a fina flor” das “novelas desopilantes”. A ideia era publicar uma novela por mês, em avulso, em edições ilustradas. Antes do aparecimento do primeiro volume, a revista anunciava a novidade em quadrinhas estimulantes, às vezes ilustradas: “O fruto que Eva comeu,/ Diz a Bíblia, foi maçã;/ mas, agora, afirmo eu;/ Foi o *Álbum de Caliban*”; “Quem tiver a alma acesa/ E a carne robusta e sã/ Há de gostar com certeza/ Do *Álbum de Caliban* (O MALHO..., 1905, p. 4 e 17). Dando a entender que a posse de um exemplar do livro tornava seu proprietário atraente às mulheres, *O Malho* rimava: “Não resiste uma mulher/ Ao meu porte de galã!/ Quanto mais quando eu tiver/ O *Álbum de Caliban* (O MALHO..., 1905, p. 31).

O primeiro volume apareceu em abril de 1905 com o título *Inocência Inocente* (*Álbum de Caliban. Nova Série. Ilustrado*). A publicação tinha 80 páginas e era vendida por 2 mil-réis em livrarias e jornaleiros. Como indica o título, a história usa o argumento do rapaz inexperiente – “chegou à barba sem que sua alma fosse tocada pela malícia” – que se mete em aventuras picarescas de desastres e descobertas dos segredos da vida conjugal. Nesse sentido, o livro funcionava como um manual de aconselhamento sexual, na tradição dos “romances de aprendizado” da literatura libertina, como o anônimo *L’Ecole des filles ou la philosophie des dames* (1655) (GOULEMOT, 2000). *O Malho* fala literalmente de uma “aprendizagem para o casamento” contida na nova história de Caliban, que incluía a “noite esponsalícia”, traduzida na “boa linguagem” do autor (14 jan. 1905, p. 4). Desde a década de 1870, os livros licenciosos (incluindo os romances

naturalistas) eram vistos como propagadores de precioso conhecimento carnal, avidamente procurados pelo leitor jovem (MENDES, 2019a). Na virada do século, com a proliferação de obras interessadas em ensinar os leitores a serem competentes no ato sexual (FONTOURA JR, 2019), Caliban assumia abertamente o perfil libertino de “professor de sexo”, que entretém e ilustra ao mesmo tempo o leitor.

A nova série do *Álbum* não passou do primeiro número, mas em 1923 Monteiro Lobato fez, em São Paulo, uma nova edição da novela de Caliban com um título novo: *O arara*. Usava uma gíria da época e traduzia a mesma ideia de ingenuidade e atrapalhão, significando um “sujeito bocó, que não sabe lidar com mulheres” (PRETI, 1983, p. 212). Mantendo o substrato rabelaisiano e a atmosfera mágica das comédias de Shakespeare, a vida de Inocêncio é narrada desde o nascimento pantagruélico (nasceu monstruosamente gordo com mais de 8 kg) até o casamento. Como Pantagruel, Inocêncio perdeu a mãe no parto devido ao esforço de trazê-lo ao mundo. Órfão de mãe, o pobre ficou aos cuidados de uma tia carola que o incentivava a ficar afastado do sexo oposto. Com idade para se casar, Inocêncio ainda era virgem. Preocupada com o futuro do sobrinho, a tia pede ao vigário que se torne seu preceptor. A solução é encaminhar o rapaz para Dona Margarida, amante do religioso e cortesã de renome, com quem adquire conhecimento teórico e prático, na tradição da “prostituta ilustrada” da literatura libertina. Por fim, Inocêncio se casa com a fogosa Donaria, que dá à luz três filhos: um menino, uma menina e um terceiro incompleto, sem sexo definido. O terceiro morre, mas os outros crescem gordos e felizes “e vivem todos como no paraíso” (CALIBAN, 1923, p. 98).

A fama de Caliban como autor de “literatura alegre” sobreviveu à morte de Coelho Neto em 1934 e perdurou até a década de 1940, quando apareceu uma edição clandestina do *Álbum de Caliban*, supostamente publicada em Nova York. O volume traz 38 contos, sendo alguns publicados originalmente em “O Filhote”, trechos de *O arara* e até um capítulo picante retirado do romance *Turbilhão* (1906), com o título “Ritinha”. Eram definitivamente escritos de Coelho Neto, mas reunidos e publicados à revelia dos herdeiros do escritor, comprovando a notoriedade de Caliban. No prefácio, reafirma o princípio libertador do “riso de Rabelais” e lembra que “tristezas não pagam dívidas” (CALIBAN, s/d, p. 3). A novidade do volume de 1941 é a inserção de 10 fotografias de mulheres brancas nuas ou seminuas em poses sensuais, supostamente atrizes do cinema americano da década anterior (COELHO NETO, 1972, p. 45). As fotos sinalizavam

para a evolução do impresso pornográfico, que incorporava novas técnicas de reprodução de conteúdos picantes. As imagens não têm relação com os contos e contam suas próprias histórias. Apoiam-se no imaginário gótico de mulheres aprisionadas em calabouços e na fantasia do harém turco, que não seriam estranhos à imaginação de Caliban.

8 Considerações finais

Pensar num “Coelho Neto Canibal” permite reivindicar para o escritor uma modernidade que lhe foi roubada nas batalhas modernistas, transformando-o num artista inautêntico, conservador e essencialmente irrelevante para a história da literatura. Sua vasta obra permanece pouco e mal estudada. Caliban foi uma manifestação de sua modernidade. Um autor que usava novas mídias (o jornal, a revista) e gêneros textuais (a crônica, o conto curto) para entreter e informar o leitor, em linguagem culta, sobre assuntos de sexo, tendo sido bem-sucedido a ponto de seu nome reverberar como autor licencioso até a década de 1940. Para os contemporâneos, Caliban foi um desbravador dos limites do que era possível dizer sobre sexo em jornais de grande circulação, como a *Gazeta de Notícias*. Era o melhor que havia em literatura erótica, barata e acessível. Coelho Neto nunca escondeu essa produção. O exemplar de *Álbum de Caliban* de sua biblioteca particular, hoje na Biblioteca Nacional (RJ), tem dedicatória manuscrita do autor para a esposa, D. Gabi, sugerindo que era um empreendimento aberto e celebrado até mesmo pelas mulheres do círculo íntimo do escritor. Embora o retorno financeiro importasse, nunca era um cálculo puramente mercenário que o movia. Escrevia a literatura de Caliban com erudição, capricho e discernimento para avaliar e testar limites de admissibilidade.

Para conseguir essa façanha, a aura prestigiosa de Shakespeare e da cultura inglesa era importante. Sua canonicidade legitimava personagens secundários e popularizava suas comédias pagãs, nas quais as inversões de papéis sexuais, o travestismo, os trocadilhos vulgares, o sexo sem culpa e a fluidez das identidades sexuais eram tolerados porque vinham de Shakespeare. Caliban representava os impulsos sexuais e violentos que espreitam sob a superfície ou o inconsciente reprimido na teoria freudiana (VAUGHAN; VAUGHAN, 1993, p. 114). Tentou violar Miranda e seguir seu instinto de povoar a ilha de descendentes. Representava a carnalidade, a força física e a energia sexual primitiva. Na pena de Coelho Neto, para se tornar palatável em periódicos no final do século XIX, Caliban se civiliza, se

faz elegante, parnasiano, culto e alegre, mas sob as metáforas galantes e as descrições infantis o canibal espreita. Masturbação feminina, objetificação e exaltação do pênis e da vagina, voyeurismo e exibicionismo, constipação e evacuação, sexo anal e vaginal – eram os assuntos de Caliban, que muitos contemporâneos definiram, com justeza, como pornografia. Como a pornografia não pertence a um cânone nacional, a literatura de Caliban foi esquecida, mas por cinco décadas “irritou” milhares de leitores no Brasil.

Referências

A GAZETA de notícias e o seu Filhote. *O Apóstolo*, Rio de Janeiro, p. 2, 7 ago. 1896. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18 nov. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BILAC, Olavo. Gonçalves Dias. In: BILAC, Olavo. *Conferências literárias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930, p. 7-26.

B., M. de. Litteratura: cousas de arte. *Liberdade*, Rio de Janeiro, p. 2, 15 ago. 1896. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18 nov. 2016.

BROWN, P. “This Thing of Darkness I Acknowledge Mine”: The Tempest and the Discourse of Colonialism. In: DOLIMORE, J. (Ed.). *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester UP, 1994. p. 48-71.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CALIBAN (pseud. Coelho Neto). *Álbum de Caliban*. Rio de Janeiro: Livraria Laemmert, 1898.

CALIBAN (pseud. Coelho Neto). *Álbum de Caliban*. New York: Mature Press, [194-].

CALIBAN (pseud. Coelho Neto). *O arara*. São Paulo: Edição Monteiro Lobato, 1923.

COELHO NETO, Paulo. *Bibliografia de Coelho Netto*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.

- COELHO NETO, Paulo. *Imagem de uma vida*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1957.
- DERBY-CLUB: Programa da Terceira Corrida. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, p. 3, 9 jun. 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 abr. 2016
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870–1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FONTOURA JR, Antônio José. *Pedagogias da sexualidade e relações de gênero: os manuais sexuais no Brasil (1865-1980)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.
- GOMES, Eugenio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- GRANDES Obras em Francez. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 11 out. 1898. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 17 maio 2016
- HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999, p. 9-46.
- KILGOUR, Maggie. *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- LYRA Americana. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, p. 1, 28 maio 1888. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- MARCUS, Stephen. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*. Nova York: Routledge, 2008.
- MENDES, Leonardo. O aborto, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pedagogia e pornografia no final do século XIX. In: MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo (org.). *Figueiredo Pimentel, um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2019a, p. 261-349.

MENDES, Leonardo. Álbum de Caliban: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 205-228, nov. 2017.

MENDES, Leonardo. Books for Men: Pornography and literary modernity in late nineteenth-century Brazil. In: ALIAKBARI, Rasoul (ed.). *Comparative Print Culture: a Study of Alternative Literary Modernities*. London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 205-223.

MENDES, Leonardo. *Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX*. *Cadernos do IL*, Porto Alegre/RS, n. 53, p. 173-191, dez. 2016.

MENDES, Leonardo; MOREIRA, Aline. Rabelais e a imaginação licenciosa no Brasil oitocentista. *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Campo Grande/MS, v. 1, n. 21, p. 137-159, jan./abr. 2019.

N. Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 20 ago. 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 12 jul. 2016.

O ALBUM de Caliban. *A Nação*, São Paulo, p. 1, 26 ago. 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18 nov. 2016.

OMNIBUS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 17 jan. 1895. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 mar. 2017.

O MALHO. [Ábum de Caliban]. *O Malho*, Rio de Janeiro, p. 4, 17, 21 jan. 1905. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18 ago. 2016.

O PAIZ. [Ábum de Caliban]. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 23 set. 1897. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18 nov. 2016.

PEAKMAN, Julie. *Mighty lewd books: The development of pornography in eighteenth-century England*. London: Palgrave Macmillan, 2003.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Barricadas na Academia: literatura e abolicionismo na produção do jovem Coelho Netto. *Tempo*, Niterói, n. 10, p. 1-22, 2000.

PORQUE usa um pseudônimo?: pergunta aos nossos escritores. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 12 jun. 1912. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 26 jul. 2016.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*, baseado no *Dicionário Moderno* de Bock de 1903. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

RESENHA Bibliographica. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 9 ago. 1898. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 14 abr. 2016.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. Tradução de Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sade. São Paulo: Busca Vida, 1988.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SIMÕES JR, Álvaro Santos. *A sátira do Parnaso*. Estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SKURA, M. A. Discourse and the Individual: the case of colonialism in *The Tempest*. *Shakespeare Quaterly*, Washington D.C., n. 40, p. 42-70, 1989.

SOBLE, A. *Pornography: marxism, feminism and the future of sexuality*. New Haven: Yale University Press, 1986.

TEIXEIRA, Orlando. Trêtas. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, p. 1, 21 set. 1898. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 18 nov. 2015.

THEATRO S. Pedro de Alcantara. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 6, 5 jul. 1893. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 25 maio 2016.

THEATROS e. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 13 maio 1891. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 25 maio 2016.

TRISTES e alegres: Elle e Ella. *Liberdade*, Rio de Janeiro, p. 1, 26 ago. 1896. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 18 nov. 2015.

VAUGHAN, Alden; VAUGHAN, Virginia. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

VIEIRA, Renata Ferreira. *Leitura Alegre: livros licenciosos e de entretenimento no Brasil no final do Oitocentos (1896-1905)*. 2020. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ZOLA. Cidade do Salvador, Salvador, p. 1, 4 mar. 1898. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18 nov. 2016.

Recebido em: 29 de junho de 2021.
Aprovado em: 14 de setembro de 2021.



“É boa leitura, mas para momentos de lazer”: a leitura dos romances de Walter Scott pelo imperador Pedro II

“It’s Good to Read, but in Moments of Leisure”: The Reading of Walter Scott’s Novels by Emperor Pedro II

Larissa de Assumpção

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/Brasil

larissadeassumpcao@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6110037699556790>

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as anotações e opiniões sobre os romances de Walter Scott presentes em cartas escritas pelo imperador Pedro II. Para isso, serão utilizadas como fonte as missivas enviadas pelo imperador à princesa Isabel e ao conde de Gobineau, entre os anos de 1860 e 1880, e que hoje fazem parte do Arquivo Grão-Pará do Museu Imperial de Petrópolis. A análise das práticas de leitura retratadas nessas cartas teve como base três aspectos principais: de que maneira a obra de Walter Scott era vista no século XIX, qual eram os pensamentos de Pedro II sobre esses livros e como o imperador e a princesa Isabel realizaram a leitura do romance *Ivanhoé*. Ao final do trabalho, conclui-se que a leitura de livros de Walter Scott era bastante valorizada pela crítica do período e por outros membros da aristocracia. Pedro II também admirava as qualidades literárias dos romances de Scott, que, segundo ele, eram uma ótima ocupação para os momentos de descanso e lazer. Além disso, em suas cartas, ele indica a leitura de diferentes obras do escritor, como *Ivanhoé* e *Waverley*, com base em critérios que também eram utilizados pela crítica especializada do período, como a qualidade das descrições, a verossimilhança, a construção das personagens e a capacidade dos romances de entreter e instruir os leitores.

Palavras-chave: Walter Scott; família imperial brasileira; *Ivanhoé*, carta; leitura.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the notes and opinions about Walter Scott’s novels written in letters by Emperor Peter II. The *corpus* of the study are the missives sent by the emperor to Princess Isabel and to the Count of Gobineau between the years 1860 and 1880 and which are part of the Grão-Pará Archive of the Imperial Museum of Petrópolis. The analysis of the reading practices represented in these letters is based on three main aspects: how Walter Scott’s work was seen in the 19th century, what were Pedro II’s thoughts about these books and how the Emperor and Princess Isabel read the novel *Ivanhoe*. It is concluded that the reading of Walter Scott’s books was highly valued by critics of the period and by other members of the aristocracy. Pedro II also admired the

literary qualities of Scott's novels, which, according to him, were a great occupation for moments of leisure. In his letters, he indicates the reading of different works of the writer, such as *Ivanhoe* and *Waverley*, based on criteria that were also used by specialized critics of the period, such as the quality of the descriptions, the construction of the characters and the capacity of the novels to entertain and instruct the readers.

Keywords: Walter Scott; Brazilian imperial family; *Ivanhoe*; letter; reading.

Durante o século XIX, o Brasil fez parte de uma grande rota de circulação de romances (ABREU, 2016). Nesse período, o país recebeu e exportou diversas obras, que atingiam leitores de diferentes localidades do mundo ocidental por meio de edições em língua original, traduções e adaptações, que tornaram alguns autores conhecidos em diversas partes do mundo. É com o objetivo de compreender algumas etapas desse processo de circulação, bem como de entender “como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade” (DARNTON, 1990, p. 109) que autores como Robert Darnton destacam a importância, para a história dos livros, de estudar a difusão e a recepção dos livros na sociedade.

Em seu livro *O Beijo de Lamourette*, o autor propõe um modelo geral para analisar como os livros surgem e se difundem na sociedade, processo que “pode ser descrito como um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (...), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor” (DARNTON, 1990, p. 111). Nesse circuito, estavam envolvidos, no século XIX, indivíduos de diferentes países, que, apesar de suas formações e vivências diferentes, entravam em contato com obras muito semelhantes (ABREU, 2016).

Entre os países com os quais o Brasil oitocentista manteve um intenso comércio de livros encontrava-se a Inglaterra. Para Franco Moretti, havia, nesse período, duas grandes superpotências narrativas, responsáveis por produzir um grande número de romances e exportá-los para outros países europeus: a Grã-Bretanha e a França. Segundo Sandra Vasconcelos (2006, p. 50), essa afirmação de Moretti é verdadeira não apenas para a Europa, mas também para o Brasil, onde “os leitores brasileiros e estrangeiros iriam se familiarizar com o novo gênero por meio dos romances ingleses e franceses” (VASCONCELOS, 2006, p. 50). Essas obras, que “passaram a circular no Rio de Janeiro de modo cada vez mais significativo a partir das primeiras décadas do século XIX” (VASCONCELOS, 2006, p. 50),

trouxeram a terras brasileiras os romances de autores como Charles Dickens, Samuel Richardson, Laurence Sterne, Ann Radcliffe, Paul de Kock, Henry Fielding e Walter Scott.

A circulação desses livros deixou diversos indícios no país. É possível mencionar, por exemplo, os catálogos de livreiros, os anúncios nos jornais, as críticas literárias e os leilões em que constavam tais obras (Cf. ABREU, 2008, 2016). Há ainda, alguns registros de leitores que escreviam suas opiniões sobre a obra literárias em cartas, diários e documentos pessoais. Um dos leitores de romances que deixou registros desse tipo é o imperador Pedro II (Cf. ASSUMPTÃO, 2018). Conhecido até hoje pela imagem de homem culto, estudioso e mecenas das artes (Cf. SCHWARCZ, 1998), esse monarca brasileiro escreveu muitas cartas a parentes e amigos, que estão depositadas hoje em regime de comodato no Museu Imperial de Petrópolis¹. Esses documentos trazem indícios sobre pensamentos e opiniões de Pedro II a respeito de fatos políticos, pesquisas científicas, peças de teatro e outros acontecimentos que faziam parte de seu cotidiano. Entre os assuntos mais comentados, está a leitura de romances, bastante presente na vida da família imperial.

O estudo desses documentos pode auxiliar na compreensão sobre como determinados autores foram lidos e recebidos no Brasil do século XIX. Neste trabalho, será comentada a leitura de obras de Walter Scott (autor de língua inglesa de bastante sucesso) pelo imperador. Isso será feito com base em trechos de cartas que o monarca enviou à sua filha, a princesa Isabel (AGP XXXIX-1), e ao seu amigo, o conde de Gobineau², entre os anos de 1860 e 1880, e que hoje fazem parte do arquivo do Museu Imperial de Petrópolis. As práticas de leitura retratadas nessas cartas serão apresentadas e analisadas por meio do exame de três aspectos principais: de que maneira a obra de Walter Scott era vista pelo imperador, qual papel esses livros ocupavam no seu cotidiano e quais critérios foram utilizados por Pedro II para avaliar os romances desse autor e indicar sua leitura à filha e ao amigo. Por meio dessa análise, pretende-se compreender de que maneira Walter Scott, autor escocês de romances históricos e que obteve

¹ Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo. Arquivo Grão-Pará – doravante AGP.

² Cartas do imperador Pedro II ao conde Gobineau. Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo. Arquivo da Casa Imperial – Doravante ACI.

grande sucesso de público e de crítica ao longo do século XIX, foi lido e compreendido por esses membros da aristocracia.

1 A leitura de Walter Scott no século XIX

Antes de analisar a maneira como o imperador Pedro II leu e comentou as obras de Walter Scott, é necessário compreender o que os livros desse autor significavam na época em que ele viveu, bem como outros indícios que possam revelar a maneira como eles foram lidas nesse período. Para compreender a circulação e recepção desse autor, é necessário considerar, também, que o gênero romance, como já foi mencionado anteriormente, não era muito bem visto no início do século XIX. Um dos motivos do estranhamento gerado no mundo das Letras por esse gênero é o fato de, no século XVIII, ele ainda ser considerado como algo novo. Esse fato fez com que ele fosse abordado de maneira negativa por muitos críticos literários, que viam a leitura de romances como um grande perigo, pois ela “fazia com que se perdesse um tempo precioso, com que se corrompesse o gosto e com que se tomasse contato com situações moralmente condenáveis” (ABREU et al., 2005, p. 2). Essa afirmativa se baseava no fato de que “enquanto a leitura das belas letras tinha por objetivo formar um estilo e ampliar a erudição, e as leituras religiosas visam aprimorar o espírito e indicar o caminho da virtude e da salvação, a leitura de romances parecia sem finalidade” (ABREU et al., 2005, pp. 2-3).

Segundo Abreu et al. (2005, p. 3), essas narrativas também apresentavam vários problemas do ponto de vista moral, pois elas “ensinavam a fazer coisas reprováveis, favoreciam o contato com cenas de adultério, incesto, sedução, crimes, possibilitando ao leitor aprender como levar a cabo situações semelhantes, como evitar riscos, como burlar as leis” (ABREU et al., 2005, p. 3). Assim, “eles enfraqueciam os valores morais ao conferir novo sentido a atos reprováveis: nos textos, o crime poderia ser apresentado como uma fraqueza, a castidade, vista como um cuidado desnecessário, a sedução, tida como ato de amor” (ABREU et al., 2005, p. 3).

Na Inglaterra dos séculos XVIII e início do XIX, o romance também não era bem visto por muitas pessoas. Nesse período, esse gênero sofria muitas críticas negativas dos letrados e era muitas vezes considerado inferior, associado à classe média e a um público majoritariamente feminino. Segundo Ina Ferris (1991, p. 8), “popular e não oficial, o romance desafiou a autoridade disciplinar das críticas, mesmo procurando estabelecer suas credenciais com base no mesmo gosto, razão e valor controlados pelo

discurso crítico”³. Por esse motivo, “o discurso crítico confrontou no romance suas próprias origens na classe média e suas ansiedades sobre classe, gênero, leitura e valor, esforçando-se para manter o romance fora da esfera literária” (FERRIS, 1991, p. 8)⁴.

Ao longo do século XIX, o gênero passou a obter mais prestígio, e esse reconhecimento e aceitação esteve relacionado diretamente às obras de Walter Scott. Segundo Ferris, “a publicação de *Waverley, or 'tis Sixty Years Since*, em 1814, foi um evento importante para o romance europeu, lançando a série de romances de *Waverley*, que, de várias e complexas maneiras, moldaram a escrita de ficção no século XIX” (FERRIS, 1991, p. 1)⁵. Além disso, “as *Waverley Novels* deslocaram o romance das margens subliterárias da cultura para a hierarquia literária” (FERRIS, 1991, p. 1)⁶.

Essa importância dada aos romances de Scott esteve relacionada, em grande medida, à maneira como ele construía suas histórias, integrando os fatos históricos à narrativa e representando, em seus personagens, figuras e acontecimentos importantes (VASCONCELOS, 2008). Esse estilo de escrita permitiu que o autor respondesse muito bem “ao desafio de configurar literariamente um novo modo de compreender a história, a relação entre o passado e o presente, ou (...) de expor as forças socio-históricas que plasmam a nossa vida” (VASCONCELOS, 2008, p. 353). Além disso, a forma como Scott construía suas narrativas garantiu a ele um grande sucesso de público e de crítica ao longo do século XIX e em diferentes países. Segundo Vasconcelos, a obra *Waverley*, lançada em 1814, teve quatro edições publicadas em seis meses, sendo que a primeira vendeu mil exemplares em cinco semanas, e a segunda vendeu dois mil exemplares em sete semanas (VASCONCELOS, 2008, p. 356). Um sucesso semelhante se

³ No original: "Popular and unofficial, the novel challenged the disciplinary authority of the reviews even as it sought to establish its credentials on the very grounds of taste, reason, and value controlled by the critical discourse". Todas as traduções presentes no texto foram feitas por mim.

⁴ No original: "For its part, critical discourse confronted in the novel its own middle-class origins and anxieties about class, gender, reading, and value, striving to keep the novel outside the literary sphere".

⁵ No original: "The publication of *Waverley, or 'tis Sixty Years Since* in 1814 was a momentous event for European novel, launching the series of *Waverley Novels* that in various and complex ways shaped the writing of fiction for the nineteenth century."

⁶ No original: "The *Waverley Novels* moved the novel out of the subliterary margins of the culture into the literary hierarchy".

repetiu com os vinte seis *Waverley Novels*, que, até 1860, venderam de dois a três milhões de exemplares (VASCONCELOS, 2008).

Outro ponto interessante sobre o sucesso dos romances de Scott é o fato de que eles eram apreciados pela crítica especializada, pelo público amplo e também pela elite. Segundo Louis Maigron (1912 *apud* VASCONCELOS, 2008, p. 357), os romances Scott foram “mais que um sucesso: foram uma mania”, pois “desde os modistas até as duquesas, desde as pessoas simples até os intelectuais, todos se renderam ao fascínio de Scott”. O sucesso desse autor esteve relacionado, também, ao grande número de adaptações que suas obras tiveram. Na Alemanha, por exemplo, Franz Schubert musicou, em 1825, uma versão traduzida do poema *The Lady of the Lake* (VASCONCELOS, 2008, p. 352), e um drama em cinco atos baseada nesse poema e traduzido do francês também foi representada no Rio de Janeiro, no Teatro da Praia de D. Manuel, em 1837 (VASCONCELOS, 2008, pp. 367-368).

Entre a elite, o sucesso de Walter Scott foi grande e fez inclusive com que a duquesa de Berry, membro da aristocracia francesa, pedisse para que as pessoas que ela convidou para um baile de máscaras fossem fantasiadas como os personagens de *Waverley* (LYONS, 1987, p. 134). O autor também alcançou os mais altos círculos da aristocracia inglesa, sendo citado no diário da rainha Victoria. Essa rainha, conhecida por seu poder e pela influência que exerceu ao longo do século XIX, escreveu alguns diários ao longo da vida, nos quais ela narra os acontecimentos de seu cotidiano, bem como suas atividades, pensamentos e reflexões desde a infância até o fim de sua vida⁷. Nesses cadernos, ela faz algumas menções aos livros que está lendo e aos autores com os quais teve contato. Entre essas anotações, Walter Scott é mencionado com certa frequência, e é citado de maneira direta em ao menos 60 entradas do diário.

Em algumas dessas menções, a rainha deixa clara a fama do autor em terras inglesas. Em 1833, por exemplo, quando ela tinha apenas 13 anos, Victoria escreveu que foi assistir ao *Balé de Kenilworth*, mas que não descreveria a peça, pois ela foi baseada no romance de Walter Scott, que já era bem conhecido (ABP, 1833)⁸. Alguns anos depois, em 9 de janeiro de

⁷ Esses cadernos, escritos entre os anos de 1831 e 1901, fazem parte do Acervo do *Buckingham Palace* – Doravante ABP – e estão disponíveis para consulta no site da Família Real Britânica: <http://qvj.chadwyck.com/marketing.do>. Acesso em 13 de outubro de 2020.

⁸ 9 de fevereiro de 1833. No original: "At ½ past 6 we went to the play with Lady Conroy, Victoire and Lehzen as usual. It was the ballet of Kenilworth. The subject is taken from the novel by Sir Walter Scott, which being so well known I shall not describe."

1838, a rainha escreveu que estava lendo em voz alta, para a sua governanta, o romance *The Bride of Lammermoor*, e que esse era o primeiro livro desse gênero que ela havia lido (ABP, 1838)⁹. Após alguns meses, em 23 de março de 1838, ela escreveu que contou sobre a leitura dessa obra para o visconde de Melbourne, que lhe disse que, quando as pessoas gostam de um romance, não é possível parar de lê-lo. A isso ela respondeu que gostou do livro e que pareceria estranho se ela não houvesse lido ao menos um dos romances de Scott (ABP, 1838)¹⁰.

Esses acontecimentos, narrados pela rainha Victoria ainda jovem, somados aos indícios de circulação das obras de Walter Scott presentes na historiografia, mostram como a leitura desse romancista alcançou diversos círculos sociais do século XIX, e que a sua leitura era desejável até mesmo dentro dos círculos aristocráticos. O conhecimento desses fatos pode ajudar a entender por que o romancista representou um papel tão importante dentre as leituras feitas pelo imperador Pedro II.

2 A admiração de Pedro II por Walter Scott

Na época em que Pedro II viveu e governou o Brasil, o sucesso de Walter Scott chegou também às terras brasileiras. Segundo Vasconcelos, as primeiras aparições desse romancista no país ocorreram por meio de anúncios no *Jornal do Commercio* e no *Diário do Rio de Janeiro*, que, na década de 1820, indicavam ao público que algumas livrarias contavam com as obras desse escritor (VASCONCELOS, 2008, p. 362). Nesse mesmo período, esses romances apareceram também em catálogos de gabinetes de leitura, como a *British Subscription Library* do Rio de Janeiro, e, posteriormente, podiam ser encontrados no Real Gabinete Português de Leitura (VASCONCELOS, 2008, p. 364).

Com a circulação de suas obras no Brasil, houve também a publicação de textos críticos que buscavam analisá-las, e que circularam nos periódicos do período. Como exemplo, é possível citar um prefácio de uma tradução do romance *O Collar de Perolas ou Clorinda*, que é atribuído a Scott em uma edição de 1830 da revista *O Beija-Flor*, apesar de ser de autoria de Lord

⁹ No original: "Began and read aloud to Lehen Walter Scott's novel of the Bride of Lammermoor, the *first novel* I have ever read!"

¹⁰ No original: "spoke to him about my reading the Bride of Lammermoor; he said if people liked a novel they never could leave off reading it. I said I liked it, and that I thought it would appear odd if I had not read one of Walter Scott's novels".

Normanby (VASCONCELOS, 2008, p. 365). Nesse texto, o autor afirma que está prestando um serviço à literatura nascente do Brasil,

oferecendo ao público um espécime de estilo, e método de Walter Scott que, com justa razão, foi chamado o historiador das novelas, e o novelista da história. Com efeito os Romances de Walter Scott, não são senão quadros para pintar ao vivo, e com a mais escrupulosa fidelidade, os costumes opiniões, e fatos históricos de certas eras. (*Beija-Flor*, 1830, p. 30).

A fama de Scott alcançou também a família imperial que, entre os mais de 24.270 volumes que compunham a sua coleção, e que hoje fazem parte da Coleção Teresa Cristina da Biblioteca Nacional, possuía 19 romances do autor, que é o segundo mais presente no catálogo (ASSUMPÇÃO, 2018, p. 56). Esses romances, que foram editados em alemão e em francês, faziam parte também das práticas de leitura do imperador, que conversava frequentemente sobre suas atividades voltadas ao estudo e às letras com seus amigos mais próximos e com sua família.

Algumas das menções a esse romancista estão presentes na correspondência trocada entre o monarca e o conde de Gobineau. Esse conde, nascido na França em 1816, teve uma formação clássica na Suíça, e, ao longo da vida, exerceu atividades diplomáticas como chefe do *Cabinet aux Affaires Étrangères* e publicou romances, novelas e poesias, além de ter sido colaborador do jornal *Commerce* (Cf. SOUSA, 2008). Além disso, ele é autor do polêmico *Essai sur l'inégalité des races humaines*, no qual ele discute a razão da ascensão e queda das grandes civilizações, atribuindo-as à mistura de raças que ocorre quando um povo domina e coloniza um território (Cf. GOBINEAU, 1967).

A amizade entre Pedro II e o conde se iniciou em 1869, quando ele veio ao Brasil para participar de uma missão diplomática, e o imperador, que já o conhecia por suas obras literárias, recebeu-o com simpatia (RAEDERS, 1938, p.11). No período, os dois iniciaram uma amizade, que continuou mesmo depois do retorno de Gobineau à França, quando o contato entre eles foi mantido por meio de cartas trocadas entre os dois, nas quais eles frequentemente faziam comentários sobre ciência e literatura.

Entre os comentários literários presentes nas missivas, há alguns em que o imperador e Gobineau mencionam o romancista Walter Scott, a qualidade de suas obras e as suas opiniões sobre elas. A primeira carta em que esse tema apareceu foi enviada em 16 de outubro de 1871, por Gobineau (ACI, Maço 156 – Doc. 7280). Na ocasião, D. Pedro II estava

realizando sua primeira viagem à Europa, feita durante o período de licença que tirou após a morte de uma das suas filhas, a princesa Leopoldina, que havia falecido em Viena e cujos filhos ficaram sob a responsabilidade do imperador (SCHWARCZ, 1998, p. 361).

Na missiva mencionada, Gobineau escreveu sobre a admiração que tem pelo imperador e sobre a vontade de saber suas impressões sobre o mundo intelectual com o qual ele entrou em contato durante a viagem. Depois de fazer essas considerações, e provavelmente fazendo referência a alguma conversa que eles tiveram, pessoalmente ou por correspondência, ele afirmou que não ficaria surpreso se parecesse ao imperador que Walter Scott deixou mais traços no espírito inglês e em sua cultura do que os dois Pitt juntos deixaram na política (ACI, Maço 156 – Doc. 7280)¹¹. Ele fez referência, nesse trecho, a William Pitt, influente primeiro-ministro da Inglaterra, no início do século XIX, e a seu pai, de mesmo nome, que ocupou esse cargo na segunda metade do século XVIII (Cf. HAGUE, 2005).

Ao comparar a influência política dos Pitt à que Walter Scott teve na cultura, Gobineau traz indícios da importância desse autor na Inglaterra, que estava além da sua produção e circulação literária. A próxima menção a Scott nas cartas trocadas entre os dois amigos ocorre anos depois, quando Pedro II se encontrava em terras brasileiras e Gobineau estava em Roma. Em uma missiva escrita em 3 de setembro de 1879, o conde, após dizer que estava se sentindo sozinho e que, por isso, lia bastante e todo o tipo de coisas, fez o seguinte comentário sobre a obra de Scott:

Acabo de fazer uma descoberta: *Ivanhoe* é uma obra-prima. Uma vez, há muito tempo, eu gostava apaixonadamente de Walter Scott, e então veio o período *Drang und Sturm* e eu passei por ele como todo mundo, e, sendo essencialmente conciliador, repeti com a estética atual que *Ivanhoe* era literatura *de pendule*. Dificilmente poderia haver um julgamento mais falso. A Idade Média é perfeitamente verdadeira e bem estudada e apresentada em *Ivanhoe*, sem mencionar a magnificência da paisagem, que é incomparável. Somente no tempo de Walter Scott, o tempo de Ricardo Coração de Leão, o século XIII ainda não era conhecido, ou o era apenas em bloco, ou tomava-se toda a Idade Média em Froissart. *Ivanhoe* é, portanto, perfeitamente

¹¹ 16 de agosto de 1871. No original: "Je ne serais pas extrêmement étonné que Walter Scott vous eût paru avoir laissé plus de traces dans l'esprit anglais et son mode de culture que les deux Pitt réunis ont creusé dans la politique".

verdadeiro, mas transposto para o século XV. Não há nenhuma crítica a ser feita em relação a isso. (ACI, Maço 181 – Doc. 8296)¹²

Os assuntos abordados nessa missiva são interessantes pois trazem indícios não só sobre a maneira como Gobineau avaliava a obra de Scott, mas também sobre como os movimentos literários influenciam a maneira como determinado tipo de romance é visto em um período específico. O movimento *Drang und Sturm*, ou *Tempestade e Ímpeto*, mencionado por ele como a causa para a desvalorização da obra de Scott, deve seu nome à peça de Friedrich Klinger e surgiu como uma oposição a alguns aspectos do Iluminismo. Uma de suas características era a ideia de que os homens devem viver a plenitude de seus desejos e paixões, bem como sua proximidade com a natureza (KARTHAUS, 2000; SILVA, 2016).

O contato com a obra de alguns escritores que fizeram parte desse movimento, como Johann Gottfried von Herder e Johann Wolfgang von Goethe, talvez tenha feito com que Gobineau desvalorizasse as obras de Scott, que não trazem como ponto central a discussão dos sentimentos e sensações de seus personagens diante dos acontecimentos. Porém, segundo o conde, após uma reflexão posterior ele voltou a valorizar os livros desse romancista, devido, principalmente, à sua habilidade para fazer descrições e permitir que seus leitores conheçam mais sobre a época retratada em seus romances.

As descrições presentes nos romances faziam parte dos elementos levados em consideração por muitos letrados e críticos do período durante a avaliação de obras de prosa ficcional (Cf. GABRIELLI, 2018; FRANCISCON, 2018). Nas cartas escritas pelo imperador a respeito dos romances de Scott, esse também é um elemento muito valorizado, como

¹² No original: "Je lis immensément et de toutes sortes de choses pour me rendre possible le travail de création. Car de ne parler à personne engourdit singulièrement l'esprit. Je n'en viens pas moins de faire une découverte: c'est que, positivement, Ivanhoé est un chef d'œuvre. Autrefois, il y a bien longtemps, j'aimais passionnément Walter Scott et puis la période *Drang und Sturm* est venue et j'y ai couru comme tout le monde et, comme je suis essentiellement conciliant, j'ai répété avec l'esthétique actuelle que Ivanhoé était de la littérature de pendule. Il n'y a décidément pas de jugement plus faux. Le moyen âge est parfaitement vrai et bien étudié et bien rendu dans Ivanhoé, sans compter la magnificence du paysage qui est incomparable. Seulement, au temps de Walter Scott, le temps de Richard Cœurs de Lion, le XIIIe siècle n'était pas encore connu et, en bloc, ou prenait tout le Moyen-Âge dans Froissart. Ivanhoé est donc parfaitement vrai mais transposé au XV^e siècle. Là, il n'y a positivement pas une critique à faire."

é possível observar a partir do que ele escreveu a Gobineau em resposta à missiva mencionada:

Como é agradável ouvi-lo falar assim do nobre senhor de Abbotsford. Já visitei sua mansão duas vezes por causa dos romances que fazem minhas delícias desde a adolescência!

Foi na Escócia que eu realmente consegui apreciá-los. Como me lembro do seu Ivanhoé! Como começa bem, descrevendo a chegada dos viajantes à casa de Cedric. A paisagem é maravilhosamente descrita quando o terrível templário e o abade *bon vivant* se encontram com Gurth. Leia também Waverley e pensando nos lagos das Highlands, vá admirá-los depois na natureza. Não se esqueça do Mid Lothians's Hearth. Fiz minha peregrinação a St. Levaro onde a casa de Jennie Dean e do Abade ainda está conservada – por causa de Lochleven e dos Puritanos que eu prefiro chamar de Old-Mortality. Eu também me escondi atrás de um dos pilares da cripta de St. Mungo em Glasgow.

Finalmente, não deixarei Sir Walter Scott sem mencionar sua encantadora bisneta, que foi tão boa para mim no castelo, onde falamos do bom e nobre senhor. Ela me deu um autógrafo e um manuscrito que ele não terminou (ACI, Maço 181 – Doc. 8296)¹³.

Esse trecho de carta mostra que o imperador também valorizava as descrições do romance de Scott como uma das suas características importantes, fazendo com que ele ainda se lembre da cena inicial de *Ivanhoé*, em que a paisagem da Inglaterra da época do Rei Ricardo é descrita, bem como dos dois personagens que cavalgam em busca de abrigo. Além disso, essa carta mostra como a influência do autor na vida de Pedro II foi além

¹³ 27 de setembro de 1879. No original: "Que 'aime à vous entendre parler ainsi du noble seigneur d'Abbotsford. J'ai déjà visité deux fois son manoir à cause des romans qui ont fait mes délices depuis mon adolescence! / C'est en Ecosse que je les ai dûment appréciés. Que je me rappelle son Ivanhoé! Comme il commence bien, décrivant l'arrivée des voyageurs chez Cédric. Le paysage y est merveilleusement décrit quand le terrible Templaure et l'abbé bon vivant rencontrent Gurth. Lisez aussi Waverley et pensant aux lacs des Highlands, allez les admirer après dans la nature. N'oubliez pas Mid Lothian's Heart. J'ai fait mon pèlerinage à St. Levaro où l'on conserve encore la maison de Jennie Dean et l'Abbé - à cause de Lochleven et les Puritains que je préfère nommer Old-Mortality. Je me suis caché aussi derrière un des piliers de la crypte de St. Mundo à Glasgov./ Enfin, je ne quitterai pas Sir Walter Scott sans parler de sa charmante arrière petite-fille qui a été si bonne pour moi en ce château où l'on parle du bon et noble seigneur. On m'y a donné l'autographe d'un manuscrit for curieux qu'il n'a pas terminé".

da leitura de romances ou do contato com os seus livros, que ele afirma ter apreciado desde a adolescência.

Os fatos narrados pelo imperador mostram que a admiração por Scott fez com que ele desejasse, por exemplo, conhecer os lugares onde as narrativas e algumas das cenas principais de seus romances se passaram, o que provavelmente influenciou o roteiro escolhido para suas viagens à Europa. A sua identificação com as obras desse autor foi tão grande que ele decidiu visitar a casa de personagens como Jeanie Deans, que aparece em *The Heart of Midlothian*. Além disso, é comum, nas cartas trocadas com Gobineau e também nas que Pedro II enviou à sua filha, e que serão analisadas mais adiante, que ele faça menções aos personagens das obras sem comentar a ficcionalidade do enredo em que eles estão inseridos, referindo-se a eles como se fossem pessoas reais.

A descrição de sua viagem à Escócia mostra que o imperador tinha o desejo de vivenciar os acontecimentos sobre os quais ele havia lido nos romances. Essa provavelmente foi sua motivação para não apenas visitar a Cripta de St. Mungo, que é um dos cenários de *Rob Roy*, mas também se esconder atrás dela, provavelmente para tentar replicar as cenas de aventura do livro, que se passam nesse mesmo cenário. Por esse motivo, a experiência vivida pelo imperador parece mostrar que a identificação que ele sentia em relação a alguns livros e personagens excedia o próprio ato de ler, servindo como causa para experiências que ele viveu no mundo real, e que buscam reproduzir ou complementar o enredo do livro.

Por meio das descrições presentes na carta, também é possível notar que o imperador já havia lido vários dos romances de Scott - *Ivanhoé*, *The Heart of Midlothian*, *Rob Roy*, *Waverley*, *The Abbot* e *Old-Mortality*, pois conhece seus personagens e o local em que várias partes do enredo se passaram ou a maneira como foram descritas. A forma como ele se lembrou de locais e cenários específicos pode indicar, também, que ele realizou uma leitura atenta das obras. Segundo Georges Raeders (1938, p. 69), Pedro II tinha todos os trabalhos de Scott escritos “em inglês e em tradução francesa” e esses livros, conservados até hoje no *Castelo d’Eu*, “são frequentemente anotados pela mão do soberano”.

A presença dessas obras completas no *Castelo d’Eu* pode ser mais um indício da sua importância na vida do imperador brasileiro. Afinal, após a Proclamação da República, a família imperial precisou deixar rapidamente o território brasileiro, o que implicou no abandono de roupas, joias, objetos pessoais e uma coleção de mais de 20.000 livros, que, em 1891, foram

doados pela família imperial a instituições brasileiras¹⁴. Ainda assim, Pedro II conseguiu levar consigo as obras completas, em inglês e em francês, desse romancista, e mesmo assim esse autor é o segundo com mais obras na coleção de livros que permaneceu em solo brasileiro (ASSUMPCÃO, 2018).

Outro fator interessante, que pode ser analisado a partir da viagem narrada na carta para Gobineau, é a visita que o imperador fez à residência de Scott e à sua bisneta, Mary Monica Maxwell-Scott, que ainda estava viva, e de quem ele ganhou um autógrafo do autor, que até hoje faz parte do Arquivo da Casa Imperial do Museu Imperial de Petrópolis (ACI, Maço 28 – Doc. 1001). A vontade de visitar a casa em que o escritor morou, além de revelar a grande admiração de Pedro II por ele, também é um indício de que, ao longo do século XIX, alguns escritores passaram a ser vistos, pelo público, como celebridades.

Segundo Márcia Abreu (2019, p. 104), esse fenômeno das celebridades literárias era comum no Brasil do século XIX, “uma vez que havia diversas notas e notícias sobre a vida privada de escritores, sem necessariamente vincular-se ao conhecimento de ou ao interesse por suas obras”¹⁵. No caso do imperador, ele, além de conhecer e admirar os romances de Scott, também demonstra um interesse pela vida pessoal do escritor e pelo local em que ele viveu e escreveu suas obras. Além disso, a consideração da família imperial pela família do escritor foi tanta que, nessa visita, Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina parecem ter levado alguns presentes à bisneta de Scott, que até hoje fazem parte do acervo do local. No site oficial do museu em que a casa do escritor foi transformada, há uma página dedicada à família imperial do Brasil, em que são dados detalhes sobre um guarda-sol ornamentado com pedras semipreciosas que a imperatriz do Brasil deu à bisneta de Scott em 1871, quando o local foi visitado (THOMPSON-ARCHER, 2019).

Nessa página do site, também há algumas informações adicionais sobre a viagem que o imperador brasileiro fez à Inglaterra nesse período. Segundo o texto publicado no site, em julho de 1871, a família imperial visitou a rainha Victoria em sua casa, na *Ilha de Wight*, e depois se dirigiu para o norte, parando em Kenilworth, em homenagem ao romance

¹⁴ A doação de seus pertences foi feita por Pedro II por meio de uma carta destinada ao seu advogado e procurador Silva Costa, e que foi citada na edição de 1891 da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Cf. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Typographia, Lithographia e Encadernação a vapor de Laemmert & C., 1891.

¹⁵ Sobre esse tema, ver também: TURNER, 2004; MCDAYTER, 2009.

homônimo publicado por Scott em 1821. Em seguida, eles foram para a Escócia, pois desejavam ver os *Trossachs* e o *Loch Katrine*, paisagem que aparece no romance *The Lady of the Lake*, de 1810. Após essa visita, o imperador se dirigiu a *Abbotsford*, antiga residência do escritor e, ao ir embora, levou consigo um arbusto, que ele desejava plantar no palácio de Petrópolis (THOMPSON-ARCHER, 2019), provavelmente para reproduzir, no Brasil, parte da vegetação encontrada nos romances e na casa do autor.

Esse tipo de visita à antiga residência de Scott não foi feita apenas pelo imperador brasileiro. A rainha Victoria, influente monarca da Inglaterra, relata, em seu diário pessoal, que fez uma viagem semelhante. Na ocasião, que se deu em agosto de 1867, ela relatou que fez uma visita à propriedade da família Scott e que visitou as florestas e ruínas ao seu redor, como a tumba de Alexander II, um antigo rei escocês. Ao estar nesse local, ela se lembrou de alguns trechos de *Lay of the Last Minstrel*, que descrevem essa mesma tumba: “Eles se sentaram em uma pedra de mármore, um monarca escocês dorme abaixo dela” (ABP, 1867). Nesse passeio, a rainha visitou, ainda, o interior da moradia, admirou a decoração do local, as roupas preservadas do escritor, o quarto em que ele escrevia e os manuscritos de *Ivanhoé* e de outros romances e poemas¹⁶.

¹⁶ 22 de agosto de 1867. No original: “the position of Melrose is most picturesque, surrounded by woods & hills & just outside the little town of Newstead, through which we passed, which is very narrow & steep. Drove straight to the Abbey, standing just beyond the grounds of the Duke of Buccleuch's agent. Walked about the very fine ruins, some of the architecture & carving being in a beautiful state of preservation. David I first described as a "sair saint" originally built the Abbey, but the remiss now standing were built in the 15th out". We saw where under the High Altar Robert Bruce's heart is said to be buried, also the tomb of Alexander II and of the celebrated Wizard Michael Scott. I quote some lines of Walter Scott's in the "Lay of the Last Minstrel": "They sat them down on a marble stone, A Scottish monarch slept below". This describes the tomb of Alex: II. (...) In another 20 minutes we came to Abbotsford, the well-known residence of Walter Scott, which lies low & looks gloomy. Mr Hope Scott & Ly Victoria (my god daughter, sister to the present Duke of Norfolk) with their children, the young Duke of N. & some other relatives received us. Mr Hope Scott's first wife was Miss Lockhart, the only surviving grandchild of Sir W. Scott. She died leaving only one daughter, a pretty girl of 11, to whom the place will go, & who is the only surviving descendent of Sir Walter. They only showed us the part of the house in which Sir Walter lived. In the Drawing room there is still the same furniture & carpet. In the Library we saw his M. S. of "Ivanhoe", several others of his Novels & Poems, all written in a beautiful handwriting, with hardly any erasures, & also the relics which Sir Walter had himself collected. His study, is a small dark room with a little turret, in which is a bronze bust done from a cast taken after death."

Esse exemplo mostra que a visão de Walter Scott como uma espécie de celebridade estava presente também entre outros monarcas do período, que visitavam os locais em que cenas importantes de seus livros se passavam e também a moradia do falecido escritor. Esse romancista, portanto, apresentava uma importância na vida desses leitores que ia além da leitura e do gosto pelos seus livros.

No caso do monarca brasileiro, a leitura desse autor tinha, ainda um outro propósito: ser o assunto de conversas e das leituras que ele realizava com a sua filha, a princesa Isabel, e que estão registradas em suas cartas, que serão analisadas no próximo tópico.

3 A leitura de *Ivanhoé*, de Walter Scott, comentada por Pedro II e pela princesa Isabel

Durante a sua vida, dom Pedro II possuía uma grande preocupação com a educação de suas filhas. Por esse motivo, ele assumiu a função de tutor das princesas e acompanhou atentamente, e por toda a vida, as leituras que elas realizavam, o cumprimento de suas atividades diárias e as suas opiniões sobre determinados autores e sobre algumas leituras (Cf. AGUIAR, 2012).

Muitas das conversas que eles mantinham sobre livros e leituras estão registradas nas cartas quase diárias que pai e filha trocavam, e que hoje fazem parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis (AGP XXXIX-1; AGP XLI-3). Nesses documentos, é comum que eles conversem sobre suas impressões de leitura e sobre o contato que mantêm com diferentes autores. Alguns dos elementos que podem ser observados por meio da análise dessas missivas enviadas no ano de 1864 são os critérios que esses membros da família imperial utilizam para avaliar o romance *Ivanhoé*. Esses critérios parecem seguir, em grande parte, aqueles que também eram mencionados por letrados do período para escrever críticas positivas ou negativas sobre os livros desse gênero, tais como a descrição, os personagens, o enredo e a verossimilhança. Márcia Abreu (2016, p. 375), que estudou as críticas sobre romances publicadas em Portugal, na França, na Inglaterra e no Brasil durante o século XIX, concluiu que as obras ficcionais eram avaliadas de maneira semelhante nesses quatro países, pois os letrados partilhavam uma espécie de “poética dos romances”:

Eles esperavam que um romance, além de instruir, deleitar e moralizar, tivesse um estilo não afetado nem declamatório, mas fácil e graciosos; que empregasse uma linguagem despreziosa e sem preciosismos, mas clara e elegante. Tinham expectativa de que o enredo manifestasse uma boa invenção, pela adequada escolha de episódios, e fosse apresentado com ordem e nexos, sem passagens forçadas e pouco naturais, evitando digressões e desvios do núcleo central, conduzindo a um desfecho surpreendente, mas plausível, sem qualquer recurso a artimanhas sobrenaturais. Esperava-se, ainda que as personagens fossem semelhantes a pessoas comuns e se expressassem em acordo com sua situação e caráter (ABREU, 2016, p. 375).

Muitos dos critérios mencionados por Abreu são citados também por Pedro II e sua filha, durante as conversas sobre os romances. Nas cartas já mencionadas e trocadas entre o imperador e o conde de Gobineau, foi possível perceber que a descrição, os personagens e algumas partes do enredo dos romances de Scott agradaram ao imperador, e esses mesmos critérios são retomados quando pai e filha se referem à leitura de *Ivanhoé*.

A história desse romance se passa em 1194, na época das Cruzadas e da briga entre o rei Ricardo da Inglaterra e seu irmão pelo trono. A trama inclui como centro o personagem principal, Ivanhoé, seu amor dividido entre a nobre Rowena e a judia Rebecca e as diversas lutas e intrigas para salvá-las, e que estão relacionadas aos desentendimentos nas relações entre o anglo-saxões e os normandos. O enredo é cheio de reviravoltas, esconderijos, sequestros, momentos de revelação e brigas entre o bem e o mal, que parecem ter intrigado e prendido a atenção desses leitores da elite, conforme veremos mais adiante.

Uma das primeiras menções ao romance é feita em uma carta de 17 de outubro de 1864, em que a princesa escreveu para o pai que já havia travado conhecimento com Gurth, Wamba, Cedric, Aymer e o Templier, personagens do romance (AGP XLI-3). Dois dias depois, a princesa voltou a escrever sobre o livro, após relatar alguns acontecimentos do cotidiano: “o seu Walter Scott me interessa muito mas eu reclamo que agora ele também é meu. Estou no lugar em que Rowena manda chamar o peregrino pela criada para falar com ele.” (AGP XLI-3).

Com base nos trechos dessas missivas, é possível perceber que a princesa Isabel, ao conversar com o pai sobre a leitura de *Ivanhoé*, fez uso de critérios muitos semelhantes ao que ele utilizou para citar as obras de Scott nas cartas com Gobineau. Assim, ela menciona, em primeiro lugar, os personagens que conheceu, e cita trechos do enredo para que o pai

compreenda em qual parte da obra ela se encontra. O comentário de que o Walter Scott não seria apenas do imperador, mas também dela, é um indício de que a princesa possivelmente já conhecia o interesse de Pedro II por esse autor, além de mostrar a intimidade existente entre pai e filha e que permitia esse tipo de brincadeira.

A resposta à carta de Isabel foi escrita pelo seu pai no mesmo dia, em 19 de outubro de 1864. Na missiva, após comentar sobre assunto do cotidiano, ele escreveu: “vejo que já vai conhecendo a família e hóspedes do illustre saxão Cedric, e estou certo de que há de ter gostado muito das descrições d’esse romance de meu Walter Scott. Não julgou formar parte da cavalgada do Abade e do templário? (AGP XXXIX-1). Nesse trecho, o imperador faz menção aos acontecimentos do enredo e aos personagens do romance, além de elogiar a descrição da cavalgada do início da narrativa. A cena mencionada é a mesma que Pedro II elogiaria 15 anos depois, na carta enviada a Gobineau em 1879 e já mencionada anteriormente. Com isso, é possível perceber que a admiração dele por esse livro era realmente antiga, e que as cenas que lhe chamaram a atenção nesse livro permaneceram em sua memória por bastante tempo.

Nas cartas seguintes, escritas por ele nos dias 20 e 21 de outubro, o imperador retoma os comentários da filha sobre o romance. No dia 20, ele escreveu: “Já conhece Rebecca? Há de querer-lhe muito bem, mas sem esquecer as outras leituras” (AGP XXXIX-1). Na missiva do dia 21, os personagens principais desse romance voltaram a ser mencionados, e a brincadeira da princesa também recebe uma resposta:

Duvido de que o Walter Scott seja seu como ele é meu; pois que sou seu amigo de tantos annos. É excelente leitura; mas para momentos de lazer. Respeito lady Rowena, mas não gosto do seu orgulho aristocrático, é um contraste muito habilmente ideado da simpática Rebecca. Sempre que puder converse comigo sobre suas leituras, e vai se acostumando a tomar notas do que mais lhe agrada (AGP XXXIX-1).

Nessa carta, Pedro II volta a afirmar que já conhece Walter Scott há muitos anos, e faz comentários sobre os personagens da trama. Por meio das menções feitas ao enredo, é possível saber que ele valoriza as características da *simpática* Rebecca, assim como a do *ilustre* Cedric, mencionado na carta anterior. Em oposição a esses personagens está Rowena, que não lhe agrada,

mas que representa um contraste que, em sua opinião, foi bem construído. Com base nesses comentários, é interessante notar que o imperador discute as características dos personagens como se eles fossem pessoas, cujo caráter é possível conhecer aos poucos, conforme a leitura do livro avança.

Ao elogiar ou desqualificar os personagens do livro, ele revela, também, quais características ele considera positivas dentro da história mencionada. Assim, ele valoriza Cedric, personagem saxão e pai de Ivanhoé, que continua fiel aos seus princípios mesmo após os normandos tomarem o poder na Inglaterra. O monarca não gosta, no entanto, de Rowena, personagem de origem saxã que é protegida por Cedric, mas que tem consciência de sua origem nobre e, por isso, discorda diretamente de algumas decisões e posicionamentos dos outros personagens. Um contraste a ela é feito, segundo o imperador, por Rebecca, personagem judia, humilde e sem muitas pretensões, que acata todas as decisões do pai e ajuda vários outros personagens ao longo da narrativa.

A identificação desses contrastes produzidos pelo enredo e a preferência criada por alguns personagens revela como, no ato de ler, o leitor representa um papel ativo, utilizando sua bagagem de leitura, opiniões e vivências para avaliar a história ficcional e interpretá-la. No caso de Pedro II, essas considerações são compartilhadas com a filha, talvez pelo desejo de guiá-la pela leitura do livro, já antecipando algumas impressões que ela pode ter ao longo da leitura.

Na carta mencionada, o imperador também estimulou a princesa a conversar com ele sobre suas leituras, o que parece, mais uma vez, indicar que, mesmo após a filha ter atingido a idade adulta, ele não abriu mão do seu papel como educador, e que as conversas sobre livros e leituras eram incentivadas dentro desse círculo imperial. Outro comentário presente na carta e que chama a atenção é o de que Scott é excelente leitura, mas que os romances devem ser lidos apenas em momentos de lazer. Nesse trecho, o imperador faz uma distinção entre a leitura de romances e as leituras consideradas sérias, e que estavam relacionadas ao estudo.

A distinção entre leituras sérias e romances era já bem conhecida pela crítica desde o século XVIII, pois, como já mencionado anteriormente, muitos homens de letras consideravam que esse tipo de obra estava relacionado a momento de ócio e poderiam fazer com que o leitor perdesse um tempo precioso e entrasse em contato com situações imorais (ABREU

et al., 2005, p. 2). Ao fazer esse comentário, o imperador mostra que provavelmente estava ciente desse tipo de crítica à leitura de romances e que, por isso, mesmo romancistas de grande valor deveriam ser lidos apenas em horas de lazer.

Na carta que escreveu em resposta ao pai, a princesa mostrou concordar com seus apontamentos sobre a personagem Rebecca e, mais uma vez, fez comentários sobre o trecho do enredo que ela estava lendo: “já gosto muito de Rebecca. Gurth já cahio nas mãos dos ladrões e agora está deitado adiante da porta do cavaleiro Desherité” (AGP XLI-3)¹⁷. Em sua resposta, Pedro II estimulou o gosto da filha por essa personagem: “(...) cada vez há de estimar Rebecca mais de coração e ter pena do deserdado” (AGP XXXIX-1)¹⁸. Rebecca continuou a ser mencionada nas cartas seguintes, em que a princesa parece querer mostrar que compartilhava a opinião do pai sobre essa personagem: “Hoje li com Gaston seu amigo Dante. Gaston leu (...) para eu ouvir, eu só li *Ivanhoé*. Estou no lugar em que Wamba finge ser frade para entrar no castelo não de Martin, mas de Reginald Front-de-Boeuf. Gosto muito de Rebecca, tenho muita pena também de Rowena” (AGP XLI-3)¹⁹.

Nessa carta, além de escrever sobre a sua opinião favorável a Rebecca, concordando com os insistentes comentários do pai sobre essa personagem, a princesa menciona a leitura de Dante, talvez para indicar, também, que havia compreendido que a leitura de *Ivanhoé* estava reservada para momentos de ócio e lazer. Assim, ela indicou ao pai que o romance foi lido apenas depois do contato com a obra mais clássica. Esse comentário indica, ainda, que as práticas de leitura da princesa eram compartilhadas não apenas com o pai, mas também com o seu marido, o conde d'Eu, mostrando que esse hábito fazia parte do cotidiano da família imperial.

A resposta do imperador foi enviada dois dias depois, em 3 de novembro de 1864: “Chegou você a uma parte mais interessante de *Ivanhoé* e cada vez há de estimar mais a Rebeca” (AGP XXXIX-1). No trecho mencionado, que o imperador considera ser o mais interessante do romance, os personagens principais da trama são sequestrados por dois cavaleiros: de Bracy, que deseja convencer Rowena a se casar com ele, e Bois-Guilbert, o templário que, encantado pela beleza de Rebecca, quer

¹⁷ Carta de 22 de outubro de 1864.

¹⁸ Carta de 24 de outubro de 1864.

¹⁹ Cartas de 31 de outubro de 1864.

seduzi-la. Quando esse propósito é revelado, Rebecca, após tentar dissuadi-lo, oferecendo-lhe dinheiro e utilizando argumentos religiosos, ameaça cometer suicídio, pulando da janela da torre do castelo, para não perder sua virtude. O comportamento virtuoso e moralizante dessa personagem, somado ao seu respeito pela religião e pela família, talvez seja o motivo pelo qual o imperador elogia tanto essa personagem para a própria filha.

Em 3 de novembro, esse episódio do enredo volta a ser mencionado na missiva escrita por Pedro II: “(...) Há de ter já chegado ao incendio do castelo do Franz-de-Boeuf: que tempera diabólica de character não tem o templário!” (AGP XXXIX-1). Para fazer esse comentário, Pedro II parece ter calculado em qual parte do romance a filha se encontraria no dia seguinte, indicando que ele imaginava que ela estava realizando uma leitura diária do romance. Além disso, ele indica, mais uma vez, a sua opinião sobre o personagem do templário, responsável pelo sequestro de alguns personagens e pela tentativa de seduzir Rebecca, ação que o imperador julgou ser fruto do seu caráter diabólico.

Nos dias 5 e 7 de novembro, a princesa voltou a responder aos comentários do pai. Na primeira carta, ela menciona mais uma vez Rebecca, que “acha-se só agora com o templário depois de ter estado no tribunal” (AGP XLI-3). No dia 7, ela escreve um comentário mais longo sobre o enredo do romance: “(...) Reabri ontem de noite *Ivanhoé*, acho lindo esse romance, mas se me é permitido dizer alguma coisa, acharia melhor que Athelstan não ressuscitasse, é um pouco fora do natural todo esse acontecimento. Também achei uma notinha no livro dizendo que algumas pessoas julgam como eu, mas que Walter Scott assim tinha feito porque lhe tinham pedido” (AGP XLI-3).

Nessa carta, além de elogiar, mais uma vez, o livro e mencionar o trecho do enredo em que ela se encontra, a princesa utiliza um outro critério para avaliar a obra: a verossimilhança. No trecho mencionado, Athelstan, personagem de origem nobre e herdeiro do trono saxão, é tido como morto após ser ferido na cabeça em uma luta ocorrida no castelo de Front-de-Boeuf. Em seu velório, que ocorre no final do romance, ele reaparece, vivo, afirmando que foi mantido cativo por três dias, e que sua morte foi forjada pelos seus sequestradores. A princesa, que considerou essa peripécia pouco natural, parece ter encontrado respaldo para a sua opinião em uma nota da edição lida por ela.

A menção a essa nota, bem como aos nomes dos personagens, que são escritos em francês nas cartas enviadas pela princesa, permite supor qual edição do romance foi lida por ela. Uma edição em francês, traduzida por Auguste Defauconpret e publicada em 1835, como parte das obras completas de Scott, possui, na página em que a aventura mencionada é narrada, uma nota, na qual se lê:

A ressurreição de Athelstane foi muito criticada, por ser uma ruptura muito grande com a verossimilhança, mesmo dentro de uma obra puramente imaginária; esse é um *tour de force* ao qual o autor se viu forçado a recorrer devido às vivas súplicas de seu editor, que é muito seu amigo, e que a morte do saxão deixou inconsolável. (SCOTT, 1835, p. 445)²⁰

O conteúdo da nota parece ser o mesmo que a princesa leu em sua edição. O comentário que ela faz ao pai mostra que os critérios que a família imperial utiliza para julgar os romances como sendo bons ou ruins estava, muitas vezes, relacionados àqueles utilizados pela crítica do período, e que eles poderiam encontrar nas traduções e edições que liam, bem como em periódicos e jornais aos quais eles também tinham acesso.

As últimas cartas em que a obra de Scott é mencionada foram enviadas em 9 de novembro de 1864. Nesse dia, Pedro II concordou com o comentário da filha, escrevendo que “Estava certo de que *Ivanhoé* agradaria muitíssimo, e com efeito a aventura de Athelstane vem fora de lugar” (AGP XXXIX-1). A isso, a princesa responde: “Já estou muito adiantada em *Ivanhoé*, estou no lugar em que os outlaws reúnem-se depois do assalto dado a Fortaleza de Reginald Front-de-Boeuf. Rebecca desapareceu com o templário, o cavaleiro Preto me interessa também muito assim como Wamba e Gurth” (AGP XLI-3)²¹.

Nessas missivas, os mesmos critérios são utilizados por Isabel e por seu pai. Há menções à qualidade do romance, aos acontecimentos do enredo e aos personagens pelos quais a princesa demonstra interesse. O

²⁰ No original: "La résurrection d'Athelstane a été très critiquée, comme une rupture trop ouverte avec la vraisemblance, même dans un ouvrage purement imaginaire; c'est un tour de force auquel l'auteur s'est vu forcé de recourir par les vives supplications de son éditeur, qui est aussi son ami, et que la mort du Saxon rendait inconsolable." Tradução minha.

²¹ Carta de 9 de novembro de 1864.

imperador parece, também, ficar feliz com o comentário positivo da filha sobre o romance pelo qual ele demonstra tanto interesse, e cuja leitura acompanhou tão de perto.

Essas informações, juntamente com outros fatos mencionados ao longo deste artigo, servem como indícios de como os livros de Walter Scott circularam e foram lidos por membros da aristocracia brasileira. Segundo o que foi apresentado, foi possível perceber que as obras desse autor de língua inglesa estavam entre os livros preferidos do imperador, que reservava sua leitura a momentos de lazer e lembrava-se de comentá-la com amigos e familiares em suas cartas pessoais.

Ademais, a maneira como Pedro II se relaciona com as obras de Scott e tece comentários sobre elas também é um indício do ambiente de troca cultural que envolvia a Inglaterra e o Brasil. Afinal, os elementos mobilizados pelo monarca para comentar esses livros, além de serem semelhantes aos presentes na crítica literária, também são compreendidos por pessoas de diferentes origens, como Gobineau, conde francês, que retoma, em suas respostas às cartas do imperador, os mesmos critérios para tratar dos romances. As informações retiradas do diário da rainha Victoria, também citadas brevemente neste trabalho, sugerem, ainda, que até mesmo a monarca que governava a Inglaterra compreendia a importância de Scott dentro da produção desse país e a necessidade de conhecer suas obras, os lugares em que elas se passaram e as adaptações feitas com base nelas.

Todos esses pontos são indícios de que a Inglaterra e o Brasil compartilhavam autores, livros e maneiras de ler no século XIX. A circulação de impressos existente entre os dois países permitiu a vinda de obras de romancistas ingleses para terras brasileiras, para onde eles foram exportados em língua original, traduzidos, adaptados e adquiridos por gabinetes de leitura e bibliotecas públicas e particulares, como a que era mantida pelo imperador. O exemplo da leitura de romances de Walter Scott, analisado a partir de documentos pessoais dos membros da família imperial, serve como indício desse processo de circulação e recepção de obras.

Referências

ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX. [S.l: s.n.], 2005. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ABREU, Márcia (org.) *Romances em movimento: A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ABREU, M. Literatura sem texto: presença social da literatura no Brasil oitocentista. *Revista Letras*, Curitiba, n. 100, pp. 91-111, 2019.

AGUIAR, J. V. de. *Mulheres educadas para governar: O Cotidiano das “lições” nas cartas das princesas Isabel e Leopoldina*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de pós-graduação em Educação da Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, 2012.

ASSUMPÇÃO, Larissa de. *Em meio a cartas e bibliotecas: a presença de romances no Brasil e na Rússia no século XIX*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

CARTAS do imperador Pedro II à princesa Isabel. Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo. Arquivo Grão-Pará. AGP XXXIX-1.

CARTAS da princesa Isabel ao imperador Pedro II. Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo. Arquivo Grão-Pará. AGP XLI-3.

CARTAS do conde de Gobineau a d. Pedro II. Museu Imperial de Petrópolis/Ibram/Ministério do Turismo. Arquivo da Casa Imperial. Maço 156 – Doc. 7280.

DARNTON, R. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIÁRIOS da Rainha Victória. Buckingham Palace. Disponível em: <http://qvj.chadwyck.com/marketing.do>. Acesso em: 13 out. 2020.

FERRIS, I. *The Achievement of Literary Authority: Gender, History, and the Waverly Novels*. London/Ithaca: Cornell University Press, 1991.

FRANCISCON, T. *Os romances de Maria Edgeworth: do Reino Unido ao Brasil no século XIX*. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2018.

GABRIELLI, B. *“Crítico já é distinguir”*: a avaliação de romances em periódicos franceses do século XIX (1836-1850). 2018. 136 f. Dissertação

(Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2018.

GOBINEAU, A. de. *Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855)*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967.

HAGUE, W. *William Pitt the younger*. New York: Alfred A. Knopf, 2005.

KARTHAUS, U. *Sturm und Drang: Epoche - Werke - Wirkung*. München: C. H. Beck, 2000.

LYONS, M. *Le Triomphe du livre: une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*. Paris: Promodis, 1987.

LYRA, H. *História de Dom Pedro II: 1825-1891*. São Paulo: Ed. Nacional, 1938-1940.

MCDAYTER, G. *Byromania and the birth of celebrity culture*. Albany: State University of New York Press, 2009.

MORETTI, F. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

O Collar de Perolas ou Clorinda. *Beija-Flor: Annaes Brasileiros de Sciencia, Politica, Litteratura, etc, etc*, Rio de Janeiro, 1830. Literatura, p. 130. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=701157&pasta=ano%20183&pesq=Walter%20Scott&pagfis=31>. Acesso em: 27 jan. 2021.

RAEDERS, G. D. *Pedro II e o conde de Gobineau (correspondências inéditas)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Typographia, Lithographia e Encadernação a vapor de Laemmert & C., 1891.

SCHWARCZ, L. M. *As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCOTT, W. *Ivanhoe*. Paris: Furne, Charles Gosselin et Perrotin, 1835. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324237600&view=2up&seq=1>. Acesso em: 28 jan. 2021.

SILVA, F. V. da. *A Ficção histórica de Goethe: do Sturm und Drang à Revolução Francesa*. 2016. 355 fl. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

- SOUSA, R. A. S. *Agassiz e Gobineau: as ciências contra o Brasil mestiço*. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz, 2008.
- THOMPSON-ARCHER, K. *Sir Walter Scott, parasols and the Empress of Brazil*. 2019. Disponível em: <https://www.scottsabbotsford.com/news/sir-walter-scott-parasols-and-the-empress-of-brazil>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- TURNER, G. *Understanding Celebrity*. Los Angeles: Sage, 2004
- VASCONCELOS, S. A rota dos romances para o Rio de Janeiro no século XIX. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 9, p. 49-64, 2006.
- VASCONCELOS, S. Cruzando o Atlântico: Notas sobre a circulação de Walter Scott. In: ABREU, M. (org.). *Trajetórias do Romance: circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

Recebido em: 28 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 26 de julho de 2021.



O que há em um nome?: ressonâncias entre Ana Cristina Cesar e James Joyce¹

What's in a Name?: Resonances between Ana Cristina Cesar and James Joyce

Alexandre Gil França

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo, São Paulo/Brasil

alexandregfranca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4408-4555>

Resumo: Ana Cristina Cesar, em *Luvas de Pelica* (1980), mostra-nos um tipo singular de dicção íntima em que a finalidade do segredo é desativada, e uma mistura de diário de viagem, cartas e anotações pessoais é transformada em um espaço de deriva poética, no qual a posição do sujeito torna-se matéria de literatura. Há neste texto uma outra possibilidade de entendimento do que poderíamos chamar de “âmbito íntimo”, já que aqui, a intimidade acaba ganhando um estatuto diferente daquele da clausura, característico de décadas anteriores. Sabemos que nesta obra, Katherine Mansfield e Virginia Woolf são referenciadas, mas, em que medida a obra de um outro autor moderno, James Joyce, poderia dar uma nova luz à escritura de Ana Cristina? Joyce abordou de maneira intensa a temática da intimidade em seu livro *Ulysses* (1922), não somente através de cartas, mas também de um fluxo de consciência, em que a matéria corporal corre “junto” ao que nos é apresentado textualmente. Levando em conta o trabalho de problematização da instância íntima realizado por Ana C., haveria em *Luvas de Pelica* uma espécie de tonalidade joyceana refletida em seu *corpus* textual? Este trabalho pretende desbravar este tema, apontando para possíveis relações entre as estratégias de escrita de *Ulysses* e de *Luvas de Pelica*, a fim de descobrir pontos em comum que possam iluminar ainda mais a poética da escritora carioca.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; James Joyce; Intimidade; Feminino.

Abstract: Ana Cristina Cesar, in *Luvas de Pelica* (1980), shows us a singular type of intimate diction in which the purpose of the secret is deactivated, and a mixture of travel diary, letters and personal notes is transformed into a space of poetic drift, in which the subject's position becomes a matter of literature. There is in this text another possibility of understanding what we could call “intimate sphere”, since here, intimacy ends up gaining a different status from that of enclosure, characteristic of previous decades. We know that

¹ Para Maria Ignez e Francisca

in this work Katherine Mansfield and Virginia Woolf are referenced, but to what extent could the work of another modern author, James Joyce, shed new light on Ana Cristina's writing? Joyce intensely addressed the theme of intimacy in his book *Ulysses* (2012), not only through letters, but also through a stream of consciousness, in which the body matter of the character runs "along" with what is presented to us textually. Taking into account Ana C.'s problematization of the intimate instance, would there be in *Luvas de Pelica* a kind of Joycean tone reflected in her textual corpus? This paper intends to explore this theme, pointing to possible relationships between the writing strategies of *Ulysses* and *Luvas de Pelica*, in order to discover common points that can further illuminate the poetics of the writer from Rio de Janeiro.

Keywords: Ana Cristina Cesar; James Joyce; Intimacy; Feminine.

1 A intimidade e a carta

Segundo Michelle Perrot (2019, p. 97), durante o começo da modernidade, "escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar (...)". Também, em termos de representação, a carta neste período foi o símbolo de uma intimidade feminina enclausurada no universo literário canônico, de Samuel Richardson (*Pamela*, 2016), passando por Choderlos de Laclos (*As relações perigosas*, 2012), a Balzac (*Memórias de duas jovens esposas*, 2012)². Dentro desse universo, a figura da mulher quando retratada em seu íntimo, geralmente, mobilizava afetos que atravessavam o território do segredo, dos limites da moral e da vergonha, ou mesmo da transgressão sexualizada que incidia em um modo de se encarar a mulher no começo da sociedade moderna, basicamente, expresso por um posicionamento cativo regulado por leis masculinas. A carta, neste sentido, foi no início da modernidade uma forma de expressão importante para essa história, mas não deixou de ser o vestígio de um enclausuramento negativo, que reduziu a figura feminina a uma intimidade esvaziada de potência social e política. E, embora, com algumas exceções, a mulher pudesse influenciar de maneira indireta o tecido social ao exercer um certo poder manipulatório, como em *As relações perigosas*, ela surgia neste caso como um signo de vilania sexual desviante frente à harmonia dos homens, e se dividia entre os polos da vítima casta e da corruptora impura.

² Livros publicados originalmente nos seguintes anos: 1740 (*Pamela*), 1782 (*As relações perigosas*) e 1841 (*Memórias de duas jovens esposas*).

O desenvolvimento deste enclausuramento começou dois séculos antes da ascensão do moderno. Segundo Silvia Federici (2017, p. 199), “(...) de fato, ao longo dos séculos XVI e XVII, as mulheres perderam terreno em todas as áreas sociais”. E esta perda mobilizava um cultivo cada vez maior do universo da clausura, que, por um lado, refletia a dominação patriarcal, e por outro possibilitava às mulheres um mínimo de expressão em sociedade (já no começo do XVIII, por meio da carta, mas também, segundo Federici, da fofoca). Se até entre os séculos XVI e XVII as mulheres eram reclusas, pois eram retratadas como seres inferiores, selvagens e sem controle,

(...) no século XVIII o cânone foi revertido. Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. Até mesmo sua irracionalidade podia ser valorizada, como constatou o filósofo holandês Pierre Bayle em seu *Dictionnaire historique et critique* (1740) [Dicionário histórico e crítico], no qual elogiou o poder do “instinto materno” feminino, defendendo que devia ser visto como um mecanismo providencial que assegurava que as mulheres continuassem se reproduzindo, apesar das desvantagens do parto e da criação dos filhos. (FEDERICI, 2017, p. 205).

A mulher, enfim, ganhava uma espécie de função produtiva para os homens dentro de sua clausura, e sua expressão, como vimos em Perrot, granjeou uma funcionalidade doméstica. Com raras exceções (como Georges Sand), a mulher-autora e a mulher-personagem ainda percorriam suas trilhas por esconderijos e brechas. Sabemos que o auge da modernidade virá para mudar os rumos desta dinâmica, e escritoras como Virginia Woolf e Katherine Mansfield irão reconfigurar o lugar do representável em terras femininas.

Por outro lado, também no começo do século XX, um homem, James Joyce, escancarava os limites da intimidade enclausurada no episódio final de *Ulysses*, ao colocar o leitor em meio às ondas tortuosas de um fluxo de consciência feminino³. Molly Bloom, a personagem que não para de pensar e transtornar o nosso entendimento, não tem rédeas nem travas ao expor para si mesma uma intimidade lasciva que, mais do que mostrar os detalhes de

³ Embora, como veremos, isso não deixasse de ser um gesto aderente ao repertório dos homens, já que o horizonte do texto em questão é a passionalidade sexual – temática comum à figura da mulher nesta época.

seu casamento, expõe a sexualidade obtusa de toda a sociedade dublinense, e injeta carne em um tipo de materialismo estilístico que busca se aproximar dos movimentos do próprio corpo humano. Trata-se, então, diferentemente da intimidade epistolar dos séculos anteriores, de mostrar uma intimidade que flui e jorra junto com a matéria corporal de uma possível mulher. Não há mais o filtro da epístola e a aura secreta conferida pelo gênero é deslocada para a temporalidade corpórea⁴.

Tanto a carta quanto o diário, símbolos de uma intimidade feminina dentro da literatura, serão utilizados pela poeta carioca Ana Cristina Cesar como uma forma de deflagrar uma outra potência testemunhal, diferente daquela cultivada por homens que subjugavam o espaço feminino. Mas em que medida encontramos ecos joyceanos na construção de tal empreendimento?

2 O testemunho sem fim

Para se ativar um outro espaço feminino em seu fazer literário, a poeta buscou uma estratégia diferente de elaboração da esfera íntima. A questão é intensa na obra crítica de Cesar e merece ser avaliada com calma, já que ela surge mais como um problema aberto, sem uma solução fixa, do que como um porto seguro “(...) como fechar convenientemente, o problema do feminino no texto literário – deslindando-o inclusive da palavra mulher? Onde ancorar este conceito? Não seria melhor deixá-lo à deriva, errante conforme nos sopra o que há de feminino na linguagem?” (CESAR, 2016, p. 299). Abordaremos a questão do feminino mais intensamente, quando cotejarmos o monólogo de Molly e *Luvás de Pelica*⁵ na quinta parte deste trabalho. Por hora, proponho nos concentrarmos na questão epistolar: o que ela atinge para além de um espaço dito feminino em literatura?

Sim, a carta e o diário, que, como vimos, foram os refúgios expressivos da mulher até o começo da modernidade, serão esses suportes em que o destinatário será posto em questão. Mas, para além disso, serão

⁴ É curioso que a carta é utilizada em *Ulysses* como troca de correspondências entre amantes – Martha e Bloom –, mas, desta vez, ela ganha aspectos cômicos e jocosos em relação ao seu próprio fim, uma vez que o notório adultério de Molly irá transformar o gesto epistolar de Bloom em um mero capricho caricato, embora altamente perverso (já que tais cartas insinuavam se tratar de uma relação masoquista de Bloom com sua amante Martha).

⁵ Neste trabalho serão utilizadas as versões de *Luvás de Pelica* e *A teus pés* contidas na coletânea *Poética* (2013) de Ana Cristina Cesar.

os espaços em que um tipo de intimidade pode transitar e deixar falar uma instância diversa daquela imputada ao narrador, já que o *continuum* entre a internalidade da escrita e sua possível externalidade destinatária é aqui tensionado e (re)dobrado – somando-se ao leitor, *um outro* da literatura, a quem *a carta é destinada*. Neste sentido, Ana C. viu nesses “dispositivos” um potencial imenso de mobilização do próprio leitor *a quem a literatura se destina*; ela vislumbrou, enfim, uma fonte evocativa de um intimismo relacional sem objeto fixo.

Como nos mostra Marcos Siscar em ensaio para a coleção *Ciranda da Poesia*, tomando como fundo o cânone poético debatido na época da poesia marginal, esse espaço relacional é diferente daquele historicista a que João Cabral de Melo Neto se aferrou, embora guarde semelhanças fundamentais com este, na medida em que ambos os escritores pensaram suas poéticas tendo o leitor como horizonte. Contudo, o outro ou a alteridade para João Cabral é carregada de expectativas históricas, o que não ocorre com Ana Cristina, pois “(...) em vez de ir ao encontro da expectativa que o poeta tem desta alteridade, sua poesia vem de encontro a ela [a alteridade], na rota de um enlace que não deixa de ser também uma ‘colisão’” (CESAR; SISCAR, 2011, p. 23).

Assim, a poeta faz de sua literatura um território de encontros singulares e intensos com aquele que lê, na medida em que a tentativa aqui é de que “o outro” não se encerre em um determinado horizonte de entendimento (feminista, inclusive); mais do que atingir a porção histórica de um sujeito, Ana C. pretende colidir com sua singularidade através de uma potência íntima na qual o mecanismo sujeito/objeto é desativado (AGAMBEN, 2018)⁶. No caso do livro *Luvas de Pelica*, somos mergulhados em um ambiente testemunhal limítrofe. Se, por um lado, a obra reflete poeticamente a viagem da poeta para Londres, em decorrência de um mestrado, por outro, mostra-se como uma espécie de diário de viagem sem datas. Ou melhor, *somos colocados em meio a trechos recortados e colados de testemunhos do que parece ser uma mistura de diário, coletânea de*

⁶ Neste trabalho, como será notado no decorrer da leitura, proponho uma abordagem mais agambeniana para o tema, no qual o conceito de “potência de não” (ou seja, de uma potência descolada de um ato normativo) tende a emergir nas ideias de “não segredo”, “potência epistolar” e “potência testemunhal pura” (“pura” no sentido de ser sem uma finalidade ou lei reguladora).

postais, anotações literárias e cartas, que nos navegam para o lugar poético do livro, no qual tocamos, a todo instante, a região íntima e testemunhal da mente sem prestar contas a um fim determinado – uma potência epistolar pura, se assim quisermos, que independe do próprio ato de segredar e de um sujeito unificador. Annita Costa Malufe, em sua tese sobre Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar intitulada *Poéticas da Imanência* (2008), já havia apontado esta intimidade a que Ana C. nos mergulha⁷. Trata-se de uma distorção do formato diário e da carta, em que, nos termos da leitura deleuziana de Malufe⁸, a intimidade é deformada em sua figuratividade (MALUFE, 2008), abrindo-se em uma potência diferente.

Na estrutura de *Luvas de Pelica*, nosso objeto de estudo, isso se dá, ao meu ver, por dois gestos fundamentais. O primeiro é o vasculhar de um material íntimo de viagem (o diário, as cartas, os postais, as anotações) feito por este “curador” invisível – que vem operando assim desde *Cenas de Abril*, passando por *Correspondência Completa* (livros que, como veremos, estão interligados por vestígios e rastros à *Luvas de Pelica*) – e que se posiciona, em alguma medida, para fora do acontecimento. Somos colocados frente às suas escolhas, suas preferências, *suas subtrações* que refletem uma espécie de “para si” que se autodestrói com o percorrer das páginas. Há, portanto, uma figura além do destinatário que se sobressai, e que parece se alimentar da biografia de Ana C. Não que haja uma ligação direta entre a sua vida e a sua obra, pelo contrário, a vida da poeta torna-se matéria trabalhada e “desbiografada” aqui. Esta ideia fica nítida para o leitor no epílogo em que Cesar explicita o mecanismo de montagem:

Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar. / Continuo a passar mais rapidamente estes cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui por exemplo, “Para quando

⁷ Segundo o capítulo “Ana C. e a deformação do diário e da carta”, p. 66-79.

⁸ Sobre a leitura deleuziana de Costa Malufe, cito o seguinte trecho presente em sua tese sobre Ana C: “Em sua poesia os gêneros íntimos sofrem uma deformação, são deformados em sua figuratividade, deixando de ser representação de estados de um sujeito e passando a expressar uma intimidade a-subjetiva. Deixando de ser figurativos para serem figurais, para constituírem não mais a ilustração de uma vida provada mas a apresentação de forças de uma figura, tal este conceito é desenvolvido acerca da pintura de Bacon por Deleuze. Daí dizer que ela traça uma fuga, ou desterritorializa, o território firme e seguro da poesia marginal.” (MALUFE, 2008, p. 68-69).

serão nossas próximas horas exquisitas?”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre (...)” (CESAR, 2013, p. 74).

Há, então, um chamado para que se perceba detalhes curiosos, que estrangeirizam os objetos, ao mesmo tempo em que saltamos para dentro de suas intimidades (“como está mudado!”), sem que se confirme alguma relação fundamental com uma história: Ana C quer que reparemos em “esquisitas com xis” para que de uma temporalidade passada surja uma presente, dessas metonímias que retomam o caráter de novidade da relíquia. *Este modo de ler demonstra não uma eliminação do sujeito, mas antes o ponto zero de uma subjetivação que chama e ao mesmo tempo precisa ser posta em prática com alguma técnica*⁹. O epílogo termina com um convite que metaforiza a desativação do segredo testemunhal, por meio de um incômodo no olho que a tira de cena, deixando para o leitor somente a “estrutura” desse segredo, ou as luvas utilizadas no procedimento:

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair, tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira (CESAR, 2013, p. 74).

O segundo gesto, assim, é esta suposta aleatoriedade metonímica da montagem a que somos confrontados, que culmina com as luvas de pelica deixadas “no espaldar desta cadeira”. É bom que se destaque: a montagem é aleatória somente em superfície, já que ela se expressa – como naquele não truque de mágica do epílogo – em recortes (“quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira”), por um lapso luminoso de uma intencionalidade revelatória (uma vez que a história foi, segundo a narradora, “verdadeira”). Ana C., no decorrer de *Luvas de Pelica*, joga-nos esses recortes de segredos, de “histórias verdadeiras”, que nunca se explicam enquanto escondidas. O refrão, ao qual retornamos intuitivamente, ou a solda entre as partes, se dá acerca de um não segredo, que se confirma assim mostrando um segredar do qual não sabemos a origem, o fundamento,

⁹ E aqui flertarmos com a análise feita por Roberto Zular sobre o poema “Nada, esta espuma” em que, segundo Zular, “o sujeito de invocado se torna invocante, isto é, desejan-te (...)” (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 100).

ou a sua finalidade¹⁰. Como diria Marcos Siscar acerca do poema “o tempo fecha” é como se a poeta nos dissesse “(...) quando exponho meu segredo, deixo claro que o segredo não vem ao caso; que meu segredo mais íntimo é que não há segredo” (CESAR; SISCAR, 2011, p. 29). Por um lado, de fato é um revelar para quem vem de fora (o leitor, por exemplo), pois trata-se, em última instância, do diário de alguém: reconhecemos certas assinaturas, como a primeira pessoa, o dirigir-se a si mesma e a pares íntimos, o elenco de situações. Por outro, é um não revelado, já que outras assinaturas são subtraídas, como as datas, o histórico dos envolvidos, a continuidade entre as situações, a relação da narradora com quem aparece para nós leitores¹¹. E, finalmente, (em termos, digamos, moleculares) a subtração incide em uma aposta na metonímia. É sempre uma superfície de algo que desconhecemos – a ponta de um iceberg que se derrete na presença de uma leitura sintética.

Esta subtração é ainda mais afirmada se colocarmos *Luvras de Pelica* em contraste com os anteriores *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*, nos quais algumas assinaturas ainda persistem (as datas, o nome do remetente). Neste sentido, os dois primeiros nos preparam para o *Luvras...* como se Ana C. nos dissesse que por dentro do acontecimento da viagem que agora embarcamos de fato, tais marcadores textuais ainda não fossem possíveis – eles serão para quem olha o passado; e ela nos quer no presente. Para o eu-múltiplo que “vive” o escrito, há somente o *corpo a corpo relacional em solo estrangeiro*. Aliás, somos estrangeiros na obra – analogamente ao que Ana C. foi em sua viagem a Londres; não por acaso como aluna de um mestrado em tradução. Traduzir envolve se estrangeirizar. E tornar-se estrangeiro implica em um tipo de experiência relacional única. Por isso esta impressão de um diário “sem sujeito” (já que, mais do que um sujeito, o que emerge é a diferença inelutável entre um (im)possível eu e os “recortes de histórias verdadeiras”). Como diria Michel Riaudel (2015) em seu artigo “O autor invisível: tradução e criação na obra de Ana Cristina Cesar”,

¹⁰ Annita Costa Malufe (2008) chama de “segredo sem fundo”, fazendo, novamente, referência ao acontecimento sem fundo de Deleuze em *Lógica do Sentido* (2011).

¹¹ Costa Malufe também aponta para uma distorção na forma diário em Ana C., conforme o seguinte trecho: “Os diários de Ana então não revelam confidências, mas distorcem, deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo-a repleta de arestas, incompletudes. Não temos o segredo deslindado, mas temos sim **a forma do segredo vinda à tona**, tornada sensível.” (MALUFE, 2008, p. 70).

de fato, nas novas roupagens da literatura, não mais aquelas criadas pelo esquema mimético-retórico, mas as que visam à busca de expressividade, o autor não pensa mais em si como porta-voz (ou grande organizador) de um mundo que lhe é e permanece exterior, porém como um tradutor também destinado a ser traduzido (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 161).

Neste sentido, a deriva se sobressai na relação com esse outro-leitor, que é aqui também um tradutor; uma necessidade de retornar ao zero a cada fragmento, voltar ao ponto estrangeiro: KM e AC se encontram – e este é somente um dos vínculos colocados por *Luvas de Pelica*: “Lembra que abri um mapa e havia planos incontáveis de viagem? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com toda a inocência de turista” (CESAR, 2013, p. 64).

3 As luvas oferecidas ao leitor

Por se tratar de uma potência-diário pura – que não visa a um horizonte estanque e teleológico do testemunho íntimo, qual seja, a consciência de *um determinado sujeito* –, o leitor deve evocar alguma intimidade para que o texto “funcione”. Este convite à invocação é, possivelmente, uma das marcas de Ana C., e já havia sido apontado por outros comentadores pela via da dificuldade e das lacunas presentes em sua escrita, como nos mostra Costa Malufé acerca de um comentário do crítico Silviano Santiago:

É a dificuldade que obriga o leitor a puxar seus fios, ilimitados, convidando-o à viagem da leitura, deixando-lhe brechas para construir e reconstruir sentidos, passagens de ar para ele se relacionar, de fato, com o texto. Que tipo de leitor é afastado diante deste tipo de texto? O leitor autoritário, que só busca no texto reconhecimentos, comprovações, que já vai ao poema com ideias preconcebidas, responde Silviano (MALUFE, 2008, p. 72).

Trata-se, antes de tudo, de um chamamento, mais do que de um canto. De uma *aproximação relacional*, mais do que pela presença de modelos (ou de emulações). Nesta visada, há uma ironia de Ana C. que poderíamos (em meio a outras leituras) entender como endereçada indiretamente ao leitor:

Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente esta tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono

quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neorrealismo, na veia (CESAR, 2013, p. 61).

Ficamos tentados a traduzir este trecho como se o “você” da última frase fosse um “eu” ou a própria Ana Cristina Cesar: “Ana Cristina precisava de uma injeção de neorrealismo, na veia.”. Este afundamento “irritante ao extremo” é o que nos faz ser colocados dentro de um acontecimento em plena ebulição. Não há um centro ou um fim de uma história a ser atingido, mas uma série de relações e vínculos sem um fundamento explícito que é lançada sobre nós. O testemunho íntimo de *Luvas...* parece, neste sentido, não confirmar ou provar uma trajetória, apenas nos levando, numa espécie de deriva, de um lugar a outro sem um direcionamento/objetivo determinado. Ao menos para esta narradora sem rumo, a ideia é vestir o desconhecido, “acontecer” junto ao acontecimento – fica o convite para que o leitor faça o mesmo à sua maneira.

4 Incorporação e intencionalidade

Em um de seus mais célebres textos contidos no livro *Cenas de Abril* (1979), podemos compreender o tipo de incorporação a que somos convidados a testemunhar e exercer: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo/ e sentir separado dentre os dentes/ um filete de sangue/ nas gengivas” (CESAR, 2013 p. 15). Olhar para o poema, neste caso, é ensaiá-lo em seu próprio corpo. Ser leitor de poesias, para Ana C., (ou, poderíamos dizer, para lermos à maneira de Ana C.) compreende um esforço que vai além das conexões mentais do Eu unificador. É de uma memória-corpo a que se refere a poeta. O sangue que escorre nas gengivas está naquela zona cinzenta entre o que pode acontecer e uma metáfora, já que o sangue é o excesso que se produz com a leitura de quem mesmo incorpora o que é lido. Lê-se o suficiente para que o corpo se afete a ponto de ele exceder o que já não é mais leitura. A ponto de ele gerar um certo gosto de sangue na boca; *um certo gosto de si próprio*.

Também Viviane Bosi, ao analisar a série de poemas gatografias de Ana C., comenta:

O jogo dialógico de Ana Cristina contém um permanente desafio ao leitor, que precisa interagir com o poema e completá-lo com suas próprias sensações e experiências para que as palavras possam sair do papel. Como um parangolé, o poema se converte em obra se o leitor vesti-lo, respondendo ao seu apelo (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 49).

Penso que o principal da fruição de um livro como *Luvas de Pelica* é, não o seu significado global ou a totalização de fragmentos que tem por horizonte uma síntese de entendimento, mas a própria “técnica” (ou maneira) que desenvolvemos ao tentar “sentir” o que está escrito. Num primeiro momento, é claro, somos colocados neste papel de *voyeur* de uma viajante sem destino. No outro, como vimos, compreendemos que há certas lacunas a serem preenchidas, certos buracos de indeterminação (a elisão tratada na penúltima citação). Afirmar, como leitor, estas zonas obscuras do texto, já é o princípio de uma espécie de incorporação. Como se ali começássemos a vestir a luva da qual Ana C. tratou no final.

A aposta da poeta é numa entrega do leitor. É necessário ensaiar na própria cabeça aqueles não segredos, compreender sua dicção, o fio de sua lâmina – trapezista amador transitando sem uma cama de significado por baixo. Tarefa infinita. A ideia é que nunca se termine de ler *Luvas de Pelica*, na medida em que ele pode evocar múltiplas experiências em diferentes abordagens de leitura, que se insinuem nas diversas elisões e buracos estilísticos promovidos pelo texto. Desta forma, o modo de ler e de se relacionar com tal obra nos gera um tipo de sentimento que, ao se desdobrar na duração do livro, afeta-nos sempre como um acontecimento no qual nos inserimos; *os recortes concatenados ali não significam exatamente uma determinada intenção subjacente. Ou melhor, a intenção acena existir, mas ela é sempre subsumida por esta intimidade sem dono, território mental a que somos convidados a entrar* – entrar na sintonia íntima... de quem?¹²

5 A intimidade e a representação do desrecalque feminino – uma divergência entre Ana Cristina Cesar e James Joyce

Eu nem respondo. Não sou dama nem
mulher
moderna.
Nem te conheço.

(“sete chaves”) Ana. C.

A crítica Heloisa Buarque de Hollanda já havia apontado que o livro *Luvas de Pelica* era uma espécie de diário de viagem que, ao invés

¹² Para uma leitura mais atenta deste tipo de dessubjetivação da linguagem em Ana C, recomendo o artigo de Annita Costa Malufe contido na coletânea *Sereias de Papel: visões de Ana Cristina Cesar*, “Estratégias para uma escrita do segredo”, 2015, pp. 55-79.

de explorar o espaço externo, ocupava-se com uma interioridade feminina em “uma percepção que procura atentamente a imobilidade.” (CESAR, 2013, p. 444). Esta exploração da imobilidade passa por uma intimidade corporal que, nas palavras da própria Ana Cristina, “(...) aborda as viagens pelo lado do confinamento” (CESAR, 2013, p. 445) e por isso acaba sendo “uma contribuição à biologia do segredo e à maldade deste tom” (CESAR, 2013, p. 445).

As engrenagens subjacentes a esse labirinto são exatamente aquelas que se atribui ao contorno da mulher na literatura – os perfumes, as luvas. Contudo, a ideia aqui é ressignificar o uso destes elementos, deslocando-os do espaço decorativo do bibelô – do que é figurado *na* mulher –, para o território liso de uma dicção pós-moderna – revelada *de* uma mulher – que em nada se parece com os dramas atribuídos à criatura enclausurada de outros tempos. A luva de pelica é a suavidade da escolha sem compromisso, textura de um ilusionismo deliberado que usa a falação como matéria de seus truques de afetos. A clausura e a imobilidade, portanto, entram como propulsores de um modo de agir mental que busca, mais do que o simples lamento, a exploração sem pudores de uma intimidade navegante. Esse sistema de propulsão do íntimo por meio da clausura será exatamente a estratégia utilizada por James Joyce para desenvolver o célebre monólogo interior de sua personagem Molly Bloom.

Joyce também investiu uma parte de sua obra *Ulysses* numa tentativa de apresentar uma mulher diferente aos seus leitores, acostumados, até então, com a discussão acerca do virtuosismo da “fêmea” casta. E é curioso como, através das próprias personagens, o escritor anuncia a nova configuração de mulher que estará por vir. Em “Ítaca”, por exemplo, episódio que antecede “Penélope”, “(...) Bloom dissentia tacitamente das opiniões de Stephen sobre a eterna afirmação do espírito do homem na literatura (...)” (JOYCE, 2012, p. 943). E mais à frente:

(...) Quais reflexões ocuparam sua mente durante o processo de reversão dos volumes invertidos?

A necessidade de ordem, um lugar para tudo e tudo em seu lugar: a deficiente apreciação da literatura que manifestavam as mulheres (...) (JOYCE, 2012, p. 1000).

No monólogo de Molly, uma temática escatológica como o sabor do sêmen de determinado amante será colocada em pé de igualdade com a

sua rotina junto a Leopold Bloom. O território do representável, portanto, é alargado, e a mulher, para grande espanto da época, pode falar acerca das dobras e redobras sexuais de seus parceiros com grande tranquilidade. Contudo, este recurso ao alargamento do campo do representável poderia justamente tocar naquilo que, na visão de Ana Cristina, realoca outra vez a mulher para um espaço à parte, no qual se repete uma espécie de *fórmula do desrecalque*; a representação feminina, assim, se encolheria em seu lugar devido, correlato àquele do enclausuramento da fêmea casta, ao se sexualizar perversamente. Vejamos o que Ana C. diz ao refletir sobre uma certa reviravolta feminina na poesia de sua época:

(...) a nova (?) poética inverteu os pressupostos bem-comportados da linhagem feminina e fez da inversão sua bandeira. Mulher não lacrimeja mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cama, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta. (...) A produção de mulher fica novamente problemática. Marcada pela ideologia do desrecalque e pela aflição hiteana de dizer tudo, sem deixar escapar os “detalhes mais chocantes”. O que está me parecendo é que essa virada dá no mesmo: recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher (agora moderna) deve fazer literatura (CESAR, 2016, p. 278).

Há, portanto, a necessidade, na opinião da poeta, de se criar não um novo espaço feminino de literatura, *mas um modo de se expressar literariamente que escape ao casulo de mais um “lugar da mulher”*. E, aqui, parece-me que Ana C. endossa o diálogo entre Woolf e Mansfield, que viam na literatura de Joyce um impulso adolescente e desproporcional¹³. Em termos sexuais, *Luvas de Pelica* transita no fio dessa navalha. A obra insinua, mais do que escancara, embora não deixe de buscar e exprimir uma sexualidade única, que se mostra em plena luz do dia, no parque, ao ar livre, no modo “não segredo”, como na seguinte parte que ecoa, inclusive, a posição em que se encontra Molly em relação a Bloom¹⁴:

Minha mão encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas, cobertores brancos nas graminhas, cores fortes de alta renascença.

¹³ Quanto a este tema, ver a troca de cartas entre as duas contida no livro *Diários de escritores* (2016), da professora da UFMG Myriam Ávila.

¹⁴ “(...) eu queria que ele fosse dormir em outra cama sozinho com esse pé frio em cima de mim” (JOYCE, 2012, p. 1076).

Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans. Acho que eu queria sim esse salgado (CESAR, 2013, p. 70).

Comparemos agora com um trecho de “Penélope” que se passa “em segredo” na cabeça de Molly:

(...) vou trocar aquela renda no meu vestido preto pra mostrar mais os peitos e vou sim santo Deus vou mandar arrumar aquele leque grande deixar elas explodindo de inveja o meu buraco está me comichando sempre quando eu penso nele acho que eu quero eu estou sentindo uns gases em mim melhor ir com calma não acordar ele e aguentar ele de novo me babando tudo depois de lavar tudo que é cantinho costas barriga e dos lados se pelo menos a gente tivesse uma banheira ou no mínimo o meu quarto eu queria que ele fosse dormir em outra cama sozinho com esse pé frio em cima de mim dá um espaço aí nem pra soltar um pum (...) (JOYCE, 2012, p. 1076).

O que fica em Ana C. é a malandragem de uma timidez calculada, que atíça a graça pela via da insinuação metonímica (“eu queria sim esse salgado”) e não pelo absolutamente explícito¹⁵. Em “Penélope”, a escatologia dá o tom, e a voluptuosidade de Molly, muitas vezes, é embaraçada na base de um atrito rude frente ao excesso corporal que mostra os peitos, sente comichões, e solta flatulências na cara do marido desleixado. Isso é o que nos faz sentir simpatia pela personagem – ela é o extremo oposto de uma delicadeza (e fragilidade) geralmente atribuída à mulher neste período. Rimos e nos empolgamos frente a descoberta de que a musa da obra peida, cospe, e geme, como qualquer mamífero deste planeta. Nesta visada, ela nos surge, mais do que como um segredo a que temos acesso, como uma espécie de finalmente (ufa!); sensação de alívio intenso; aliviados dos gases demasiadamente humanos a empanturrar o sistema digestivo do legitimado. O curioso aqui é que em ambos os *corpus* textuais o território por onde passeamos é o da intimidade. Em Joyce, de uma intimidade secreta a que temos acesso “finalmente”, e em Ana C., deste não segredo que é posto em relação ao leitor como que “desde sempre”. É possível que este seja o principal ponto de divergência entre os dois: “Penélope” buscou a conquista de um espaço feminino pelo caminho da explicitude, *Luvas de Pelica* nos mostrou que a exposição total talvez fosse um recurso masculino (e,

¹⁵ Embora saibamos que durante todo o *Ulysses* o recurso à metonímia seja fundamental para se colocar o leitor “dentro” da cabeça de Leopold, numa espécie de “tempo real” que não tem hora para explicações, de uma determinada perspectiva mental.

portanto, normativo) demais para ser utilizado em uma época em que as vísceras já haviam sido expostas pela literatura. O feminino na temporalidade de Ana C., estava em outro lugar.

6 A deriva, o nome e a expressão

Não há um centro temático que será preciso atingir com a travessia do monólogo de Molly Bloom, mas a contínua passagem, com mais ou menos intensidade, pelo território do desejo. Este território é antes um alto mar – água para todos os lados – ou, como diria Leopold no episódio anterior, a superfície da Lua, em que não encontramos pontuação ou boia para que pudéssemos descansar nossas braçadas mentais. Há, portanto, aqui, uma ideia de deriva textual.

Em certa medida, a falta de pontuação nos dá essa impressão, bem como a subtração das assinaturas em *Luvras de Pelica* de Ana C. Obviamente, lendo e relendo muitas vezes “Penélope”, logo iremos individuar cada momento do que nos é apresentado (a relação com os amantes, com seu pai, o primeiro beijo em Bloom, a tirada de tarô etc), e intuir para onde vai cada ponto e cada vírgula subtraídos. Contudo, a densidade de sua estrutura nos chega num primeiro momento quase como um desafio; é preciso abrir picadas nesse *continuum* de pensamento que parece homogeneizar os fatos em uma expressão mental única e ao mesmo tempo múltipla.

Ana Cristina Cesar também usou um tipo de densidade cognitiva em *Luvras de Pelica* que em seu desenrolar clama por este tipo de releitura individuante, *embora, diferentemente de “Penélope”, o que apreendemos aqui seja somente rastros de possíveis vínculos, e não cenas ou compleições relacionadas a uma história maior*. Ainda assim, é possível relacionar tal densidade com a obra de Joyce, já que Ana C. também refletiu sobre isso utilizando um outro episódio, “Proteus”¹⁶, no poema “Ulysses” contido em *Inéditos e Dispersos: (...)*

Uma sentinela: ilha de terrível sede.
 Conchas humanas.
Estas areias pesadas são linguagem.
 Qual a palavra que
 Todos os homens sabem?
 (CESAR, 2013, p. 233, grifo meu)

¹⁶ Em que Dedalus, caminhando pela areia da praia, lembra de sua mãe morta.

Não somente a densidade verborrágica de “areias pesadas” ocupará a mente da poeta, como também a relação entre palavra e vida (“qual a palavra que/todos os homens sabem?”), um dos motes abordados por Joyce, que, como veremos, irá figurar de maneira intensa na poética de Cesar. Em *Ulysses*, de Joyce, a conturbada relação entre palavra e vida permeia a obra de modo geral, mas prestemos atenção no que a personagem Stephan Dedalus nos informa diretamente:

Os sons são imposturas, Stephen disse depois de uma pausa de pouca duração. Como os nomes. Cícero, Podmore, Napoleão, senhor Goodbody, Jesus, senhor Doyle. Os Shakespeares eram tão comuns quanto os Murphy. O que há em um nome? (JOYCE, 2012, p. 881).

A pergunta “o que há em um nome?” será talvez uma das mais presentes na cabeça de um leitor que se aventure a ler *Luvras de Pelica*, na medida em que, em primeiro lugar, a maioria dos nomes próprios que nos surgem no começo da obra não possuem um fundo contextual; como se estivéssemos topando com estranhos em uma rua movimentada. Em segundo lugar, os apelidos e primeiros nomes, como Sheila e Mick, se aglomeram a siglas, como KM, que poderíamos intuir ser Katherine Mansfield¹⁷. Essa mistura, obviamente, não é arbitrária. Ana Cristina quer as duas coisas no mesmo patamar, desierarquizadas – os vultos e personagens da literatura (KM, WW, Walt Whitman, Ms. Brill) e as pessoas que a obra parece encontrar diariamente. O efeito que apreendemos é *de que algo do dia a dia se expressa na presença de KM (que é encontrada morta em “Primeira tradução”)*, *mas também o contrário: algo da presença de KM se expressa na ação mundana (o eu lírico da obra é levado para o hospital no final)*.

Esta dupla expressão faz parte da espinha dorsal do *Ulysses* joycenano. Dedalus, em “Cila e Caribdes”, apresenta, para os escritores e críticos de Dublin, sua tese de que Shakespeare escreveu *Hamlet* inspirado no adultério de sua própria mulher, Anne Hathaway. A ideia de Dedalus é também dizer que Shakespeare era tão mundano quanto qualquer homem (“Os Shakespeares eram tão comuns quanto os Murphy”). Algo desta análise se expressa no próprio *Ulysses* (Molly, esposa da personagem

¹⁷ Uma vez que temos a informação de que Ana C. foi para Londres fazer o mestrado em tradução, e de que seu objeto de pesquisa foi o conto *Bliss*, de Mansfield, e, finalmente, de que o nome do trecho em que KM aparece chama-se “Primeira tradução”. Michel Riaudel aponta para mais uma possibilidade, chamando a atenção para as múltiplas possibilidades de tradução dos nomes na obra de Ana C., vejamos: “KM olha de esguelha, ora para Katherine Mansfield, ora para Katia Muricy (FALEIROS; ZULAR; BOSI, 2015, p. 165). Katia Muricy foi uma amiga de Ana C. que, inclusive, a fotografou em ocasiões diversas.

principal, Leopold Bloom, também cometeu adultério, Bloom pretende ser um escritor), e somos tentados a misturar os fatores, num jogo de paralaxe, encaixando o modo de pensar da personagem (Dedalus) com o modo de pensar da própria obra.

7 O leitor investigativo

Dezesseis de junho é o dia em que se comemora o *Bloomsday*; porque é o dia em que se passou a história de *Ulysses* – as 24 horas da vida de Leopold Bloom. Devemos nos perguntar, levando em conta as ressonâncias apresentadas entre Joyce e Ana C., por que será que tal data aparece três vezes em *Cenas de Abril*, sua primeira coletânea de poemas? *Esse livro*, aliás, está lá em *Luvras de Pelica*, vamos lembrar onde:

De manhã horas na cama, elaborando carta para Mick com medo de um Jack que abriria a porta a qualquer momento, vingador. Desci ainda do avesso e tinha correio, envelope chique com colagens de fotos (“**cena de abril**”, se chamava), cartão com flores de néon, finesse de poucas palavras e **um abuso de entrelinhas** (CESAR, 2013, p. 67, grifo meu).

Mas não somente *Cenas de Abril*. No mesmo trecho encontramos o cachorro Cris, sem h¹⁸, que também aparece em *Correspondência completa*¹⁹, livro em que será anunciado o próximo lançamento da poeta – “Estou cansada de ser homem”. Ora, sabemos que o próximo lançamento será *Luvras de Pelica*. Mas este equívoco de obras é importante, na medida que em 16 de junho, em *Cenas de Abril* (que, como vimos, está presente “dentro” de *Luvras de Pelica*), Ana C. ouvirá sua voz feminina dizer: “estou cansada de ser homem” (CESAR, 2013, p. 32). E será em 16 de junho que Ana C. decide “(...) escrever um romance”²⁰ (CESAR, 2013, p. 35). Isto, sem dúvida, é um sinal, ou melhor, um bolsão, um território flutuante, um espectro que irá rondar a leitura da obra, emitindo sinais de entendimento, ruas vazias, portas entreabertas, pontos de encontro inusitados. Com essas informações no bolso, nos perguntamos: quais as semelhanças entre o dia

¹⁸ “Ela aliás também se chama Chris que era ainda o nome de um pastor alemão no Brasil mas sem h. Espiou cena de abril que eu tinha deixado de propósito e comentou que lá (no Luxemburgo) eu tinha cara de mais velha” (CESAR, 2013, p. 68).

¹⁹ “Só hoje durante a visita de Cris é que me dei conta que batizei a cachorra com o nome dela” (CESAR, 2013, p. 48).

²⁰ Vale lembrar que *Luvras de Pelica* é considerado por críticos como o grande projeto de romance de Ana C. (CESAR, 2013).

16 de junho de um homem que “se torna” mulher (*Ulysses*, terminando com a voz de Molly) com o de uma mulher “cansada de ser homem”? Será que Ana C., ao falar que está cansada de ser homem, nos diz, nas entrelinhas, estar cansada da forma como a mulher é colocada na literatura? Ou da forma como Joyce e outros escritores do desrecalque representam a mulher? Ao menos o procedimento de autorreferenciação será o mesmo utilizado por Joyce em inúmeros casos de *Ulysses*. Analisemos um deles.

Molly Bloom tira as cartas em certo ponto de seu monólogo.

(...) espera santo Deus sim espera sim só um segundo ele estava nas cartas hoje de manhã quando eu abri o baralho união com um jovem estranho nem moreno nem loiro que você já conhece eu achei que era ele mas ele não tem nada de pirralho nem de estranho também além disso o meu rosto estava virado pro outro lado qual foi a 7ª carta depois disso o 10 de espadas que é uma viagem por terra daí vinha uma carta a caminho e escândalos também as 3 rainhas e o 8 de ouros que é subir na sociedade sim espera saiu tudo e 2 8s vermelhos que são a roupa nova olha só e eu não sonhei alguma coisa também sim tinha alguma coisa com poesia (...) (JOYCE, 2012, pp. 1093-1094).²¹

Dentro do sistema da cartomancia espanhola, Molly faz uma determinada previsão – como sabemos, equivocada (Dedalus não será seu amante, ao menos naquela noite). Mas, como *Ulysses* tem como matéria de suas páginas o equívoco, passemos a investigar uma outra possibilidade. Se levarmos em conta um outro sistema oracular não utilizado por Molly, mas muito em voga em sua época, o *Petit Lenormand* (mais conhecido como “baralho cigano”), as cartas que Marion tirou pensando no rosto de Dedalus seriam: 10 de espadas, O Navio²² (que fará sua viagem, segundo Molly, “por terra”), 8 de ouros, A Chave - a chave que Bloom esqueceu? A

²¹ O professor e pesquisador Matthew Schultz já havia apontado a importância do sistema de tarô em *Ulysses*, inclusive na passagem citada aqui, em seu livro *Joycean Arcana* (2020). Contudo, curiosamente, ele não tenta desvendar a tiragem de Molly, que, como veremos, revela muito sobre a questão do significante flutuante no livro.

²² O navio do 8 de ouros remete também ao marinheiro Murphy de “Eumeu” que mostrou a tatuagem para Bloom e Dedalus na qual figura o número 16 (o dia em que se passa a história de Bloom, o número do episódio em que se encontra o leitor, mas também o arcano da Torre no Marseille, que nos remete ao começo do livro, onde a ação inicial se passa em uma torre). Em suma, o trecho nos mostra uma versão mítica da situação relacionada à tiragem de Molly dentro do último episódio – navio, 3 rainhas, chave, lua –, e uma versão da cabeça de Molly em que ela encontra Dedalus (para Marion, um possível amante).

volta ao lar? – e 8 de copas, A Lua – Molly?²³ (as três rainhas neste íterim entre o navio e a chave poderiam ser Milly, A Cegonha, Martha, A Serpente, e Gerty MacDowell, O Buquê). Contudo, esta sequência me parece ser a volta de Odisseu (navio, 3 rainhas²⁴, chave²⁵ e lua), mito utilizado por Joyce para construir a estrutura de *Ulysses*. Seria o nosso Odisseu-Bloom que ela viu sem querer?

Há ainda uma terceira versão presente na superfície dos três últimos episódios, 16, 17 e 18 – correspondentes aos arcanos 16, A Torre, 17, A Estrela e 18, A Lua, no tarô de Marseille. Essa última nos mostra, tanto gráfica quanto conceitualmente o percurso do livro inteiro: dois personagens que perderam seus fundamentos de vida (Dedalus e Bloom, representados pela Torre²⁶), encontram-se por acaso (A Estrela) e conversam sobre suas vidas na casa de uma mulher adúltera (Molly, ou A Lua), cujo pensamento temos acesso ao final. Há, portanto, um complexo labiríntico forjado nas múltiplas dimensões existentes em uma série de significantes flutuantes. Como se Joyce nos dissesse que, por trás de um número (16), houvesse o livro inteiro – ou apenas uma coincidência entre tantas. Lembremos de Dedalus “Os Shakespeares eram tão comuns quanto os Murphy. O que há em um nome?”.

Por último, Joyce também faz alusões textuais às imagens das respectivas cartas do Marseille nesses capítulos, deixando o desvendamento das cartas-capítulos para o leitor. Pegando apenas o episódio da Estrela como exemplo (ou seja, o episódio 18), lembremos que a imagem do arcano correspondente é de uma mulher nua despejando água de dois jarros em um

²³ Aqui, cabe lembrar do seguinte trecho do capítulo anterior: “Que afinidades especiais parecia-lhe existir entre a lua e a mulher? Sua antiguidade em preceder e sobreviver a sucessivas gerações telúricas: sua predominância noturna: sua dependência satelítica: sua reflexão luminar (...)” (2012, p. 990)

²⁴ As 3 rainhas, neste sentido grego, poderiam representar Calipso, Circe e Nausícaa: as três personagens femininas que orientam Odisseu até o seu destino.

²⁵ Cabe lembrar também, além da chave esquecida, do anúncio encomendado a Bloom, cujo anunciante chama-se Shaws. “- Assim, está vendo. Duas chaves cruzadas aqui. Um círculo. E aí aqui o nome. Alexander Shaws (...)” (JOYCE, 2012, p.252). E mais a frente, “(...) Casa das chaves, sabe como? O nome dele é Shaws. É um jogo com o nome.” (p. 285).

²⁶ Lembremos de, ao menos, dois detalhes importantes sobre o arcano da Torre: em seu desenho são representadas duas pessoas caindo de uma estrutura de pedra (Dedalus e Bloom? Bloom e Molly? Shakespeare e Anne Hathaway?), e o seu significado ocultista seria o de uma revelação desestruturante (adultério?), e, para alguns, relacionado ao mito da Torre de Babel (o equívoco de linguagem que perpassa o livro todo?). Sobre essas referências esotéricas, recomendo o livro de Alberto Cousté, *Tarô ou a máquina de imaginar* (1983), curiosamente traduzido, aqui no Brasil, por Ana Cristina Cesar.

rio – e, quem leu esse capítulo, sabe o quanto a água transborda em matéria de texto (ela é falada de todos os modos possíveis: desde sua atribuição científica, do modo como ela atua no planeta, até seu sentido na engenharia e no funcionamento de tubulações de uma cidade). A mulher nua, o centro da união do líquido desses dois jarros formando o mesmo rio, poderia ser a ideia da mulher adúltera: de um lado Molly (na perspectiva de Bloom), e do outro Anne Hathaway (na teoria de Dedalus). É essa ideia que, de certa forma, conecta o universo dos dois (Dedalus em teoria, e Bloom na prática). Também a maneira como as duas personagens se despedem é algo que vale a pena relembrar:

Qual sinal celeste foi por ambos simultaneamente observado?
 Uma estrela se precipitou com grande velocidade aparente através do firmamento desde Veja na Lira sobre o zênite além do grupo de estrelas da Coma de Berenice na direção do signo zodiacal do Leão (JOYCE, 2012, p. 992).

Ana Cristina, como vimos, também forja esses labirintos de significantes flutuantes, nos quais podemos construir uma espécie de obra dentro da obra. Peguemos mais um exemplo de Ana C. para concluirmos a questão. O que há em um nome como Olga Ivanovna? Primeiro, vamos ver em que momento ele aparece em *Luvás de Pelica*: “Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor” (CESAR, 2013, p. 62). O trecho aparece no começo de “Primeira tradução”, em que KM (Katherine Mansfield?) morre. Sabemos que Olga Ivanovna é a personagem do conto “A Cigarra”, de Anton Tchekhov (1999), autor fundamental na trajetória de Mansfield. A personagem Olga é uma mulher ligada às artes, feliz, e que, na história contada por Tchekhov, põe tudo a perder por causa de um caso extraconjugal com um pintor. Ao final, aos pés do marido morto e cadavérico, Olga surge arrependida da escolha que tomou, o que ecoa, de maneira negativa, a mulher “produtiva para o marido” que analisamos no começo deste trabalho (Olga representaria a corrupção desse modelo).

Ana C. nos mostra, através da estratégia do significante flutuante, o feminino que ela busca em *Luvás de Pelica*, - *o feminino do gesto e não da representação* - já que, ao invés de estar aos pés do marido arrependida, Olga está falando sobre o amor a uma Katherine próxima da morte. KM, ao invés de estar transfigurada pela difteria como Dimov (marido de Olga),

está “transfigurada de amor”. É a parte feliz de Olga que faz KM sonhar – o arrependimento, a aura casta e pura do homem perfeito é simplesmente ignorada por Ana C. Tradução da tradução, somos levados a compreender o fio da meada de uma influência distante (Tchekhov), traduzindo, também, uma Olga dentro de Ana C. e uma Olga em diálogo com KM.

Podemos concluir dizendo que o recurso sobrevivente em ambas as obras (*Luvás de Pelica* e *Ulysses*) é este convite para que o leitor participe ativamente da construção de sentido do texto. Há, nos dois livros, o acréscimo compulsório e crônico de espaços singulares nos quais o leitor deve atuar para que funcionem. Tanto em termos de técnicas de leitura, em que o leitor deve recriar em si mesmo o ritmo e o som de *corpus* textuais anômalos, quanto na busca por camadas de significados, através da pesquisa de referenciais teóricos e biográficos. *Ulysses* e *Luvás de Pelica* são dois grandes exemplos de uma literatura que apostou todas as suas fichas não apenas na leitura normativa e linear do texto em si, mas em recursos relacionais disponíveis a um leitor disposto a viajar sem rumo pelas páginas de uma obra literária sempre em construção.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução: Vinícius Honesko e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução: Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sobre o método*. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

AVILA, Myriam. *Diários de escritores*. 1. ed. Belo Horizonte, MG: ABRE, 2016. 242 p. *E-book* Kindle.

BALZAC, Honoré. *A Comédia Humana - v. I*. Tradução de Vidal de Oliveira. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2012.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 570 p. *E-book* Kindle.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina; SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

COUSTÉ, Alberto. *Tarô ou a máquina de imaginar*. Tradução de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 1983.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. 2008. 283 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (Orgs.). *Sereias de papel*: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GIFFORD, Don. *Ulysses Annotated*. California: University of California Press, 1988.

JOYCE, James. *Ulysses*. Edited by Hans Walter Gabler. New York: Vintage Books, 1986.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo; introdução de Declan Kiberd; coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2012.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Introdução e notas de Helen Constantine. São Paulo: Penguin Clássicos Companhia das Letras, 2012.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência*: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. 2008. 283 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2008.

MANSFIELD, Katherine. *Êxtase*. Tradução de Laura Scaramussa Azevedo. Literatura descoberta. *E-book*, 2020.

MORICONE, Ítalo. *Ana. C.:* o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: E-galáxia. *E-book* Kindle, 2016.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Tradução de Anna Duarte e Carlos Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2016.

SCHULTZ, Matthew. *Joycean Arcana: Ulysses and the Tarot de Marseille*. Denmark: EyeCorner Press, 2020.

TCHEKHOV, Anton. *A noiva e outros contos*. São Paulo: Scrinium, 1999.

Recebido em: 17 de abril de 2021.

Aprovado em: 20 de agosto de 2021.



Delírios e deleites: leitura dos diálogos de Machado de Assis com John Milton em *Memórias póstumas de Brás Cubas*¹

Deliriums and Delights: The Reading of the Dialogues of Machado de Assis with John Milton in Posthumous Memoirs of Bras Cubas

Miriam Piedade Mansur Andrade

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/Brasil

thaysemadella@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8261-7914>

Resumo: Os textos de Machado de Assis e principalmente seus romances estabelecem muitos diálogos com diferentes escritores e tradições. Entretanto, a forma que Machado de Assis escolheu para se referir ao poeta inglês do século XVII, John Milton, no seu romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, merece uma atenção cuidadosa. Nesse romance, o autor brasileiro também se refere a Milton, mas não de maneira direta ou nomeada; ao contrário, as alusões a Milton são indiretas, criando uma composição textual com o poeta inglês e o convidando, de maneira ausente, a também fazer parte da narrativa. Machado de Assis, na elaboração dos delírios e deleites de Brás Cubas, reflete sobre seu ato de composição e estabelece diálogos também com o poeta inglês, como uma tentativa de proliferar sentidos da obra de Milton, mais especificamente *Paradise Lost*, no contexto literário brasileiro. Esses diálogos serão analisados com base na ideia de dialogismo de Mikhail Bakhtin (1973, p. 39) que é constitutivo da intertextualidade e desvia o foco das noções de autoria, causalidade e finalidade, e o “texto passa a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto”. Assim, é pertinente dizer que Machado de Assis absorve elementos de composição do universo miltoniano e responde a eles nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, revivendo, em sua criação literária, suas experiências como leitor desse poeta inglês.

Palavras-chave: Machado de Assis; Brás Cubas; dialogue; Milton.

Abstract: The texts of Machado de Assis and mainly his novels established many dialogues with different writers and traditions. However, the way Machado de Assis chose to refer to the English poet of the seventeenth century, John Milton, on his *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, demands a careful observation. In this novel, the Brazilian writer refers to Milton but not in a direct manner; on the contrary, the allusions to Milton are indirect,

¹ Este texto é um desdobramento da tese intitulada *Machado de Assis e John Milton: Diálogos Pertinentes* (cf; ANDRADE, 2013).

creating a textual composition within the English poet and inviting him, in an absent way, to be also part of the narrative. It seems that Machado de Assis, in the elaboration of Brás Cubas's deliriums and delights, reflects upon his act of composition and establishes a textual dialogue with the English poet, as an attempt to proliferate the meanings of Milton's oeuvre, more specifically *Paradise Lost*, in the Brazilian literary context. These dialogues will be analyzed based on Mikhail Bakhtin's studies on the idea of dialogism, which is a constituent of the concept of intertextuality and deviates the focus on the notions of authorship, causality and finality, with writing working "as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and reply to another text" (1973, p.39). Thus, it is possible to say that Machado de Assis absorbs some elements of composition from Milton's creative universe and answers him on his *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, reviving them in his literary creation and in his experiences as a reader of the English poet.

Keywords: Machado de Assis; Brás Cubas; dialogue; Milton.

Eu devo, talvez, deixar algo escrito
para os tempos vindouros, que eles não
devem, desejavalemente, deixar morrer.

*John Milton.*²

Refletir sobre o corpo de estudos machadianos sob a ótica das relações intertextuais e dialógicas requer uma visita inicial a um segmento da crítica amplamente explorado desde o séc. XIX: os trabalhos relacionados às redes de influência na obra do autor brasileiro. Nesse segmento, a influência da tradição inglesa foi e ainda é uma das principais correntes de estudo nas análises dos textos do Bruxo do Cosme Velho. Artur Barreiros (1856-1885), fundador dos jornais *A Gazetinha* e *Pena e Lápis*, foi um dos primeiros críticos de Machado de Assis e apresentou um exame minucioso sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* acerca da presença inglesa nesse romance, ainda quando ele estava sendo publicado em capítulos seriados. No artigo publicado na *Revista Brasileira* em 10 de junho de 1880, ele diz:

É opinião minha (e hoje creio que é da crítica) que este extraordinário romance, inspirado diretamente nos humoristas ingleses, dissecando cruamente a alma humana com uma observação maravilhosa, não se limitando a julgar parcialmente esse microcosmo chamado homem, mas abrangendo numa síntese poderosa todos os grandes impulsos

² I might perhaps leave something so written to after-times, as they shall not willingly let it die". (MILTON, 1991, p. 169, tradução nossa).

que nos levantam acima de nós mesmos e todas as pequeninas paixões que nos conservam acorrentados à baixa animalidade; é opinião minha, repito, que este extraordinário romance de Brás Cubas não tem correspondente nas literaturas de ambos os países de língua portuguesa e traz impressa a garra potente e delicadíssima do Mestre (*apud* Machado, 2003, p. 135).

Barreiros refere-se aos ingleses como fonte de inspiração para a composição do romance e reforça sua opinião distanciando a produção de Machado de Assis de qualquer correspondente direto da tradição dos países de língua portuguesa.

O escritor Sílvio Romero, em *História da literatura brasileira* (1888), seguindo a linha das primeiras recepções de Machado de Assis, abre a lista de nomes da literatura inglesa e enfatiza a presença de estrangeirices na obra machadiana. Em seu levantamento, Romero sugere a literatura inglesa como fonte principal do humor, tal qual mencionou Barreiros, e inova apresentando-a, também, como fonte do pessimismo machadiano. Romero menciona nomes como os de Charles Dickens, Thomas Carlyle, Jonathan Swift, Lawrence Sterne, Thomas Hood, Henry Fielding, Percy Shelley e Lord Byron entre os representantes ingleses, além de outros, de nacionalidades diferentes.

Eugênio Gomes, em seu livro *Influências Inglesas em Machado de Assis* (1939), continua o caminho aberto por Sílvio Romero acerca das influências inglesas na obra desse autor brasileiro. Segundo Gomes (1976, p. 13), “Machado de Assis absorveu largamente a literatura inglesa. Pode afirmar-se que frequentou, com mais ou menos assiduidade, Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Smollet, Charles Lamb, Shelley, Thackeray e Dickens”. Alguns nomes já figuravam na lista de Romero, ao passo que outros foram acrescentados.

Afrânio Coutinho, em *A filosofia de Machado de Assis* (1940), tentou mapear os traços das reminiscências de leitura desse autor, não só no campo da filosofia, mas também nos da teologia e da literatura. Segundo Coutinho (1940), Machado de Assis encontrou em Pascal, Montaigne e Schopenhauer as bases filosóficas de sua escrita. Na teologia, a obra que mais influenciou esse escritor foi o *Eclesiastes*. O tema da influência na obra de Machado de Assis é abordado, novamente, por Afrânio Coutinho, em *Machado de Assis na Literatura Brasileira* (1966). Após mapear a lista de textos religiosos e filosóficos que serviram de inspiração para a filosofia machadiana, Coutinho elabora um esquema das influências inglesas na

obra desse autor. Nas influências de concepção, técnica literária e estilo, “(...) Shakespeare, (...) Lamb, Fielding”; nas influências de humor, “(...) os ingleses, Swift, Sterne, Dickens, Thackeray”; dentre os “livros prediletos: (...) *Hamlet*” (COUTINHO, 1966, p. 66). A lista, embora seja mais detalhada e segmentada por concepção, técnica literária e estilo, acaba por ser semelhante à de Sílvio Romero, do final do século XIX, já mencionada. Isso denota que essas listas somente retomam as relações diretas que o próprio Machado de Assis nomeou e citou ao longo de sua produção.

Nos estudos de literatura e em outras artes, muito já se discutiu sobre o termo influência, mas seu emprego e a abordagem de seu conceito ainda provocam hesitação. Desde o século XIX, associou-se o termo influência à noção de um produto proveniente de fontes determinadas; analisá-lo implicava, pois, comparação e/ou contraste com tais fontes, com a elaboração de listas e catálogos de referência. A tentativa de procurar explicações ou interpretações para uma obra a partir de experiências artístico-literárias anteriores imprimiu ao termo influência uma conotação negativa. Nos estudos literários, especificamente, a ideia de influência passa por fenômenos culturais e análises críticas que vão desde a sua noção primeira – como cópia e inspiração de textos-fonte para validação de outros textos – até o conceito de influência como uma forma de passagem, na qual uma estrutura é refletida na outra. Quando realizado de forma apropriada, o estudo da influência não reporta à mera ideia de sequência causal que guia a produção ou recepção de um texto, mas coloca o texto em um contexto literário distinto do qual ele foi produzido e essa operação o enriquece e possibilita a realização de diferentes reescritas/releituras.

Uma estratégia alternativa para o estudo de textos literários e que serve de resposta diferenciada aos métodos historicamente orientados foi apresentado no conceito de intertextualidade. Esse conceito foi introduzido no campo da crítica literária por Julia Kristeva, na década de 1960, e compreende as relações estruturais entre dois ou mais textos. Para Kristeva, em *Introdução à semântica* (1974, p. 64), qualquer texto é construído como um “mosaico de citações”. Sob essa perspectiva, a proposta da intertextualidade coexiste com a influência. Entretanto, a intertextualidade se baseia na noção relacional, promovendo uma leitura mais dinâmica de textos com relação aos aspectos de tempo e espaço, ao passo que a influência tradicional focaliza a relação de obras com base no conflito e tensão criados entre a fonte e seus derivativos. Dessa forma, a ideia da intertextualidade não promove e nem defende uma noção hierarquizante na rede de significantes.

A intertextualidade opera como uma forma de descentramento de um texto preso no seu tempo e no seu espaço, desloca o enquadramento de uma obra dentro de um foco único e abre a possibilidade de discussão entre textos em diversas perspectivas. No caso específico dos estudos da obra de Machado de Assis, a partir da segunda metade do século XX, a crítica deixa gradualmente a prática de listagem de autores estrangeiros que marcaram a obra machadiana, e dá lugar à análise mais pontual da relação entre as obras. Jean-Michel Massa, em *La Bibliothèque de Machado de Assis* (1961, p. 25), percebe a necessidade de entender mais sobre as relações que Machado de Assis tinha com outros textos e dedicou um estudo rigoroso ao acervo particular da biblioteca desse autor. Massa tinha o objetivo de fazer um levantamento das obras pertencentes ao próprio Machado de Assis e, partir do qual, o escritor brasileiro pudesse “nos revelar, ainda que sem querer, uma parte de sua biografia intelectual”. Segundo Massa (1961, p. 25), esse inventário passa a ser “uma referência útil para qualquer pesquisa sobre as influências estrangeiras na obra de Machado de Assis”, pois revela as preferências literárias e intelectuais desse autor. Dentre as 718 obras pesquisadas por Massa, constam dois poemas de John Milton em inglês, *Paradise Lost* e *Paradise Regained*, publicados em 1850, em único volume, e a tradução de *Paradise Lost* em português, em dois tomos – edição traduzida por Antônio José de Lima Leitão e publicada em 1902. A partir desse levantamento de Massa – feito em 1961 e republicado em 2001, em edição organizada por José Luís Jobim –, o estudo da relação entre os textos machadianos e miltonianos ganha relevância, já que as obras de Milton, entre as inventariadas, revelam mais um ponto da biografia intelectual do escritor brasileiro.

Uma primeira análise intertextual entre John Milton e Machado de Assis, publicada na Revista *O Eixo e a Roda* de 2008, por Luiz Sá e Miriam Mansur, e intitulada “Influência em ‘destinerrance’: Machado de Assis leitor de John Milton”, inicia o estudo das relações textuais entre esses dois autores. Esse texto apresenta ocorrências textuais nas quais a herança de Milton nos romances machadianos pode ser percebida como:

conjunto de textos supostamente fatais, ligados a um fado, concatenados por sorte e para um fim com desígnio incompleto; aquilo que se herda (criticamente), o que se transmite em termos de hereditariedade (poética); do texto que vagueia, erra, percorre vias ao acaso e de forma incerta” (SÁ; MANSUR, 2008, p. 16).

Nesse estudo da influência pelo viés da *destinerrance* de Jacques Derrida, percebe-se que a obra de Milton vive na obra de Machado de Assis

e que o diálogo³ entre esses dois autores é sugerido como um trânsito de mão dupla.⁴ Indiretamente, Machado de Assis dialoga também com Milton e mantém o fazer poético do autor inglês nas vias do destino, errância e herança em sentidos que coexistem na obra machadiana.

A edição organizada da biblioteca de Machado de Assis, na qual os textos de John Milton figuram, se complementa no trabalho de Sá e Mansur e no livro de Ruth Silviano Brandão e José Marcos Resende Oliveira, *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* (2011). Esse livro apresenta um apanhado da roda de livros que circulou no universo de composição machadiano e, em seu apêndice intitulado, “A biblioteca no livro: referências de leituras de Machado de Assis nos romances”, pela primeira vez aparece o nome do poeta inglês John Milton, referenciado diretamente no romance *A mão e a luva* (p. 209). Brandão e Oliveira investigaram detalhadamente todos os romances machadianos e levantaram citações que, notadamente, foram além das meras listagens que apontavam as relações com outros textos. Esses autores reafirmam o que a maioria dos críticos da obra machadiana propõe: “Machado de Assis nunca foi um leitor ingênuo, um leitor submisso às verdades eurocêntricas, um repetidor deslumbrado de estilos e escolas, mas antes um pensador da cultura, um escritor-crítico” (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2011, p. 160). O leitor e o escritor-crítico Machado de Assis se fundem em um só criador, que não se submete a estilos e nem se apresenta como aquele que entra em atividade mimética em suas composições; ao contrário, ele recria, reinventa, reelabora e revive o outro em si.

Nas reescritas de Machado de Assis, muitos nomes da roda de leitura desse escritor são reconhecidos, outros já amplamente trabalhados, mas alguns ainda precisam ser mais estudados, e é esse espaço constelar, sempre aberto da literatura, que permanece e permite a continuidade de análises de mais um nome que a escrita machadiana guarda obliquamente na memória de um outro escritor inglês – John Milton. Nesse sentido, o objetivo deste texto é o de traçar os diálogos que o leitor, Brás Cubas, estabelece com

³ Uma análise mais ampla desses diálogos pode ser acessada em: ANDRADE, Miriam Piedade Mansur. *Machado de Assis e John Milton: diálogos pertinentes*. 169 f. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

⁴ Veja-se sobre esse assunto em MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *Literatura comparada no mundo: questões de método*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 39-52.

Milton. A noção de diálogo será lida nas bases do dialogismo de Mikhail Bakhtin, desdobradas e constituintes no conceito de intertextualidade. No estudo das relações intertextuais de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, percebe-se a presença de diversos textos, a maioria deles nomeada pelo próprio Machado de Assis. Apesar de uma nomeação ou uma referência direta não aparecer com relação a Milton e ao poema épico, *Paradise Lost*, diálogos entre essa obra e o romance machadiano podem ser percebidos em quase toda a narrativa. Os textos desses escritores se interagem em vários aspectos, como elementos de composição, delírios, deleites, desvios e digressões em manobras irônicas, e até a identificação entre fatos biográficos desses autores, o que permite entrever Milton e seus textos na narrativa do romance machadiano, enquanto ausência.

Nos estudos sobre o conceito de intertextualidade, Kristeva teve como ponto de partida as ideias de Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre a noção de dialogismo. Segundo o formalista russo (2002, p. 118), essa noção está implicada em “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. O diálogo, o ato de fala, seja escrito ou oral, implica negar, confirmar, antecipar, criticar ou responder às intervenções anteriores. Iniciar qualquer forma de enunciação pressupõe, portanto, implícita ou explicitamente, interagir com outras enunciações, ativar relações com outros textos. No desenvolvimento das ideias propostas por Bakhtin, Kristeva enriquece a conceituação da intertextualidade. O caráter relacional da intertextualidade é o que garante uma interação entre textos sem que haja posições hierarquizantes diferenciadas, mas sim, relações de diálogo. O dialogismo constitutivo da intertextualidade, portanto, desvia o foco das noções de autoria, causalidade e finalidade, e o texto passa a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto (BAKHTIN, 1973, p. 39). Ainda que as referências a Milton pareçam estabelecer paralelos analíticos, o que se demonstra nelas é que Machado de Assis prolifera a significação de passagens do poema épico com muita mobilidade, colocando em revista essas passagens de forma criativa e inovadora. A ação do narrador Brás Cubas, leitor de Milton, é ativa e o texto miltoniano se mostra como mais um destino no texto machadiano. Assim, como proposto por Bakhtin, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* absorve *de* e responde *ao* poema épico inglês.

Já no capítulo primeiro de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma estratégia de rompimento com a linearidade narrativa desloca esse romance do padrão definido de sua época e o equipara a textos que também rompem com esse padrão. Dentre a tradição clássica inclui-se *Paradise Lost*, que se inicia *in medias res*, e essa técnica se anuncia no argumento quando

se lê que “O poema se move no meio das coisas” (MILTON, *Paradise Lost*, I.Tradução nossa).⁵ O romance machadiano inova para a sua época e apresenta um recurso que se compara a essa técnica, que é declarado na passagem a seguir:

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo (ASSIS, 1986, v.1, p. 513).⁶

As duas considerações usadas pelo próprio Brás Cubas merecem uma atenção especial: a primeira pelo apelo irônico; e a segunda, pela sugestão que, com esse escrito, seu trabalho ficaria mais galante e novo. Brás Cubas se apresenta como narrador, que narra postumamente. A ironia implicada no uso de um “defunto autor” como elemento da narrativa propõe o estabelecimento de uma ideia de desvio a qual renuncia ao modelo prefixado unificante da teoria literária. Nessa quebra de padrões, as noções de tempo e espaço também são problematizadas, pois, embora o romance não siga a técnica *in medias res*, sua narração em digressão implica um vaivém desordenado na narrativa. Ainda sob o ponto de vista irônico do recurso machadiano, o anúncio dessa novidade surpreende e, ao mesmo tempo, confunde o leitor. Milton, em seu poema épico, também propõe, ironicamente, uma novidade: “justificar os meios de Deus para com os homens” (MILTON, *Paradise Lost*, I. 26, tradução nossa).⁷ O uso de recurso irônico perturbador nas primeiras linhas de um texto é uma estratégia recíproca nessas obras e causa efeitos que envolvem o leitor de formas diferenciadas.

A passagem inicial do poema épico tem, nos recursos poéticos utilizados pelo narrador, uma tentativa de envolver o leitor profundamente, ao refletir sobre a trajetória humana, da Queda à Redenção, finalizada com uma justificativa, como em uma oração:

⁴ “the Poem hastens into the middle of things” ((I, p.5).

⁶ As citações às obras de Machado de Assis serão extraídas do volume I [Romances], da Coleção Obra Completa, organizada por Afrânio Coutinho e publicada pela Editora Nova Aguilar: ASSIS, M. Obra completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3 volumes. Ao referenciá-la, apresenta-se entre parênteses, o número da(s) página(s).

⁷ “justify the ways of God to men”

Da primeira desobediência do Homem e da fruta
 Daquela árvore proibida cujo sabor mortal
 Trouxe morte para o mundo e todo o nosso sofrimento,
 Com a perda do Éden, até que o maior dos Homens
 Nos restaurou e novamente ganhamos a condição da felicidade,
 Cante, Musa Celestial, que no alto secreto
 De Oreb ou de Sinai inspirou
 Aquele pastor que primeiro ensinou a semente escolhida.
 [...] Eu então
 Invoco a vossa [da musa] ajuda para meu canto aventuroso,
 Que o vôo mediano não pretende se estender
 Acima do monte Aoniano, enquanto apresento
 Coisas ainda não feitas em prosa e verso.
 [...]: O que em mim é escuro,
 Ilumina, o que é fraco, eleve e suporte,
 Que, para a grandeza desse argumento,
 Eu consiga demonstrar a existência da Providência Eterna,
 E justificar os meios de Deus para com os homens
 (MILTON, *Paradise Lost*, I. 1-26, tradução nossa)⁸.

De acordo com Anne Ferry, em seu livro *Milton's epic voice: the narrator in Paradise Lost* (1983, p. 8), nós, leitores, somos direcionados a ler essas linhas seriamente. Essas linhas de intenção prendem a nossa atenção e declaram a seriedade do tema do poema, pois insistem que se trata de um assunto importante para toda a humanidade – a resposta de uma pergunta ou a prova de uma proposição. Segundo Ferry, tais linhas devem ser consideradas recursos poéticos que, trabalhados organicamente com outros recursos linguísticos do poema, colaboram para expressar a mensagem total do poema épico. Sob essa perspectiva, a ironia jaz no uso de expedientes humanos para expressar a ação divina, ou seja, Deus tem os seus meios para com os homens justificados ou explicados pela linguagem humana.

⁸ “Of man’s first disobedience and the fruit / Of that forbidden tree whose mortal taste / Brought death into the world and all our woe, / With loss of Eden, till one greater Man / Restore us and regain the blissful seat, / Sing, Heavenly Muse, that on the secret top / Of Oreb and of Sinai didst inspire / That shepherd who first taught the chosen seed / [...]. I thence / Invoke thy aid to my adventurous song, / That with no middle flight intends to soar / Above the Aonian mount, while it pursues / Things unattempted yet in prose or rhyme. / [...]: what in me is dark / Illumine, what is low raise and support, / That, to the height of this great argument, / I may assert Eternal Providence, / And justify the ways of God to men”.

O rompimento com a linearidade da narrativa e o uso de uma ironia que desvia e desestabiliza padrões de significação, herdada por Milton da tradição clássica, encontram um ponto de diálogo também no romance brasileiro. Segundo Marta de Senna, em *O olhar oblíquo do bruxo* (1998), *Memórias póstumas de Brás Cubas* se insere na linhagem de romances que elevam a técnica narrativa ao nível primaz, para retratar a realidade:

O romance vem empreendendo uma espécie de crítica ontológica de si mesmo, crítica esta que se processa não como uma exposição discursiva, mas através da manipulação técnica da própria forma que visa a representar a realidade. Os romancistas de tal linhagem são aqueles que empenhadamente se lançaram a experiências formais cuja finalidade é chamar a atenção do leitor para a ficção enquanto um produto consciente articulado e não um invólucro transparente de conteúdos reais (SENNNA, 1998, p. 25).

Dessa forma, Machado de Assis emprega a técnica de problematizar a realidade sob o ponto de vista de um defunto que relata a vida. Ainda conforme Senna, Machado de Assis, através do “recurso à autoconsciência narrativa se integra numa visão crítica e iluminadora do jogo dialético entre ficção e realidade” (SENNNA, 1998, p. 25). Milton e Machado de Assis chamam a atenção de seus leitores para a importância da consciência crítica do ser humano, e, assim, apesar do distanciamento espaço-temporal que os separa, eles podem ser considerados como autores que comungam de uma mesma tradição poética, pelas experiências formais em que se lançam, e pela ironia de suas proposições. Traços de elementos de composição do texto miltoniano se apresentam na obra machadiana, como aquilo que se herda e se transmite por vias ao acaso e de forma incerta. Machado de Assis se constitui, também, como um herdeiro do legado do poema épico inglês, pois trabalha com algo que não é novo, mas ainda assim, recria e produz um escrito mais galante e novo.

O romance machadiano tem, no seu início, os últimos momentos antes da morte de Brás Cubas. Um desses momentos é o delírio que acometeu o personagem. O delírio é narrado no capítulo com o mesmo título, em que o diálogo com o texto do poeta inglês é patente, no relato intrigante das dúvidas que cercam o ser humano, na complexa relação do eu com a vida e com a morte. A tragédia humana está presente no drama da vida psíquica do protagonista. O delírio de Brás Cubas amplia o drama dos conflitos

do personagem consigo mesmo e com o mundo. Esses elementos, bem como as passagens descritas no romance, são escolhas do autor brasileiro a partir de um repertório literário, que inclui *Paradise Lost*. Essas escolhas funcionam como papel de fundo e colaboram para estabelecer uma relação de diálogo entre essas obras. O delírio machadiano absorve passagens da visão dos séculos de Adão e funciona como uma reelaboração das mesmas, sob o ponto de vista do ser/autor caído, na própria descrição da perspectiva do “defunto autor”.

Para Augusto Meyer, em seu livro *Machado de Assis* (1952), no capítulo sobre o delírio de Brás Cubas

Machado certamente misturou as águas, para matar a sede de originalidade, e foi além da encomenda, como sempre, pois introduziu a variante de um desfile dos séculos contra a correnteza do tempo, como quem desenrola um novelo de linha (MEYER, 1952, p. 123).

Embora Meyer não faça menção a Milton, a visão dos séculos que seguem contra o tempo é uma passagem do poema épico inglês e está articulada no delírio do protagonista machadiano. No delírio de Brás Cubas, há uma releitura dos livros XI e XII de *Paradise Lost*, em que o arcanjo Miguel reporta a Adão aspectos desde o mito da Criação até a contexto histórico da Inglaterra do século XVII. Na visão de Adão, o desfile dos séculos pode ser lido como uma longa viagem por dentro e em torno do homem. O texto machadiano interage com o miltoniano e aborda questões filosóficas e religiosas de várias épocas, as quais ressaltam detalhes das misérias e das virtudes humanas.

Em *Paradise Lost*, Adão e Eva, depois da Queda, suplicam por suas vidas, com medo da punição divina: a morte. Suas súplicas são ouvidas pelo Filho, que intercede ao Pai pelo casal, e a punição da morte é substituída pela expulsão do casal do Paraíso. O arcanjo Miguel reporta ao casal a decisão divina, e tal notícia é recebida com muito lamento e tristeza. Adão e Eva sofrem de desespero ante o desconhecido, pois, fora do Paraíso, ambos viveriam suas misérias e angústias, distantes da face do Pai. Esses sentimentos se relacionam com os do capítulo “O delírio”, da obra de Machado de Assis. Brás Cubas imerge no temor pelo desconhecido e em submeter-se aos assombros da morte. O trecho sobre o delírio pré-mortuário de Brás Cubas entra em diálogo com a passagem dos séculos do poema inglês e permite o acesso a um sentido diferente, por meio de uma análise espaço-temporal distinta dos significantes.

Antes da visão dos séculos apresentada a Brás Cubas e a Adão, esses personagens são expostos a aflições físicas e morais, que marcam as possíveis origens da inquietude do Ser. No romance machadiano, Brás Cubas é arrebatado por um hipopótamo e é levado para além do Éden, onde ele sofre com o frio, com a condução violenta no lombo do animal, com o silêncio do local, tal qual ao do sepulcro, e com a incompreensão do seu olhar humano diante de tanta dúvida e angústia, no enfrentamento do desconhecido. Em *Paradise Lost*, a inquietude de Adão é demonstrada no momento em que ele é punido com a expulsão do Paraíso: “Adão, com as notícias, / Teve o coração paralisado, [tão] perturbado e aflito ficou / Que todos os seus sentidos se suspenderam” (MILTON, *Paradise Lost*, XI. 263-265, tradução nossa).⁹ A passagem de Adão entra em diálogo textual com o ritual de Brás Cubas, que sofre com a surpresa dos acontecimentos e com o porvir de suas inquietudes. Adão perde momentaneamente os sentidos e depois recobra a razão, ao passo que Brás Cubas enterra as unhas nas mãos para certificar-se da sua existência. Para Adão e Brás Cubas, o restabelecimento da razão abre caminho para a visão dos séculos. Machado de Assis perspicazmente negocia com a cadeia de sentidos dessa passagem do poema inglês e constrói a sua escrita.

Das relações entre esses textos até aqui apontadas, a visão dos séculos é a cena que promove o diálogo mais pertinente entre essas duas obras. Brás Cubas é colocado frente à Natureza, que se apresenta como “tua mãe e tua inimiga” (ASSIS, 1986, v.1, p. 521) . A Natureza já adianta a Brás Cubas que está ali para receber de volta o que havia emprestado a ele – a vida –, e o chama para o confronto maior de suas inquietudes:

- eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei (...). Porque já não preciso mais de ti (...). A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha. Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e os ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. (ASSIS, 1986, v.1, p. 522)

⁹ “for Adam, at the news / Heart-struck, with chilling gripe of sorrow stood, / That all his senses bound”.

Nessa citação, Brás Cubas contempla uma redução dos séculos através de nevoeiro. A miragem das origens pode ser associada a uma tentativa machadiana de trazer a lume o mito da perda do Paraíso Edênico como causa da fragmentação do Ser e a sua desarmonia interior, o que resultou no grande mistério religioso da existência. A desarmonia interior é vista no desfile dos séculos, na expressão dos apetites e dos ódios humanos que culminam na destruição recíproca dos seres e das coisas.

Em *Paradise Lost*, mais especificamente nos livros XI e XII, Milton aborda essa fragmentação humana, por meio do personagem Adão, que é levado ao alto de um monte, para “visões de Deus” (MILTON, *Paradise Lost*, XI. 377, tradução nossa).¹⁰ Do alto do monte, o arcanjo Miguel prepara Adão para a visão e “Miguel removeu a névoa dos olhos de Adão” (MILTON, *Paradise Lost*, XI, 411-412, tradução nossa).¹¹ Mais adiante,

Adão, agora abra os olhos, e primeiro veja
Os efeitos do teu crime original que trouxe
Ruínas, aos seus descendentes que nunca buliram
A árvore proibida, nem partilharam a traição da serpente,
Nenhum partilhou do seu delito, mas nasceu dele
A corrupção que traz os mais violentos atos
(MILTON, *Paradise Lost*, XI. 423-428, tradução nossa).¹²

Adão, após o ritual de limpeza de seus olhos, vê os futuros efeitos da sua escolha sobre a sua descendência. Brás Cubas, com seus olhos embaçados pelo nevoeiro que o envolvia, lança seu olhar em sentido inverso ao de Adão. Os termos usados e as situações descritas nessas passagens estabelecem um diálogo silencioso entre o delirante Brás Cubas e o aflito Adão miltoniano. A noção de um diálogo silencioso se dá pela presença de Milton nessa obra machadiana, sentida de forma ausente.

Brás Cubas relata, ainda, em seu delírio:

¹⁰ “the visions of God”.

¹¹ “Michael from Adam’s eyes the film remov’d”.

¹² “Adam, now open thine eyes, and first behold / The effects which thy original crime hath wrought / In some to spring from thee, who never touched / The expected tree, nor with the Snake conspired, / Nor sinned thy sin, yet from that sin derive / Corruption to bring forth more violent deeds”.

Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias, – desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana (ASSIS, 1986, v.1, p. 523).

No vaivém entre flagelos e deleites, Brás Cubas sugere, em seus termos, reflexões sobre as misérias humanas, advindas das várias formas de um mal, originado no Éden.

Comparando com as misérias divisadas por Brás Cubas, veja-se a visão dos séculos em *Paradise Lost*:

Morte você viu
 Nessa primeira forma no homem; mas muitas formas
 Da Morte, e muitos são os caminhos que levam
 À sua caverna sombria, todo sofrimento, ainda para sentir
 Mais terrível a entrada do que o dentro.
 Alguns, como você viu, de batida violenta devem morrer,
 Pelo fogo, dilúvio, fome; por muito descontrole
 Nas carnes e nas bebidas, tudo que a Terra pode trazer
 Desastres de doenças, nas quais a tripulação monstruosa
 Deve aparecer diante de ti, que aí você conhecerá
 Qual a miséria que a falta de abstinência de Eva
 Trará para os homens
 (MILTON, *Paradise Lost*, XI. 466-476, tradução nossa).¹³

Nas visões de Adão, a gula no Éden é o traço principal do legado de corrupção para a espécie humana. Os flagelos atingem a carne, onde doenças matam e arrancam a vida do Ser.

¹³ “Death thou hast seen / In this first shape on Man; but many shapes / Of Death, and many are the ways that lead / To his grim cave, all dismal, yet to sense / More terrible at the entrance than within. / Some, as thou saw’st, by violent stroke shall die, / By fire, flood, famine; by intemperance more / In meats and drinks, which on the Earth shall bring / Diseases dire, of which a monstrous crew / Before thee shall appear, that thou may’st know / What misery the inabstinence of Eve / Shall bring on men”.

A intemperança também promove a aflição moral exposta a Adão em outra visão. Nesse segundo relato, Adão experimenta momentos de delícias, pois a visão é confortável aos seus sentidos. A beleza da cena acaba por ostentar um momento temporário de gozo, por ocasião da realização de cerimônias conjugais em tendas de uma cidade. Entretanto, os olhos de Adão são novamente abertos por Miguel, que relata o risco da primeira imagem interpretada:

Não julgue o que é melhor
 Pelo prazer, embora com a Natureza parece se equivaler,
 Criado, como você é, para fins nobres,
 Divino e puro, com a conformidade divina.
 Essas tendas que você viu que parecem tão belas são as tendas
 Da depravação, ali onde habita a raça daquele
 Que esfaqueou seu irmão
 (MILTON, *Paradise Lost*, I. 603-609, tradução nossa).¹⁴

Nessas cenas do poema épico, as delícias experimentadas pelos olhos de Adão denotam a superficialidade das virtudes que, no turbilhão do atravessar do tempo, revelam-se, em suas essências, como vícios humanos, que lhe trazem sofrimento e lamento.

Dor, angústia, lamento afligem ambos, Brás Cubas e Adão, e tais sentimentos são mais fortemente expressados ao final da visão dos séculos. Brás Cubas narra assim o temor de sua visão:

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; (...) Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a cousa é divertida, mas digere-me.
 A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus no cativeiro, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura (ASSIS, 1986, v. 1, p. 523).

¹⁴ “Judge not what is best / By pleasure, though to Nature seeming meet, / Created, as thou art, to nobler end, / Holy and pure, conformity divine. / Those tents thou saw’st so pleasant were the tents / Of wickedness, wherein shall dwell his race / Who slew his brother;”

Brás Cubas, mesmo sendo acometido por visões de tanto sofrimento e pena, parece entender a sua limitação em relação à força da Natureza, ou Pandora. Apesar do pessimismo de Machado de Assis ser uma constante em seus textos, vemos em suas palavras um certo deleite com a vida, seguido de um conformismo com relação ao limite dessa própria vida. A visão dos séculos sugere que os seres humanos carregam a maldade em seus atos e pensamentos, fazendo com que a vida seja um palco de sofrimento, corrupção e, na maioria das vezes, dor. A visão do Bem e do Mal nos flagelos humanos, as experiências vividas, a ciência de momentos de felicidade e momentos de desprazer seriam, portanto, uma herança deixada para que os seres humanos possam refletir e agir com discernimento em cada ocasião. A cena miltoniana – a passagem dos séculos – vagueava no universo textual machadiano e se fixou no delírio de Brás Cubas.

Esse momento de aparente pessimismo, presente no capítulo “O delírio”, pode ser visto como reflexo não só da visão filosófica e teológica do autor nesse texto, como também reminiscências de sua leitura do poema de Milton. Adão sofre em delírio com o que vê e exclama, num momento de tremenda angústia, o seu pessimismo inquietante:

Oh humanidade miserável, a que queda
Reservada, para que estado cruel de decadência!
Melhor terminar aqui sem nascer. Por que a vida é concedida
Para depois ser tirada à força de nós?
Ou melhor, por que
Imposta em nós?
(MILTON, *Paradise Lost*, XI. 500-504, tradução nossa)¹⁵

O grito angustiado de Brás Cubas contém o desabafo delirante de Adão. O arcanjo Miguel, após expor Adão àquelas visões, diz a ele que o conhecimento das obras de Deus traz consolo para o estabelecimento de outro Paraíso: o paraíso interior, o qual conjuga o entendimento do Ser dentro de suas limitações físicas.

A passagem dos séculos vista pelos protagonistas em delírio intersecciona essas duas obras, e, para a conclusão da análise desse diálogo intertextual, a definição do termo delírio é útil. Delírio, do latim *delirare*, tem, em sua origem, o sentido de *um sair dos trilhos*. Seu sentido etimológico,

¹⁵ “O miserable Mankind, to what fall / Degraded, to what wretched state reserved! / Better end here unborn. Why is life given / To be thus wrested from us? Rather why / Obtruded on us thus?”

portanto, contempla um desvio. Nas obras aqui analisadas, aspectos como o próprio delírio, delito e deleite são vividos por ambos protagonistas. Machado de Assis se movimenta pelo texto alheio, *Paradise Lost*, e promove uma releitura desse poema em seu romance. No delírio de Brás Cubas, “na obra misteriosa, que entretinha com a necessidade da vida e a melancolia do desamparo” (ASSIS, 1986, v.1, p. 524), o jogo de significação machadiano se relaciona com o de Milton. Machado de Assis escolhe seus diálogos e precursores, que podem ser entendidos como a revitalização de modelos. Assim, a passagem dos séculos miltoniana é revivida no delírio machadiano.

Nos capítulos seguintes, Machado de Assis demonstra a sua familiaridade com os clássicos de Shakespeare. As personagens do dramaturgo inglês – Hamlet, Othello, Lady Macbeth – aparecem com muita frequência nesse romance, em citações e referências diretas, bem como nos duelos de existência, de ciúmes e de ambição vividos por esses personagens. Entretanto, apesar dessa intertextualidade explícita propiciar uma leitura da obra machadiana como sobrecarregada da herança de Shakespeare, Milton aparece sutilmente em várias partes do romance e comprova a sua presença enquanto ausência.

Segundo Ruth Silviano Brandão e José Oliveira (2011, p. 55), Brás Cubas “a partir da leitura de obras alheias, e de reminiscências, cria a sua obra”. Nesse ponto, identificam-se autor e personagem, como se, nesse romance, Machado de Assis exercesse, em grau mais elevado, o seu papel de leitor. No caso específico de Brás Cubas, Brandão e Oliveira (2011, p. 55) dizem que “o que se herda não faz parte de algo assegurado geneticamente, esta conquista deverá ser tomada de outras formas, como a incorporação, a apropriação”. Sob essa perspectiva, em muitos momentos da narrativa, outros rastros do texto de Milton são revelados, como manobras de incorporação e/ou apropriação desses elementos para a composição do romance brasileiro. Desse modo, Machado de Assis não escapa dos rastros miltonianos, e assim decide se apropriar deles, os incorpora, ao mesmo tempo que os reconstrói em sua criação.

Na descrição do protagonista desse romance, percebe-se a incorporação de signos que sugerem os do Satã miltoniano. Brás Cubas, desde moleque, já merecera ser chamado de “menino diabo” (ASSIS, 1986, v.1, p. 526). Ao se aproximar da morte, ele “sentia um prazer satânico” (ASSIS, 1986, v.1, p. 519) de mofar no mundo. Essas duas passagens

marcam os extremos da vida de Brás Cubas, que se encontram num ponto comum: a tendência satânica do protagonista, confirmada num momento de aparente crise. Ele vivia a dúvida de apaixonar-se ou não por Eugênia, uma moça bonita, mas coxa. A deficiência de Eugênia afetava os interesses de Brás Cubas e esse dilema lhe causava um turbilhão de sentimentos. Seu “cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas” (ASSIS, 1986, v.1, p. 555). Nessa crise de uma alma sensível, o narrador invoca vários tipos de gêneros literários e compara a situação do protagonista a “um *pandemonium*” - termo cunhado por Milton em *Paradise Lost*, para descrever a assembleia de todos os demônios que, no inferno, discutiam sobre a futura empreitada contra a criação de Deus. Brás Cubas tentava, nessa cena, decidir-se quanto a sua intenção para com Eugênia, criatura bonita, mas coxa. Todos os demônios do preconceito fervilhavam em sua mente e o inclinavam à rejeição de Eugênia. O pandemônio ilustra o momento em que o protagonista tem em seu cérebro um turbilhão de ideias más, e sugere, de forma tangencial, a apropriação de significantes miltonianos dominando aspectos como os da dúvida e do preconceito.

Dois capítulos possibilitam uma comparação entre o personagem Brás Cubas e a própria biografia do autor inglês. O início dessa comparação ocorre no capítulo XLVII, intitulado “O Recluso”, depois é interrompida pela própria trama do romance e é restabelecida no capítulo CXXXV, chamado “Oblivion”. No capítulo “O Recluso”, Brás Cubas descreve a sua rotina, afastado das atividades corriqueiras da sua época. Brás Cubas “escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e” chegou “a alcançar certa reputação de polemista e poeta” (ASSIS, 1986, v.1, p. 564). Nas obras que retratam a biografia do escritor inglês,¹⁶ Milton é descrito como tendo o mesmo tipo de conduta que o de Brás Cubas. Milton esteve recluso por algum tempo, também escrevia sobre política e literatura e, acima de tudo, tinha a reputação de polemista e poeta. Coincidência ou não, o Brás Cubas machadiano atava uma relação que traz à memória os legados pessoal e profissional do autor inglês.

No capítulo “Oblivion”, notam-se mais traços comuns entre o protagonista do romance e Milton. *Oblivio* é um termo em latim que significa

¹⁶ Vejam-se as biografias de John Milton em: LEWALSKI, 2001; PARKER, 1996.

o esquecimento. Nesse capítulo, há um detalhe marcante da narrativa: a menção a um inglês, que dizia que “coisa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio ESQUECIMENTO” (ASSIS, 1986, v.1, p. 625). Um inglês vivendo o esquecimento pode ser relacionado à própria biografia de John Milton. Esse poeta ficou em reclusão quando julgaram-no responsável, de alguma forma, pela execução do rei inglês, Charles I, devido a seus tratados de cunho político, “The Tenure of Kings and Magistrates” e “Iconoclastes”. Esses tratados discutiam o poder do monarca sobre o homem livre e detentor de sua própria consciência e liberdade, e o poder do homem livre de escolher não ter um rei corrupto. Milton foi beneficiado, no reinado de Charles II, ao serem perdoadas as pessoas envolvidas na morte do rei; absolvição que foi chamada “Act of Oblivion” (ato do esquecimento).

A citação de um inglês pelo personagem de Brás Cubas em um capítulo intitulado *oblivion* é, no mínimo, intrigante. Já o esquecimento em si poderia ser lido como uma ironia do próprio Machado de Assis, ao percorrer as vias biográficas de Milton, resgatando do esquecimento o autor inglês através do capítulo sob o título do ato. Para um leitor da obra de John Milton, a palavra *oblivion* é automaticamente assimilada ao poeta e, na leitura do romance brasileiro, é fatal uma lembrança acerca da vida e obra de Milton. Contudo, no capítulo seguinte, Machado de Assis se contradiz e assume que o esquecimento não tem muito sentido: “mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil” (ASSIS, 1986, v.1, p. 626). Embora o esquecimento pareça sem sentido, algumas linhas, ainda do capítulo “Oblivion”, trazem a lembrança “morta ou expirante”, que não deve buscar “no olhar de hoje a mesma saudação do olhar de ontem, quando eram outros os que encetavam a marcha da vida, de alma alegre e pé veloz. *Tempora mutantur*” (ASSIS, 1986, v.1, p. 626). E, assim, os tempos mudam, mas não negam a herança recebida.

Outras possibilidades de diálogo entre o romance e a presença biográfica de Milton são os fatos de Brás Cubas apontar, em alguns capítulos, seu conhecimento da história do estadista inglês Oliver Cromwell. Saliente-se que Milton foi secretário de Cromwell e contribuiu muito com seus textos para a gestão desse estadista. Brás Cubas, conhecedor de Cromwell, tem, certamente, familiaridade com a história de Milton, e as referências ao próprio Cromwell, nos capítulos IV, LXXII e CXL, se mostram como pontos desses episódios no aparato de composição machadiano. A primeira referência a Cromwell aparece no capítulo IV, intitulado “A ideia fixa”. Ao referir-se ao emplasto, Brás Cubas relata que,

se alguma vez me lembro de Cromwell, é só pela ideia de que Sua Alteza, com a mesma mão que trancara o parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo. Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? (ASSIS, 1986, v.1, p. 516-517).

A ironia machadiana reina nessa passagem e, para um leitor de Milton, o diálogo se estabelece quase que diretamente. A comparação do ato de imposição de Cromwell na liderança do parlamento inglês é feita com o emplasto fadado ao fracasso de Brás Cubas, momento pelo qual o leitor é convidado a uma digressão. Ambas as possibilidades lidam com vitórias de glórias pessoais, bem distantes da realização do bem comum. Mas, se lidas sobre a movimentação de bandeiras particulares, que pairam na sombra de deleites maiores, uma causa pública, por exemplo, pode ser aludida. Note-se que uma ideia obscurecida nas sombras de Cromwell pode apresentar seus reflexos, lembrando que Milton defendia a tentativa do melhor para o coletivo e apoiou Cromwell no ato de deposição e morte do rei inglês, Charles I. Como mencionado anteriormente neste texto, Milton deu suporte a Cromwell, pois defendia a expressão da consciência e da liberdade de cada cidadão, estimulando a retirada do poder de um rei corrupto. Em outras palavras, a causa de Milton está enviesada nessa passagem, nas reminiscências da memória de Brás Cubas, condenando o emplasto como uma ideia fixa, de caráter individual e egoísta e aludindo a uma possível causa maior, afinal de contas, como uma frase do próprio capítulo: “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa” (ASSIS, 1986, v.1, p.516), principalmente, a que está ligada ao desejo de um em detrimento do(s) outro(s).

No capítulo LV, ocorre outro momento de digressão. Pelo seu título, “O velho diálogo de Adão e Eva”, o leitor é estimulado à identificação quase automática com a passagem da Bíblia. Nesse capítulo, as fantasias de Brás Cubas com a sua amada e amante, Virgília, culminam, porém, a referência não é bíblica, pois no Gênesis não há um diálogo entre Adão e Eva acerca do momento de intimidade entre eles. Além disso, esse capítulo apresenta Brás Cubas e Virgília encenando um ato repleto de reticências, em que palavras não são ditas; somente elipses aparecem no diálogo, ilustrando uma cena que envolve a intimidade do casal. As últimas palavras do capítulo anterior confirmam esse momento íntimo: “Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetirem o velho

diálogo de Adão e Eva” (ASSIS, 1986, v.1, p. 569-570). Machado de Assis articula o sentido dessa passagem e reelabora um momento íntimo do casal edênico, ponto que pairava nas suas reminiscências de leitura do poema inglês. O diálogo entre Adão e Eva, sugerindo a intimidade desse casal, é uma cena de extremo erotismo, do livro IX, de *Paradise Lost*. O diálogo do casal de Milton, o erotismo do momento, a descoberta das sensações do corpo servem para mostrar o deleite textual do momento vivido por Brás Cubas com o do casal edênico, e esse movimento é ainda mais evidente pelo uso das reticências, que traduzem uma sutileza poética tanto machadiana como miltoniana.

Por fim, o capítulo “O senão do livro” traz uma reflexão acerca do estilo da narração do romance e finaliza com a menção a uma queda. É sabido que *Paradise Lost* é uma recriação em proporção enciclopédica do mito da Queda do homem, e é razoável conjecturar uma relação intertextual entre a(s) queda(s) mencionada(s) por Brás Cubas e a do poema épico inglês. Nesse capítulo, há uma explanação sobre a composição de uma obra – fato importante para a presente análise:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... E caem! – Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, seu eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair (ASSIS, 1986, v.1, p. 583).

O narrador pondera sobre o ato da escrita e como o estilo contribui para a revelação da obra. Existe uma crítica direta nessa passagem ao romance da época, aquele que descreve a sequência linear de eventos, o que Brás Cubas chama de “narração direta e nutrida, o estilo regular”. Para chegar à ideia de queda, o narrador relata o seu estilo que guina, perfaz vários movimentos e cai. A metáfora da queda é comparada às folhas de uma árvore que caem. Enfim, o estilo não é direto e convida à divagação do pensamento até o seu extremo, a queda. O ato de “cair” representa o movimento da obra que sai do plano estático e promove um vaivém de

significação. A própria ideia da queda sugere uma ação em andamento e traz para a obra a importância da mobilidade. No universo intertextual machadiano, as quedas se interagem e, em seu movimento de significação, há mais uma relação entre textos.

A ironia recorrente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como a apontada por Ronaldo de Mello e Souza em seu ensaio, “Introdução à poética da ironia” (2000, p. 45), mostra que essa obra é “regida pelo princípio da ironia” e convida a uma digressão contínua durante sua leitura. Esse recurso narrativo é também utilizado por Milton para a composição de seu poema épico. No livro III, nota-se a voz de Milton e seu referente biográfico, como demonstram vários estudos críticos já publicados a respeito:¹⁷

Ave, Luz sagrada, filha da divindade Primeira!
 Ou do raio eterno
 Devo te considerar sem culpa? Uma vez que Deus é luz,
 E nunca, mas em luz distante
 Vive na eternidade, vive então em ti,
 Brilho que flui da essência do brilho ainda não criada!
 (...) A ti eu visito novamente agora com uma asa corajosa
 (...) Ensinada pela Musa Celeste para se arriscar na queda
 Caíndo no escuro e para o alto reascender,
 Embora difícil e raro – a ti eu seguramente revisito
 E sinto a tua lâmpada soberana, mas tu
 Não revisites esses olhos, que vagueiam em vão,
 A procura do teu raio penetrante, que não encontra a luz do amanhecer
 Tão espessa uma gota serena apagou os olhos,
 (...) Então, alimentado de pensamentos que movem voluntariamente
 Números harmoniosos, como o pássaro que acorda,
 Canta no escuro e se esconde na sombra
 De suas notas noturnas. Então com as estações do ano
 Retorna, mas não retorna para mim o
 Dia, nem a doce aproximação da noite ou da manhã,
 (...) Tanto assim, Luz Celestial,
 Ilumina o meu interior e a minha mente por meio de todos os seus
 poderes
 Irradia aqui, os olhos cerrados; toda a névoa deles
 Purga e dispersa, para que eu consiga ver e dizer

¹⁷ Confirmam-se, por exemplo, os já mencionados trabalhos: LEWALSKI, 2001; PARKER, 1996.

Coisas invisíveis à visão humana¹⁸

(MILTON, *Paradise Lost*, III. 1-55, tradução nossa).

Nessa passagem, Milton relata o seu sofrimento, por causa da cegueira, e evoca a musa e a Luz Celestial para ajudá-lo na composição de sua obra. Assim, seu método de composição se diferencia de uma mera narração de eventos e se envolve em um movimento de significação que vai do olhar exterior para o interior, como em uma queda. Milton chega a fazer uma referência ao mito de Orfeu e como a sua aventura à profundidade escura pode ser comparada ao seu momento de visão. Não somente esse movimento de queda pode ser considerado como legado do poema inglês na rede intertextual machadiana, mas nota-se, também, o jogo de termos que indicam ações de transposição exercidas pela preferência de Machado de Assis. Milton espera que, da eternidade, a Luz Celestial o inspire e ilumine seus olhos apagados, para que ele veja e diga coisas invisíveis ao olho mortal. Brás Cubas, sem olhos para chorar, expede capítulos para este mundo, para se distrair da eternidade.

Na leitura dos diálogos entre Machado de Assis e John Milton interagem aspectos de composição textual, principalmente no fato de ambas as obras primarem pela apresentação de novidade: Brás Cubas anuncia que o seu estilo nesse livro é como os ébrios, diferente do modelo de sua época; Milton traz o novo quando ele intenta “ver e dizer coisas invisíveis ao olhar mortal”. Mais uma vez, os olhares desses dois autores se encontram e se movimentam, não em vão, mas para revelar aspectos que os olhos físicos, geralmente, não são capazes de ver. Uma frase célebre de Milton pode ser utilizada para sintetizar essa análise: “Um bom livro é o sangue precioso da vida de um espírito mestre, embalsamado e guardado sob um propósito de uma vida além da vida” (MILTON; ORGEL; GOLDBERG, 1991, p. 240, tradução nossa).¹⁹ O escritor brasileiro, nesse romance, conseguiu não só inovar, mas com o seu narrador defunto, também garantir a sobrevida de

¹⁸ “Hail, holy Light, offspring of Heaven first-born! / Or of the Eternal coeternal beam / May I express thee unblamed? Since God is light, / And never but in unapproached light / Dwelt in eternity, dwelt then in thee / Bright effluence of bright essence increate! / [...] Thee I revisit now with bolder wing, / [...] Taught by Heavenly Muse to venture down / The dark descent, and up to reascend, / Though hard and rare – thee I revisit safe, / And feel thy sovran vital lamp, but thou / Revisit’st not these eyes, that roll in vain / To find thy piercing ray, and find no dawn, / So thick a drop serene hat quenched their orbs, / [...] Then feed on thoughts that voluntary move / Harmonious numbers, as the wakeful bird / Sings darkling, and in shadiest covert hid, / Tunes her nocturnal note. Thus with the year / Seasons return, but not to me returns / Day, or the sweet approach of even or morn, / [...] So much the rather thou, Celestial Light, / Shine inward, and the mind though all her powers / Irradiate; there plant eyes, all mist from thence / Purge and disperse, that I may see and tell / Of things invisible to mortal sight (III, 1-55)”.

¹⁹ “A good book is the precious life blood of a master spirit, embalmed and treasured upon purpose to a life beyond life”. (

outras obras, como a de Milton: vida além da vida. Parafraseando a citação em epígrafe, Machado de Assis se apresenta como mais um escritor que desejosamente herdou e insuflou vida ao legado que Milton deixou escrito para os tempos vindouros.

Referências

- ANDRADE, Miriam Piedade Mansur. *Machado de Assis e John Milton: diálogos pertinentes*. 169 f. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.
- ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3 v.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução por R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.
- BRANDÃO, R.; OLIVEIRA, J.. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COUTINHO, A. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- COUTINHO, A. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1940.
- FERRY, A. *Milton's epic voice: the narrator in Paradise Lost*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 8.
- GOMES, E. *Influências inglesas em Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução por Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEWALSKI, B. *The life of John Milton: A Critical Biography*. Williston, VT: Blackwell Publishers, 2001.
- MACHADO, U. (Org). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.
- MASSA, J. A biblioteca de Machado de Assis. Tradução por Claudia Maria de Almeida. In: JOBIM, J. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2001, p. 25-97.
- MASSA, J. La Bibliothéque de Machado de Assis. In: *Revista do Livro*, v.1 n. 21-22, p. 195-238, mar./jun. 1961.
- MEYER, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

MILTON, J. *John Milton: the major works*. Edição de S. Orgel e J. Goldberg. Oxford: Oxford University Press, 1991.

MIRANDA, W.; SOUZA, E.. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.) *Literatura comparada no mundo: questões de método*. Porto Alegre, L&PM, 1997, p. 39-52.

PARKER, W. *Milton: A Biography*. 2 vols. 2nd ed. rev. Gordon Campbell, Ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 5 ed. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, v. 5, p. 1617-1638.

SÁ, Luiz Fernando Ferreira; MANSUR, Miriam Piedade. Influência em “destinerrance”: Machado de Assis leitor de John Milton. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 16, p. 15-30, jun. 2008. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/3273>. Acesso em: 10 jan 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.16.0.15-30>. SENNA, M. *O olhar obliquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOUZA, R. Introdução à poética da ironia. In: *Revista Linha de Pesquisa*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

Recebido em: 26 de abril de 2021.

Aprovado em: 25 de agosto de 2021.



Walden como ponto de chegada da reflexão sobre modernidade em América

Walden as the Arrival Point for the Reflection on Modernity in America

Vanessa de Paula Hey

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

vani_de_paula@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4773-9836>

Resumo: Monteiro Lobato participou de forma ativa do processo de modernização pelo qual o Brasil passou nas décadas iniciais do século XX. O escritor vivenciou a modernidade sentindo o abalo nas estruturas referenciais que davam aos indivíduos estabilidade no mundo social. Ele experienciou, assim como seus contemporâneos, as profundas transformações pelas quais a sociedade passava e, a partir disso, buscou por meio da literatura e de suas outras atividades cumprir o papel de crítico dessas experiências, reagindo, portanto, ao “turbilhão de permanente desintegração e mudança” (BERMAN, 2007, p. 24), que, a nosso ver, figura-se como uma maneira de caracterizar a modernidade. Compreende-se, então, que um estudo sobre a obra de Monteiro Lobato deve incluir a discussão sobre a modernização e a modernidade. Escolhe-se, para tanto, *América*, obra desse autor que de forma mais explícita e constante discute essa temática. O presente artigo objetiva, assim, analisar uma das formas pelas quais a modernidade se vê representada nessa obra, a saber, através do diálogo que ela estabelece com a obra *Walden*, do escritor norte-americano Henry David Thoreau, pensada aqui como ponto de chegada para a reflexão sobre a modernidade em *América*.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; *América*; Henry David Thoreau; *Walden*; modernidade.

Abstract: Monteiro Lobato actively participated in the modernization process that Brazil went through in the early decades of the 20th century. The writer experienced modernity feeling the shock in the referential structures that gave individuals stability in the social world. He experienced, as did his contemporaries, the profound transformations that society was going through and, from there, he sought through literature and his other activities to fulfill the role of critic of these experiences, reacting, therefore, to the “turmoil of permanent disintegration and change” (BERMAN, 2007, p.24), which, in our view, appears as a way of characterizing modernity. It is understood, then, that a study on the work of Monteiro Lobato must include the discussion on modernization and modernity. To this end, *America* is chosen, as the work of this author that more explicitly and constantly discusses these themes. This article aims, therefore, to analyze one of the ways in which modernity is

represented in this work, namely, through the dialogue it establishes with the work of *Walden*, by the American writer Henry David Thoreau, thought here as a point of arrival for reflection on modernity in *América*.

Keywords: Monteiro Lobato; *América*; Henry David Thoreau; *Walden*; modernity.

1 *América*: uma representação dos Estados Unidos do final da década de 1920 e início dos anos de 1930

América, publicada em 1932, um ano após o regresso de Monteiro Lobato dos Estados Unidos – lugar onde trabalhou como adido comercial junto ao consulado brasileiro em Nova Iorque –, diferentemente das produções anteriores de Lobato, apresenta-se como um texto híbrido: misto de impressões de viagens, romance de ideias e crônica. Além disso, *América* tem como centralidade o desenvolvimento de uma temática pouco explorada pelo autor em suas obras pregressas, a saber, a discussão de questões relacionadas à nação norte-americana, tanto aquelas que dizem respeito a sua economia, política e organização social, quanto as que se referem a costumes e manifestações culturais daquela sociedade.

Através da análise e investigação das fontes de muitos dos diálogos que se estabelecem entre os personagens dessa obra, podemos afirmar que ela deixa transparecer, em certa medida, a experiência que Lobato teve naquela nação durante os anos em que lá esteve, de 1927 a 1931; dito de outra forma, ela reflete a experiência norte-americana de seus anos como adido comercial, sem ser, no entanto, uma narrativa biográfica.

Essa narrativa, “misto de impressões de viagens, romance de ideias e crônica social, apresenta-se sob a forma de diálogo entre um narrador brasileiro (sem nome) e seu interlocutor inglês, Mr. Slang”. (MARTINS, 2011, p. 1). Os dois personagens percorrem os mais diversos lugares nos Estados Unidos (museus, universidades, bibliotecas, ruas, estradas, cafés, etc.), passando a impressão, por vezes, de se tratar apenas de um relato tradicional de viagem. Porém, essa noção é superada pelas reflexões feitas acerca desses mesmos espaços. Os diálogos construídos apresentam opiniões e possíveis explicações para o progresso e desenvolvimento científico e tecnológico da nação norte-americana, como um elogio ao grau de modernização alcançado por essa sociedade (faceta pela qual o livro é mais conhecido) (MARTINS, 2008, p. 62). Apesar de o processo de modernização pelo qual passava a sociedade brasileira não ter protagonismo na obra, as

reflexões (sobre o progresso e desenvolvimento dos Estados Unidos) também se dirigem ao Brasil, uma vez que procuram interpretar a situação do país (que de acordo com os personagens estaria aquém de suas potencialidades sociais e econômicas) e apresentar sugestões para seu desenvolvimento e modernização: o investimento em propaganda, a abertura de estradas e a criação de mecanismos de comunicação eficientes (MARTINS, 2008, p. 6).

Desse livro, podem-se extrair posicionamentos a respeito da industrialização, do crescimento econômico e da modernização das estruturas sociais (voto secreto, presença das mulheres nas ruas e no mercado de trabalho), vinculados aos costumes e ao modo norte-americano de agir. Em *América*, o leitor tem contato com uma nação que caminha a passos rápidos nesse processo de modernização – tão desejado naquele momento, segundo os personagens.

A apresentação das conquistas tecnológicas e científicas da nação norte-americana, ao lado de questões artísticas e culturais (como, por exemplo, o crescimento da indústria cinematográfica, o divórcio como uma importante conquista feminina, dentre outros assuntos), é feita por meio de um texto estruturalmente marcado pela intertextualidade, recurso usado ora para referendar posicionamentos acerca da modernização norte-americana, ora para questioná-los. O diálogo que os personagens estabelecem com textos norte-americanos – jornalísticos e literários, sobretudo – traz novos elementos para a discussão da modernização dessa sociedade e para a leitura de *América* que privilegia a análise dos aspectos da modernidade representados e problematizados pela obra; sendo a modernidade aqui entendida como uma experiência de “convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua”, além de ser uma forma altamente “reflexiva de vida”, como a definiu Stuart Hall (2011, p. 15).

2 Diálogos com a modernidade

Os capítulos iniciais de *América*, responsáveis por apresentar e chamar a atenção dos leitores para o que de tão fantástico poderia ser encontrado nos Estados Unidos do final da década de 1920 e início dos anos de 1930 – já que antecidos pela advertência do prefácio que anuncia a nação norte-americana como a representante do futuro da humanidade –, versam, em tom leve e anedótico, sobre histórias envolvendo cachorros. Esse aspecto curioso pode fazer com que os leitores se ponham a refletir se

era isso que os Estados Unidos tinham a oferecer; em outras palavras, se era dessa matéria que esse país era composto.

O aspecto contraditório dessa relação – a diferença entre os temas apresentados pelo prefácio e os primeiros capítulos da obra – se torna ainda mais acentuado se colocarmos ao lado desses capítulos iniciais a maioria dos subsequentes, que apresentam ideias e opiniões dos personagens sobre aspectos admiráveis e elogiáveis dos Estados Unidos daquela época (de que são exemplos: o sistema de estradas, os arranha-céus, o processo de industrialização e a mecanização da agricultura), além de fornecerem possíveis explicações para o grau de desenvolvimento e progresso alcançados por essa sociedade.

O movimento realizado por *América*, de começar a narrativa com o registro de um encontro casual num cenário pitoresco para em seguida apresentar as características envolvidas no processo de modernização dos Estados Unidos – as quais os personagens avaliam de forma positiva e em tom eloquente –, é uma das estratégias narrativas adotadas pelo autor implícito dessa obra. Ele destaca, através das mudanças no teor dos episódios relatados – desde os que mais significativamente se aproximam de explicar o fenômeno americano até aqueles que não parecem ter esse propósito –, o aspecto contraditório e, em certa medida, paradoxal da experiência norte-americana, que na obra funciona como uma reflexão sobre a própria experiência da modernidade.

A modernidade está em todos os lugares e, portanto, inclui o Brasil, ainda que este país estivesse num ponto da modernidade e os Estados Unidos em outro, mais avançado se associarmos a experiência da modernidade aos processos de modernização.

Aquilo a que aqui chamamos de modernidade está em consonância com o sentido a ela atribuído por Marshall Berman: em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), o autor descreve a modernidade como um conjunto de experiências vitais, relacionadas, dentre outros aspectos, à vivência de “tempo e espaço, de si e dos outros, das possibilidades e perigos da vida”, “uma experiência compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo” (BERMAN, 2007, p. 24). Segundo Berman (2007, p. 24),

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser

moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”.

O turbilhão¹ a que ele faz referência designa o estado de agitação e instabilidade vivenciado pelos seres humanos na experimentação da modernidade, da qual, uma vez anuladas as antigas fronteiras, não se pode escapar.

As fronteiras que Berman (2007, p. 24) cita – “geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia” – são usadas para caracterizar as antigas sociedades pré-modernas. Em *As consequências da modernidade* (1990), Anthony Giddens (1991, p. 16) discorre sobre os aspectos envolvidos nas “descontinuidades que separam as instituições sociais modernas das ordens sociais mais tradicionais”, entre eles: o ritmo de mudança, em que se destaca a rapidez com que ela ocorre na era da modernidade; o escopo da mudança, relacionado ao alcance das ondas de transformação social – “conforme diferentes áreas do globo são postas em interconexão, ondas de transformação social penetram através de virtualmente toda a superfície da Terra” (GIDDENS, 1991, p. 16); e a natureza intrínseca das instituições modernas, que diz respeito às novas formas de organização social que não estavam presentes em períodos históricos anteriores, tais como “o sistema político do Estado-nação, a dependência por atacado da produção de fontes de energia inanimadas, ou a completa transformação em mercadorias de produtos e trabalho assalariado” (GIDDENS, 1991, p. 16)

A modernidade que a todos engloba e que afeta alguns de forma mais intensa do que a outros (a depender da nacionalidade do indivíduo e de sua situação socioeconômica, cultural, racial, ideológica e religiosa), é uma experiência, tal como a define Berman, paradoxal e contraditória, é uma “unidade de desunidade”, é estar inserido em um ambiente que “promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p. 25).

A ambiguidade dessa experiência também é analisada por Anthony Giddens (1991, p. 17), que a descreve como um “fenômeno de dois gumes”.

¹ Para Berman, os processos sociais do século XX responsáveis por promover esse turbilhão, “mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 2007, p. 25), podem ser chamados de “modernização” (BERMAN, 2007, p.25). Sendo assim, *Tudo que é sólido desmancha no ar* configura-se como um “estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo” (BERMAN, 2007, p. 25).

De um lado, afirma o autor, estão as oportunidades criadas a partir do desenvolvimento das instituições modernas e de sua difusão – “bem maiores para os seres humanos gozarem de uma existência segura e gratificante que qualquer tipo de sistema pré-moderno” (GIDDENS, 1991, p. 17). De outro, do “lado sombrio”, encontram-se as consequências degradantes da era da modernidade, dentre as quais: i) a forma como se realiza o trabalho industrial moderno, que submete “muitos seres humanos à disciplina de um labor maçante, repetitivo” (GIDDENS, 1991, p. 17-18); ii) a destruição em larga escala do meio ambiente (GIDDENS, 1991, p. 18); iii) o uso do poder político de forma autoritária, que revela que a “possibilidade de totalitarismos [fascismo, nazismo, stalinismo] é contida dentro dos parâmetros da modernidade ao invés de ser por eles excluída” (GIDDENS, 1991, p. 18); e iv) o fortalecimento do poder militar, que inclui a ameaça de confronto nuclear e a realidade do conflito armado, além do fenômeno da “industrialização da guerra” (GIDDENS, 1991, p. 19).

De forma a complementar as definições de modernidade até então fornecidas (dos autores Marshall Berman e Anthony Giddens), apresentase, agora, a de Stuart Hall, que, em diálogo com Giddens, afirma que a modernidade também pode ser entendida como uma experiência de “convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua” (HALL, 2011, p. 15), além de ser uma forma altamente “reflexiva de vida”² – noção que perpassa quase toda a narrativa lobatiana, sendo por ela representada e problematizada.

A experiência da modernidade, segundo afirma Berman (1982), é formada através de um processo contínuo, alimentado por diversas fontes, dentre as quais:

[as] *grandes descobertas nas ciências físicas*, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a *industrialização da produção*, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; *descomunal explosão demográfica*, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; *rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano*; *sistemas de comunicação de massa*,

² Termo cunhado por Giddens em *As consequências da modernidade* e retomado por Stuart Hall (1992) para explicar o “caráter da mudança na modernidade tardia” (HALL, 2011, p. 14).

dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; *Estados nacionais cada vez mais poderosos*, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; *movimentos sociais de massas e de nações*, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, *um mercado capitalista mundial*, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 2007, p. 25, grifos meus)

O turbilhão que o autor menciona e cujas fontes explicita também se vê representado em *América*, refletindo mesmo o movimento estrutural realizado por essa obra, ou seja, as estratégias de seu autor implícito.

De um lado, a narrativa lobatiana apresenta aspectos da experiência da modernidade que remetem às suas inúmeras possibilidades, sendo, portanto, avaliadas pelos personagens favoravelmente.

De modo a designar os produtos dos processos de industrialização, mecanização, burocratização e urbanização que podiam ser encontrados nos Estados Unidos daquela época, o autor implícito de *América* escolhe representá-los por meio da figuração de: i) estradas, vias capazes de transportar mercadorias e pessoas, de diminuir as distâncias de acesso a bens e serviços; ii) linhas de produção em massa, que garantiam um barateamento tanto do processo de fabricação quanto do produto final e, portanto, um maior alcance das mercadorias; iii) riquezas que as indústrias geravam não apenas aos próprios setores de atuação, mas também, e indiretamente, ao Estado e aos indivíduos através do aumento da produção industrial; iv) crescimento no nível de urbanização, que refletia a expansão demográfica dos centros urbanos e ensejava, no caso norte-americano, o surgimento de soluções urbanísticas e arquitetônicas inovadoras, como, por exemplo, os arranha-céus; e v) descobertas tecnológicas que se propagavam rapidamente, e que tiveram entre os seus resultados as mudanças nos costumes e nas leis: a maior presença e participação das mulheres nas ruas e no mercado de trabalho, o divórcio como uma importante conquista feminina e o voto secreto como uma prática social.

Esses tipos de mudança podem ser associados ainda àquilo a que Anthony Giddens (1991) chamou de “reflexividade da vida social moderna”, termo utilizado para denominar o fato de “as práticas sociais [serem] constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (GIDDENS, 1991, p. 49), ou seja, o fato de haver em todas as culturas

práticas sociais que são constantemente alteradas a partir do surgimento de novas e sucessivas descobertas, que por sua vez, passam a modificá-las (GIDDENS, 1991, p. 49). Na modernidade, segundo o autor, esse movimento de revisão de práticas sociais é radicalizado para se aplicar, em princípio, a todos os aspectos da vida humana, “inclusive à intervenção tecnológica no mundo material” (GIDDENS, 1991, p. 49). O autor também discorre sobre o caráter dialético da modernidade, já que para ele “estamos em grande parte num mundo que é inteiramente constituído através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas onde, ao mesmo tempo, não podemos nunca estar seguros de que qualquer elemento dado deste conhecimento não será revisado” (GIDDENS, 1991, p. 50). Em relação ainda à “reflexividade da vida social moderna”, Giddens afirma que:

Todas as formas de vida social são parcialmente constituídas pelo conhecimento que os atores têm delas. Saber ‘como ir adiante’ no sentido de Wittgenstein é intrínseco às convenções que são tiradas da, e reproduzida pela, atividade humana. [...] Diz-se com frequência que a modernidade é marcada pelo apetite pelo novo, mas talvez isto não seja completamente preciso. O que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada – que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão. (GIDDENS, 1991, p. 49)

De outro lado, *América* mostra aspectos não tão elogiáveis da sociedade norte-americana segundo a avaliação dos próprios personagens, aspectos que remetem a consequências da modernidade.

Dentre eles, podemos citar: i) o consumismo exacerbado – que levou milhares a comprar de maneira acelerada mercadorias que não eram de primeira necessidade; ii) o abuso de crédito por parte dos cidadãos e das empresas – que de um lado refletia a euforia econômica do momento através do sentimento de prosperidade (LOBATO, 2009, p. 249) vivenciado pela nação norte-americana, e de outro, apontava para um endividamento cada vez maior das empresas e indivíduos; iii) a superprodução de mercadorias e o crescimento da especulação financeira – que estão entre as causas responsáveis pela queda da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929; iv) o movimento de cultura de massa – que se destaca, em grande parte, pela padronização das novas formas de produção artística, assim como pela formatação dos desejos e expectativas do público (a massa que essa indústria cultural desejava alcançar); e v) o movimento de “colmeização”

(LOBATO, 2009, p. 243) – que declara a morte do indivíduo por meio da intensificação do corporativismo.

A “colmeização” descreve o movimento de vida agregada que tende à uniformidade e ao padrão; ela está representada, segundo Mister Slang, pela “produção em massa, a entrefusão das empresas (*mergers*), os *chain stores*, os *chain* teatros, os *chain* jornais e todas as modalidades do emassamento, da coletivização” (LOBATO, 2009, p. 243). Ela reflete ainda a situação do indivíduo nesse tipo de sociedade, que tem sua individualidade calcada pelas necessidades do coletivo, o que, para o inglês, evidencia as tendências futuras do mundo, que caminha em direção à “coorporatividade” (LOBATO, 2009, p. 243).

Enquanto os aspectos positivos da sociedade norte-americana, destacados pelos personagens de *América* ao longo de quase toda a narrativa, configuram-se como formas mais evidentes de representação da modernização e reflexões sobre ela nessa obra; os aspectos negativos, que não se manifestam de forma tão clara uma vez que figurados em menor quantidade, estão presentes nos diálogos que esse texto estabelece com a modernidade, assim como no modo como ele escolhe representá-la, a saber, como uma experiência paradoxal, contraditória e altamente reflexiva de vida.

Ao mesmo tempo em que *América* apresenta os benefícios e as conveniências do processo de modernização norte-americano, ela também conjectura o custo de todo esse progresso e desenvolvimento. São as oportunidades e consequências da experiência da modernidade, e a forma dialética como elas são representadas na obra, que mostram, enfim, ser possível analisá-la através de uma leitura que privilegia a discussão de questões relativas à modernidade.

3 A representação da modernidade em *América* por meio da figuração de *Walden*

A primeira dessas questões relativas à modernidade pode ser localizada nos discursos que se posicionam de forma ideologicamente contrária ao processo de modernização, são visões mais críticas que se opõem à estandardização e à homogeneização produzidas pela sociedade industrializada e de massa – que é a própria descrição da sociedade norte-americana da época. Estas visões só podem ser bem compreendidas na narrativa lobatiana por meio do diálogo que ela estabelece com a obra *Walden* (1854), de Henry David Thoreau (1817-1862), cuja análise é fundamental para o estudo sobre a representação da modernidade e do sujeito moderno em *América*.

Esse diálogo é apresentado no capítulo XXXII³, já quase no fim da obra, no momento em que o narrador se põe a relatar mais um dos “muitos passeios instrutivos” pelos Estados Unidos que fizera com Mister Slang (LOBATO, 2009, p. 242). É nesse ponto da narrativa que os personagens visitam *Walden Pond* (o Lago Walden).

Logo no início do capítulo, o narrador fornece uma espécie de chave de leitura para o tipo de dinâmica estabelecida entre ele e o seu interlocutor inglês durante quase toda a obra, diz que os seus “passeios instrutivos” lembram o movimento realizado pelos filósofos gregos, os chamados “peripatéticos”, que filosofavam enquanto caminhavam (LOBATO, 2009, p. 243) – esse termo pode ser usado ainda para se referir àqueles que aprendem enquanto caminham. Porque a narrativa menciona filósofos gregos peripatéticos, o leitor pode ser levado a imaginar a conhecida relação “mestre e aprendiz” desenvolvida entre Aristóteles e seus discípulos (LAËRTIOS, 2008, p.129), que seria desempenhada analogamente, em *América*, por Mister Slang e o narrador – dinâmica anunciada já no início da obra, pelo seu prefácio, em que o narrador descreve Mister Slang como um jardineiro que tem o poder de fecundar nele “gêrmens de ideias” capazes de transformá-lo “num lindo jardim de coisas raras, se não novas” (LOBATO, 2009, p. 28).

Mister Slang considera que, no lago Walden, “esteve, fará mais de oitenta anos, [...] o mais individual dos individualistas americanos”, o escritor norte-americano Henry David Thoreau (LOBATO, 2009, p. 242). O movimento realizado por Thoreau, o eu-ficcionalizado que apresenta *Walden*⁴, é descrito pelo inglês da seguinte maneira:

³ Capítulo intitulado: “Walden Pond. Henry Thoreau. Seu personalismo. A morte do indivíduo. Colmeização. A bacanal do consumo. Abuso de crédito”.

⁴ Blasing (1977, p. 3)), em *The Art of Life: Studies in American Autobiographical Literature*, afirma ser a autobiografia a ficcionalização de uma vida. Em sua obra, o autor discute, dentre outros aspectos, o caráter ficcional de autobiografias como *Walden*. Para ele, “Por conta da discrepância que há em autobiografias entre o tempo da ação e o tempo da narração, pode-se afirmar que uma situação ficcional já existe, uma vez que a experiência do ‘eu’ está sendo criada a partir da memória e dentro do quadro conceitual do registro do ‘eu’. No caso de *Walden*, esse processo de ficcionalização torna-se bastante complicado, pois o registro passou por sete versões diferentes antes que a versão final surgisse. O que encontramos em *Walden*, então, é [...] um ‘eu’ narrativo que se move continuamente por cerca de sete ou oito anos” (BLASING, p. 3-4, tradução nossa). Ao concordarmos com essa perspectiva crítica, também concordamos em realizar a leitura de *Walden* como ficção, o que nos leva a separar o escritor Henry David Thoreau de sua versão ficcionalizada, o “eu-Thoreau” da obra, personagem-narrador de *Walden*. Citação original: No original: “Due to the discrepancy in autobiography between the time of the action and the time of the narration, a fictional situation already exists, since the experiencing ‘I’ is being created out of the memory and within the conceptual framework of the recording ‘I’. In the case of *Walden* this process

Construiu com as suas próprias mãos sua cabana tosca na qual passou dois anos a escrever *Walden*, livro hoje clássico. Vivia com o dispêndio de 1 dólar por mês, para a alimentação, e soube realizar um período de absoluta vida livre. Contam que certa vez lançou ao lago os três únicos enfeites que havia na cabana – três pequenos pedaços de calcário que ele mesmo recolhera numa das suas excursões pelos arredores. ‘Escravizam-me. Exigem que eu os espane...’. (LOBATO, 2009, p. 242)

Walden ou *A Vida nos Bosques* apresenta em sua composição vários relatos ficcionalizados das experiências e experimentos realizados por Thoreau (2010), assim como inclui uma série de reflexões sobre o período em que o autor viveu às margens do Lago Walden, entre os anos de 1845 e 1847. Já nas primeiras páginas de sua narrativa, Thoreau (2010) discorre sobre aquilo que se configura como o movimento principal por ele realizado em sua obra, a saber, a mudança para o Lago Walden e toda a experiência que incluía viver em contato com a natureza e, principalmente, afastado da civilização – e que em parte já fora apresentado por Mister Slang na citação anterior; vejamos:

Quando escrevi essas páginas seguintes, ou melhor, o principal delas, eu vivia sozinho na mata, a um quilômetro e meio de qualquer vizinho, numa casa que eu mesmo tinha construído à margem do Lago Walden, em Concord, Massachusetts, e ganhava minha vida apenas com o trabalho de minhas mãos. Vivi lá dois anos e dois meses. Hoje em dia sou de novo um hóspede da vida civilizada. (THOREAU, 2010, p. 17)

Essa obra, que se afasta do estilo convencional da prosa de ficção, como também *América*, constitui-se como uma mistura de observações sobre a natureza, experiências pessoais e também dados históricos. Para Blasing (1977), as atitudes e expectativas dos leitores em relação a *Walden* têm um papel importante na determinação de seu conteúdo: “Por exemplo, *Walden* foi lido como um relato factual e como ficção, como um livro sobre a natureza e como um texto transcendental altamente simbólico, e como

of fictionalization becomes rather complicated, because the recording went through seven different versions before the final version emerged. What we find in *Walden*, then, is [...] a narrating ‘I’ that is continuously moving through some seven or eight years”.

um manifesto político-econômico e como poesia. (BLASING, 1977, p. 3-4, tradução nossa)⁵.

Ela reflete sobre a existência humana, de um lado como resposta às indagações particulares do narrador, e de outro como resposta às questões sociais, políticas, econômicas e espirituais que diziam respeito aos propósitos e modos de vida de uma sociedade desenvolvimentista – referência à nação norte-americana que, em meados do século XIX, vivia seu apogeu industrial e urbano, derivado de um crescimento exponencial que intensificava a complexidade da vida social.

Em *Walden*, Thoreau afirma estar insatisfeito com aquilo que ele via como resultado do progresso e do desenvolvimento, isto é, os desastrosos cometidos contra a natureza e o ser humano, causados pelo advento de um consumismo, descrito por ele como viciante e vicioso. Ao discutir sobre o que é necessário à vida, o narrador afirma ainda que:

Não só a maioria dos luxos e muitos dos ditos confortos da vida não são indispensáveis, como são francos obstáculos à elevação da humanidade. Quanto a luxos e confortos, os mais sábios sempre levam uma vida mais simples e frugal do que os pobres” (THOREAU, 2010, p. 27).

Contra-pondo-se a esses rumos do desenvolvimento social, ele decide mostrar na prática uma possibilidade de se viver com o mínimo necessário à sobrevivência – para ele,

as coisas necessárias à vida humana [...] podem ser classificadas de maneira razoavelmente precisa sob as várias rubricas de Alimento, Abrigo, Roupas e Combustível; pois apenas quando dispomos delas é que estamos preparados para enfrentar os verdadeiros problemas da vida com liberdade e alguma perspectiva de êxito. (THOREAU, 2010, p. 25).

Em *Walden*, ao se refugiar na natureza, Thoreau constrói com suas próprias mãos a sua moradia e se alimenta daquilo que ele mesmo cultivara em sua horta, tentando provar ser possível levar uma vida simples e viável em termos financeiros – ao menos, é o que ele diz estar fazendo.

⁵ “For example, *Walden* has been read as a factual account and as fiction, as a nature book and as a highly symbolic transcendental text, and as a political-economic manifesto and as poetry”.

Walden é composto ainda por várias partes que apresentam observações e discussões do autor acerca da natureza. Muitos críticos de literatura norte-americana, como Walter Harding (1969), afirmam serem estas as partes mais aproveitáveis do livro, mais do que as reflexões filosóficas tecidas por Thoreau:

Muitos veem a obra como uma espécie de declaração de independência pessoal, uma experiência social e também uma descoberta espiritual, assim como um manual de sobrevivência na mata, prevendo a autossuficiência daquele que decidir seguir os mesmos passos do autor. Pode ser estudado também como manifesto poético em face ao grande desenvolvimento da civilização industrial que ganhava forças nos Estados Unidos. (HARDING, 1969, p. 151).

Pelas reflexões sobre a natureza e a relação que o homem civilizado tem com ela, *Walden* é considerado por autores como Garrard (2006, p. 97) um dos pontos de partida para as discussões de Ecocrítica, dentro do tropo *Wilderness*⁶, no pensamento teórico norte-americano. Para esse autor, “*Walden* de Thoreau pode ser visto como o término da pastoral do Velho Mundo na literatura norte-americana [tropo que antecede o *Wilderness*], ao colidir com a tecnologia e a confiança cultural autônoma da jovem república” (GARRARD, 2006, p. 97). Isso porque Thoreau afirmava estar mostrando, através de sua experiência, que era possível viver consumindo menos e em harmonia com o mundo natural – aspectos que estão entre os pressupostos defendidos por essa corrente teórica, ainda que o movimento realizado por Thoreau seja interpretado por muitos autores como “política reacionária” e “misanthropia ocasional” (GARRARD, 2006, p. 104).

Thoreau, em *Walden*, constrói sua própria cabana perto do lago, alimenta-se a partir do que planta nos arredores, e gasta apenas o necessário para a sua sobrevivência, dispensando, assim, o que considerava supérfluo. Agir dessa maneira configurava-se como uma resposta ao progresso e ao desenvolvimento desenfreado da civilização, que simbolizavam para ele, além de uma ameaça à natureza e ao ser humano, formas de escravização. O autor afirmava, portanto, que viver em liberdade (aquilo que ele estava

⁶ “Mundo natural” na tradução de Vera Ribeiro (GARRARD, 2006). O tropo *Wilderness* refere-se à natureza “em estado não contaminado pela civilização, é o mais poderoso constructo da natureza de que dispõe o ambientalismo do Novo Mundo” (GARRARD, 2006, p. 88).

mostrando na prática) era uma maneira de renovação espiritual. Em *Walden*, ele vai morar afastado da civilização com o desafio de encarar apenas aquilo que declarava serem os fatos relevantes da vida (a possibilidade de conhecer-se a si mesmo a partir de um contato mais próximo com a natureza, e de encontrar, através dessa experiência solitária, os seus próprios caminhos).

Após Mister Slang introduzir a história de Thoreau na narrativa, motivado pelo lugar em que eles se encontram, o narrador afirma compreender a atitude desse autor em se isolar; para ele: “A disciplina social exaure. O chamado progresso não passa duma escravização mais apertada, que as massas consentem e aplaudem e, portanto, impõem à minoria individualista. Conheço a obra de Thoreau. É o meu homem em momentos de desespero” (LOBATO, 2009, p. 242-243). Ambos, narrador e Mister Slang, parecem se refugiar em Thoreau no momento de cansaço da civilização. E embora Mister Slang fosse o mais “ímpetuoso justificador do progresso sob a sua forma *yankee* de aplicação em massa da ciência ávida”, ele também, como muitos, afirma o narrador, “tinha o passo mais curto que o progresso americano” (LOBATO, 2009, p. 243).

Aquilo a que o narrador chama de “minorias individualistas” remete a algumas das principais características da corrente teórica da qual Thoreau fazia parte, o chamado movimento “transcendentalista” – uma reação contra o racionalismo do século XVIII, uma filosofia liberal que privilegiou a natureza em lugar da estrutura religiosa formal, a percepção individual em lugar do dogma, e o instinto humano em lugar da convenção social, podendo ser chamado também de filosofia idealista (TRANSCENDENTALISM-LEGACY, 2013 *apud* ROCHA, 2018, p. 68). Em *Walden*, a atitude individualista – que Mister Slang também espera do narrador no que concerne à adesão irrefletida ao pensamento de “Toda-a-Gente” – pode ser ilustrada pela seguinte passagem:

Eu não gostaria que ninguém adotasse meu modo de vida em hipótese alguma; pois, além de poder encontrar algum outro antes que ele tivesse aprendido direito este de agora, desejo que possa existir o maior número possível de pessoas diferentes no mundo; mas gostaria que cada uma delas se dedicasse a encontrar e seguir *seu próprio* caminho, e não o do pai, da mãe, do vizinho. (THOREAU, 2010, p. 77, grifos do autor).

A autonomia de pensamento, representada, em *América*, pelo estilo de vida adotado por Thoreau, o qual Mister Slang descreve como “independência pessoal”, apresenta-se como um movimento contrário àquele realizado pela civilização norte-americana daquela época, que cada vez mais, avançava em direção à conformidade das massas, ao “ideal coletivo”, recuando, desta forma, em subjetividade – “vamos tendendo para a vida da colmeia, onde o indivíduo não conta” (LOBATO, 2009, p. 243).

Ao expor os dois extremos da situação, de um lado a vida que tende ao corporativismo, de outro a postura individualista voltada à total reclusão, Mister Slang argumenta que o progresso e o desenvolvimento têm os seus custos, ou seja, que as rápidas transformações por que passava a sociedade norte-americana cobravam o seu preço. Independentemente do lado que se escolha, haverá sempre consequências inseparáveis desse processo, uma vez que a modernidade é isto, uma experiência paradoxal e dialética, que está em todos os lugares, afetando uns mais do que a outros, porém, sem deixar de mover todas as pessoas que dela fazem parte, mesmo aqueles que desejam, como Thoreau, dela se distanciar – “Presos na sua engrenagem, o espernear dos indivíduos se torna pueril” (LOBATO, 2009, p. 243).

Nesse movimento dialético percebemos novamente a presença do autor implícito, que diferente dos personagens e, principalmente, do narrador – que assume uma postura de conformidade frente a um cenário que ele próprio afirma ser ruim⁷ –, espera que os leitores reflitam com cautela sobre a situação apresentada ao invés de simplesmente assimilar ou mesmo adaptar-se passivamente a ela. Ao que parece, o autor implícito não pretende, com esse movimento, que o leitor escolha um lado, mas apenas que compreenda que os avanços do processo de modernização, tomados em grande parte da narrativa como ideais, trazem a sua contrapartida. Aquilo que fora, até então, elogiado também apresenta seus aspectos negativos (matéria da qual a modernidade também é composta, sendo parte do que faz dela uma experiência tão complexa). Os lados apresentados – o do isolamento e o do corporativismo – são, ambos, resultados indesejáveis, porém, possíveis da modernidade, são contrários que convivem.

A partir da referência a Thoreau, os personagens vão discutir temas até então pouco abordados, como o questionamento do progresso,

⁷ “Excesso, excesso, eis o verdadeiro mal da América, o não sei quê causador do indefinível mal-estar que todos sentimos” (LOBATO, 2009, p. 245).

do desenvolvimento e da modernização. Assim, o que predomina até esse momento nessa obra lobatiana é aquilo que aparenta ser um aplauso exacerbado e até certo ponto irresponsável (já que suas consequências não são consideradas) ao desenvolvimento alcançado pelos Estados Unidos. Ao chegarmos ao capítulo XXXII, em que se fala de Thoreau, certos aspectos desse mesmo progresso passam a ser relativizados. Não parece casual que o capítulo imediatamente seguinte trate da quebra da bolsa de Nova York, reiterando o tom melancólico com que os rumos do desenvolvimento norte-americano são avaliados no desfecho da viagem.

Diferentemente das leituras mais habituais que consideram *América* um conjunto de elogios acríticos à modernidade norte-americana, consideramos que, especialmente a partir do capítulo XXXII, com a menção a Thoreau e a crítica à colmeização ou standardização, o livro também critica os rumos da modernidade, especialmente no que concerne à perda da individualidade em favor da submissão a padrões industriais e sociais. Não seria a primeira vez que, a caminho do desfecho, um texto ficcional de Lobato convidaria a uma leitura mais crítica da representação ficcional e do mundo ao qual ela se refere. Na cena final do conto “Duas Cavalgaduras”, o narrador percebe seu equívoco:

As convicções por ele apresentadas anteriormente começam a ruir, porque estavam fundadas sobre terreno pouco seguro. Em outras palavras, o narrador defende algumas ideias mas, ao final, conclui que elas estavam equivocadas. (MARTINS, 2019, p. 90).

Tendo em vista os movimentos realizados pelo autor implícito dessa obra na construção de sua estrutura narrativa, é possível afirmar que ele opera de maneira a exigir de seus leitores, não a adesão ou a repulsa imediata àquilo que está sendo discutido sobre a modernidade, mas a reflexão mais a sério sobre essa experiência, que é ao mesmo tempo paradoxal e dialética – um “turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 2007, p. 24). Pede, enfim, que os leitores pensem por si próprios (como também sugere Thoreau, em *Walden*), levando em consideração não apenas aquilo que os personagens dizem, mas também o que escolhem omitir, assim como a forma como apresentam e discutem os temas relativos à modernidade nos Estados Unidos.

O caráter paradoxal dessa experiência se faz ainda mais evidente quando observamos a forma utilizada pelos personagens para apresentá-la. Ao falar do movimento de formação das massas, por exemplo, Mister Slang o descreve utilizando-se de expressões como: “colmeização”, “standardização”, “corporativismo” e “emassamento” – além de denominar aquele que faz parte dessa estrutura como “homem-abelha”, associando, desta forma, o comportamento humano ao animal. Essa mesma situação acontece em momento anterior da narrativa, quando o narrador qualifica os “bilhões” de passageiros de *subways* nova-iorquinos como “formigas humanas” (LOBATO, 2009, p. 177). Não por acaso, o modo de vida norte-americano é correlacionado ao de formigas e abelhas – insetos “sociais” (uma vez que vivem em colônias) conhecidos pelo trabalho incessante em atividades diárias.

Essas escolhas não são arbitrárias; ao contrário, servem para mostrar certo descontentamento dos personagens diante do processo de despersonalização (ou mesmo de desumanização) pelo qual passa o indivíduo na modernidade – ou ainda, se tivermos como parâmetros “formigas” e “abelhas”, poderíamos afirmar estarmos diante do processo de animalização do homem. Nessa situação, o sujeito moderno tem sua individualidade tolhida em prol da eficiência do sistema – representado, na narrativa lobatiana, pelas máquinas e ícones da modernização. Estamos, pois, frente a um cenário em que os sujeitos vivenciam, pouco a pouco, a perda de sua identidade em função do fortalecimento do coletivo, em que, cada vez mais, se veem prestes a desaparecer no meio da multidão (POE, 1988)⁸ ou do turbilhão da vida moderna (BERMAN, 2007, p. 24). Todos esses aspectos, que também eram responsáveis por assegurar aos Estados Unidos a posição de potência econômica mundial, figuram-se, em *América*, como uma guerra contra o indivíduo e a individualidade, em que cada “novo invento, significa um passo à frente para a vida agregada, para a uniformidade, para o padrão” (LOBATO, 2009, p. 243).

A modernidade, dessa forma, não é representada pela via do entusiasmo, mas sim, pela via mais complexa. Interessa para esse autor implícito colocar em discussão os limites da modernidade como uma força positiva para as coletividades humanas e para os indivíduos que dela fazem parte, apresentando também suas limitações.

Quase na metade do capítulo XXXII, após a apresentação de Thoreau e a discussão sobre o processo de “colmeização”, Mister Slang menciona o

⁸ Em “O homem das multidões”, de 1840, Edgar Allan Poe já criticava a perda da identidade individual frente ao coletivo.

articulista Raymond Fosdick, a quem o inglês atribui o lema de “simplificar” (que é, na verdade, um moto proposto e repetido inúmeras vezes em *Walden*). Segundo o inglês, esse autor “estuda muito bem o fenômeno, e tem o [seu] aplauso quando diz que estamos hoje sufocados pelo excesso de coisas” (LOBATO, 2009, p. 244).

Raymond Fosdick parece surgir no texto apenas de passagem, como uma menção pouco importante, porém, ele é o autor de um artigo do *The New York Times*, intitulado “The Individual’s Place in the Age of Machines”, de 22 de junho de 1930. Nesse artigo, discute-se, entre outros assuntos, o movimento realizado por Thoreau de se isolar. Muitas das ideias nele contidas estão quase que totalmente transcritas (e traduzidas) nas páginas do capítulo XXXII de *América*, e não apenas o trecho em que se analisa o movimento de simplificação em oposição à acumulação excessiva de coisas. Ainda sobre esse artigo, Martins (2017, p. 27) afirma que:

Lendo o texto de Raymond Fosdick, publicado no jornal americano, observa-se que ele usa/ menciona o texto clássico de Henry Thoreau – *Walden* (1854) – para fazer críticas ao consumo e à produção em massa. Lobato, por sua vez, traduz e incorpora ao seu texto o discurso de Fosdick, parafraseando-o e citando-o, tomando suas ideias como parte das reflexões de seus personagens. A crítica feita por Fosdick tem, pois, seu público ampliado: o discurso de formatura ganha novos leitores e efeitos quando publicado em jornal; e ganha um público novo quando é traduzido e citado num livro brasileiro.

O narrador, após Mister Slang citar Fosdick (deixando pistas, embora não ostensivas, da origem dos argumentos dos dois personagens), afirma que é do excesso e acúmulo de coisas, e da grande quantidade de energia dispendida em trabalho para a obtenção dessas coisas, que advém o mal-estar que não só os personagens sentem, mas também aqueles a quem descrevem, os cidadãos norte-americanos:

Encontro finalmente um homem que sabe definir o que sinto e o que sentem todos os habitantes deste país. Vivemos todos sufocados pelo excesso de coisas. Coisas demais, vida intensa demais, ciência demais a serviço da indústria para promover a *gavage* de toda uma nação. [...] Oh, como compreendo Thoreau lançando ao lago as três pedras que lhe enfeitam a cabana! Simplificar!, eis tudo. Não fomos criados, nós homens, para vida assim pletórica. Temos necessidade de horizontes

limpos, descampados, vazios – superfícies lisas de repouso. Sinto-o comigo muito bem. (LOBATO, 2009, p. 245).

Quanto ao posicionamento assumido por Mister Slang, este ora concorda com o movimento realizado por Thoreau, ora discorda clamando pela necessidade de adaptação dos indivíduos. Apesar de enunciar uma vez mais o discurso da adaptação, o inglês reconhece o mal-estar percebido pelo narrador quanto ao excesso de coisas; segundo Mister Slang, “tudo cansa, até ter”, ainda que seja essa a lógica imposta pelo sistema capitalista que ele tanto defende: “o que estamos assistindo nessa América de após-guerra é uma verdadeira bacanal de consumo” (LOBATO, 2009, p. 246).

De forma mais evidente nesse capítulo XXXII, se comparado aos demais capítulos de *América*, figuram-se as consequências sofridas pelos indivíduos na experimentação da modernidade. A maneira como o autor implícito escolhe representá-las é muito parecida com a figuração construída por Thoreau, em *Walden* – ao menos no que concerne à discussão dos aspectos negativos envolvidos no processo de modernização da sociedade norte-americana da metade do século XIX. Vejamos.

O homem moderno, afirmava Thoreau, gasta mais tempo ganhando seu modo de vida, com o intuito de corresponder às expectativas da sociedade e, se possível, guardar para o futuro, do que propriamente vivendo. Em uma das situações relatadas pelo narrador, em que este discute com um amigo sobre qual deles chegaria mais rápido a certa região, Thoreau declara que, indo a pé, estaria lá mais rápido do que seu amigo, mesmo que este usasse o trem, porque seu amigo precisaria trabalhar para pagar o dinheiro da passagem antes de se encaminhar a esse lugar: “A distância é de 48 quilômetros, a passagem custa 90 centavos. É quase um dia de salário [...]. Bom, eu saio agora a pé, e chego lá antes do anoitecer. Tenho andado nesse ritmo a semana toda. Enquanto isso, você vai ganhar o dinheiro da passagem, e chega lá amanhã a alguma hora” (THOREAU, 2010, p. 61).

Outro raciocínio que também atesta as consequências do progresso para a humanidade e a natureza se desenha (no texto de Thoreau) da seguinte forma: para se andar num trem é preciso que se construam trilhos, que antes seja extraído ferro de alguma mina, que os trilhos passem por alguma floresta que terá sido derrubada em nome do progresso. Ainda em nome do progresso, todo esse empreendimento custará o trabalho de muitas vidas, que não serão bem remuneradas e se afastarão de seus lares para que o trabalho seja executado. Todo esse sistema gera um grande impacto

ambiental, uma vez que, derrubadas as árvores, muitos animais perderão seus territórios, além de os resíduos expelidos pelos trens serem prejudiciais ao meio ambiente. Ademais, ao construir os trilhos de trem, o homem cria uma nova necessidade, que antes não era percebida como necessidade: viajar de trem – “nós não passamos nas ferrovias; elas é que passam sobre nós” (THOREAU, 2010, p. 97, tradução nossa)⁹.

O narrador de *Walden* evidencia, ainda, que uma vida confortável, atendendo às expectativas da sociedade, só é possível a longas penas, os homens acabam por pagar com o seu tempo, e, portanto, com sua própria vida, para obter certos ganhos materiais da civilização e, assim, manter seus padrões sociais. Uma existência simples levaria o homem a contemplar os fatos essenciais da vida, além de ser capaz de mostrar o caminho de convivência harmônica entre a natureza e a sociedade que se desenvolvia – “Essa coisa de gastar a melhor parte da vida ganhando dinheiro para gozar uma duvidosa liberdade em sua parte menos valiosa me faz lembrar aquele inglês que primeiro foi à Índia fazer fortuna para poder depois voltar à Inglaterra e levar uma vida de poeta” (THOREAU, 2010, p. 62). Thoreau também discute como o homem, a cultura e a sociedade moderna substituíram o lugar da natureza em suas consciências. Com o avanço da civilização, houve um distanciamento entre homens e natureza. De modo semelhante, Mister Slang considera que “nós homens nos afastamos em excesso da natureza” (LOBATO, 2009, p. 247).

Raciocínios análogos a esses também se desenvolvem em *América* no momento em que Mister Slang discorre sobre o funcionamento dessa sociedade altamente industrializada, caracterizada, dentre outros aspectos, pelo consumo massivo de bens e serviços:

– Mas temos de nos adaptar ao excesso de coisas. O impulso é nessa direção. O rádio nos invadiu a vida, como a invadiram o jornal e a perseguição do reclame. Todas essas invasões vivem a serviço da indústria, que só cura de criar novas coisas e despertar no povo a necessidade de possuí-las. O demônio jamais para com as suas tentações. Prova-nos, convence-nos de que sem o automóvel é impossível a vida; ensina-nos que essa máquina devoradora do espaço é uma vitória do nosso individualismo locomotor – e destarte impele cada família americana a ter o seu automóvel. Alcançado que foi o ponto de saturação, a sereia surge agora com o programa de dois automóveis por família – e prova que isso vem aumentar a liberdade das famílias.

⁹ “We do not ride on the railroad; it rides upon us”.

E assim com tudo. Cada criatura na América sente-se autorizada e é provocada a ter o que o vizinho tem. A indústria, por meio da sua maquiavélica obra de sugestão, fomenta essa ânsia. Depois, graças ao preço baixo que a *mass production* e a organização econômica das vendas com bases em saques sobre o futuro permitem, dá-lhe os meios de possuir a coisa. E temos o americano transformado em freguês possível e forçado do milhão de coisas novas que em escala sempre maior a indústria lança. Comprar, comprar – ter coisas, mais coisas. Para permitir esse ímpeto inédito no mundo veio a teoria e prática do salário alto, altíssimo mesmo. O pedreiro com 15 dólares por dia. O operário de fábrica, com 7 dólares diários. A cozinheira com 40 dólares por semana. “Pagando-lhes tais salários, faremos deles clientes.” E esse freguês inédito, o operário, surgiu – freguês em massa, aos milhões e milhões. Quanto mais lhe pagavam, mais o operário comprava – e a indústria tomou a serviço toda a ciência do mundo para melhorar os seus processos, reduzir o preço de custo, vender por cinco o que antes da entrada em campo desses milhões de fregueses só poderia ser vendido por cinquenta. (LOBATO, 2009, p. 245-246)

Nesse trecho, Mister Slang apresenta alguns dos aspectos negativos da modernização, discorre em grande parte sobre a produção em massa e a perda da individualidade. Esses elementos são caracterizados ora por uma mitologia cristã, por meio da figuração do “demônio”, ora através da mitologia clássica, representada pela “sereia”. Em ambos os casos, essas figuras cumprem o objetivo de incitar nos indivíduos o consumismo, criando novas necessidades que antes não eram vistas como necessidades. O uso desses símbolos conhecidos, que potencialmente atingem o leitor mais ingênuo, evidencia a perda das liberdades individuais em nome do consumo desenfreado.

Mister Slang encerra esse capítulo com a seguinte reflexão: “Pobre Thoreau! Se já se sentia asfixiado pela América de um século atrás, como suportaria este arranque sem tréguas que é a América de hoje?” (LOBATO, 2009, p. 247). Tal discurso, segundo afirma Martins (2017, p. 27), atribui aos capítulos finais dessa narrativa “um toque de melancolia – que [...] funciona como um convite à releitura e reavaliação dos argumentos mais incisivos que o povoam”.

A menção a Thoreau na narrativa lobatiana tem importância na relativização de tudo aquilo que já fora discutido em relação ao progresso e desenvolvimento norte-americano. Através da figuração de sua experiência, apresenta-se a contrapartida – própria da dialética da modernidade – do processo de modernização: o consumismo, a perda de individualidade, o

mal-estar social, a infelicidade e o controle dos indivíduos por corporações. Por fim, sua presença incita o leitor a assumir uma postura crítica e refletir profundamente acerca dos modos de vida desse tipo de sociedade (altamente industrializada e moderna), propondo também novas perspectivas sobre o conceito de liberdade.

A dialética sobre o qual acreditamos que *América* se constrói pode ser, então, analisada através da discussão aqui proposta sobre modernidade, cujo sentido descreve o movimento paradoxal realizado pela obra lobatiana. Ainda sobre a modernidade, Berman (2007, p. 21) considera que:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz.

Ao que parece, “revolucionário” e “conservador” são expressões não excludentes que descrevem bem o movimento estrutural e ideológico encontrado em *América*, no esforço de reflexão sobre um mundo em constante e rápida transformação. Essa última visão de modernidade que apresento permite entender parte do retrato da sociedade norte-americana feito nessa obra, pois considera o sujeito moderno como aquele que, ao mesmo tempo em que se sente seguro por estar inserido na modernidade (representada pelo progresso, pelas transformações sociais e manifestações culturais de massa), encontra-se desconcertado pela abundância e instabilidade de possibilidades a que está exposto (cansaço e mal-estar social).

Referências

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLASING, M. K. *The art of life: studies in American autobiographical literature*. Austin: University of Texas Press, 1977.

FOSDICK, R. The individual's place in the Age of Machines, *The New York Times*, New York, 26 June 1930. p. E4.

GARRARD, G. *Ecocrítica*. Tradução: Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARDING, W. Henry David Thoreau: Walden or Life in the Woods. In: COHEN, H. *Landmarks of American writing*. Washington D. C.: Forum Editor, 1969, p. 151-160.

LAËRTIOS, D. *Vidas e doutrinas de filósofos ilustres*. Tradução: Mário da Gama. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LOBATO, M. *América*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

MARTINS, M. R. Censura na América. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 12., 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR, 2011. *E-book*. Disponível em <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0130-1.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2021.

MARTINS, M. R. Duas cavalgadas: o processo criativo como objeto da ficção. *Manuscrita*: revista de crítica genética, São Paulo, v. 39, p. 80-91, 2019.

MARTINS, M. R. Monteiro Lobato e os Estados Unidos: espectador, leitor, tradutor. *Revista USP*, São Paulo, n. 112, p. 19-28, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/129725>. Acesso em: 01 fev. 2021.

MARTINS, M. R. O Brasil na América: imagens do Brasil e dos Estados Unidos na obra de Monteiro Lobato. *Brasil/Brazil*: revista de literatura brasileira/A journal of Brazilian literature. Porto Alegre; Providence, v. 37, p. 59-71, 2008.

POE, E. A. *The complete illustrated stories and poems of Edgar Allan Poe*. London: Chancellor Press, 1988.

ROCHA, R. E. Natureza e sociedade no pensamento de Thoreau: do transcendentalismo ao ambientalismo. *Revista Espaço de diálogo*, São Paulo,

v. 10, n. 1, p. 66-77, 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/redd/article/view/6914>. Acesso em: 01 fev. 2021.

THOREAU, H. D. *Walden*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Recebido em: 1º de fevereiro de 2021.

Aprovado em: 4 de agosto de 2021.



A Disruption of the National Identity in the Brazilian-American Novel *Samba Dreamers*

Ruptura com a identidade nacional no romance brasileiro-estadunidense Samba Dreamers

Marcela de Oliveira e Silva Lemos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

marcela-os@ufmg.br

<http://orcid.org/0000-0003-2124-9828>

Abstract: The intensification of anti-immigration policies and discourses in the United States during Donald Trump's administration reveals a reaction against the foreigner characterized, as Jacques Derrida proposes, by the widening of ethnocentric and xenophobic circles in face of the fluxes of capital, people, and information in contemporaneity. In this context, it is part of the critic's responsibilities to address the link between literature and national identity, while attesting to the way literature transgresses the borders imposed upon it. This is the stance this article intends to take as it analyses Kathleen de Azevedo's 2006 Brazilian-American novel *Samba Dreamers*. For this purpose, I depart from a discussion about the intrinsic relationship between hospitality and hostility to the foreigner, as well as from the possibility of literature of saying everything (*tout dire*), to argue that this novel objects to stable notions of nation, gestures towards a displacement of identity beyond the constraints of the state, and invites a post-national mode of thinking.

Keywords: immigrant writing; post-nationalist literature; Brazilian-American literature; national identity.

Resumo: A intensificação de políticas e discursos anti-imigração nos Estados Unidos durante a presidência de Donald Trump revela uma reação ao estrangeiro caracterizada, como coloca Jacques Derrida, pelo espessamento dos círculos etnocêntricos e xenofóbicos diante dos fluxos contemporâneos de capital, pessoas e informações. Nesse contexto, é papel do crítico abordar a relação entre literatura e identidade nacional, atentando para as formas pelas quais a literatura transpõe as fronteiras que lhe são impostas. Este é o posicionamento que se pretende ter aqui, enquanto se analisa o romance brasileiro-estadunidense *Samba Dreamers*, de Kathleen de Azevedo (2006). Para isso, parte-se de uma discussão sobre a relação intrínseca entre hospitalidade e hostilidade ao estrangeiro, assim como da possibilidade da literatura de dizer tudo (*tout dire*), para propor que o romance se opõe a

noções estáveis de nação, articula o deslocamento da ideia de identidade para além dos limites geopolíticos do estado e convida a um pensamento pós-nacional.

Palavras-chave: escrita de imigrantes; literatura pós-nacional; literatura brasileiro-estadunidense; identidade nacional.

A year and a half into his now finished administration as the 45th President of the United States of America, Donald Trump established, in April 2018, a so-called “zero tolerance” policy, according to which the Department of Homeland Security should refer all cases of illegal entry into the States for criminal prosecution. This policy received worldwide attention and criticism because, according to figures obtained by The Associated Press, from April 19th through May 31st, it caused nearly 2,000 minors to be separated from their parents, who were charged with illegal entry. This episode added to an escalating suspicion, in the political and academic spheres, of the idea of a truly globalized world, as the “zero tolerance” stance exemplifies an increasing tendency towards protectionism and nationalism in the international domains. It also revealed the rules, often disguised under the cosmopolitan claim to world citizenship, that maintain mobility as a prerogative of few.

In a discussion about hospitality, Jacques Derrida and Anne Dufourmantelle (2000, p. 53) consider the emergence of xenophobic attitudes in a technological and interconnected scenario in which public and private spaces overlap:

Wherever the “home” is violated, wherever at any rate a violation is felt as such, you can foresee a privatizing and even familialist reaction, by widening the ethnocentric and nationalist, and thus xenophobic, circle [...] one can become virtually xenophobic in order to protect or claim to protect one’s own hospitality, the own home that makes possible one’s own hospitality [...] I want to be master at home [...] to be able to receive whomever I like there.

Trump’s “zero tolerance” politics and the support it found among some citizens suggest that Americans’ feeling of sovereignty is threatened by the flow of refugees and asylum seekers from low-income countries, but also by the cyberspace in which information about this flux is often manipulated. This fearful reaction, as Derrida and Dufourmantelle (2000) propose, involves a widening of “the ethnocentric and nationalist, and thus

xenophobic, circle,” a graphic description that indicates the enhancement of the invisible lines drawn between spaces and peoples. The paradox that Derrida underlines in this passage regards the fact that xenophobia becomes, in this context, a condition for hospitality, as one defends at any cost their need to be the master of the house to be able to offer hospitality and maintain the foreigner in the position of the subjugated stranger.

It is in this sense that, despite the increasing flow of information, goods, and capital around the planet, it may be said that we live, as Elena Isayev (2017) suggests, a de-globalizing moment, as borders become more rigid instead of permeable and there is a growing emphasis on individual nations and national identities. While academics often notice and denounce this scenario, we also need to carefully inquire into the almost natural pervasiveness of the national in our discourses and micropolitics. In the study of literature, for instance, the national functions as a structural category according to which publications, programs, departments, and courses are organized. In face of the hostile contemporary discourses I have characterized, however, it may be inappropriate or outdated to continue to rely on the concept of nation to inform our practice. We may ask, for example, whether, as critics and scholars, when we speak of national literatures, we are not but subscribing to flawed master narratives, or if it is still suitable to think of national identities and literatures as they were once conceived.

In this paper, I attempt to approach those issues through the study of Kathleen de Azevedo’s 2006 novel *Samba Dreamers*, an under-investigated work of Brazilian-American writing. *Samba Dreamers* is the first novel authored by Azevedo, a writer born in Brazil, but who has resided in the United States since early age. I argue that Azevedo’s narrative, instead of serving the project of a national literature, objects to stable notions of nation and national subject, helping denaturalize these concepts as part of normative discourses of power, while gesturing towards a displacement of identity beyond the geopolitical constraints of the state. This novel invites a transgressive, post-national mode of thinking about identity processes in contemporaneity that seems more appropriate to our times.

Samba Dreamers consists of the initially parallel stories of José or Joe Silva, a Brazilian immigrant, and Rosea Socorro Katz, the American-born daughter of Carmen Socorro, a famous but deceased Brazilian hat designer, actress, and singer who resembles the star Carmen Miranda. Joe travels to the United States after being imprisoned and tortured by the Brazilian military

dictatorship for his supposed involvement with revolutionary movements. In this political context, he loses his lover, Sonia, also a potential rebel, who is taken by the police and never seen again. In the new land, he attempts to rebuild his life in spite of the hardship of a low-paying job, a different language, and the traumatic memories that haunt his failed marriage and parenthood. His situation worsens when he meets Rosea, recently released from jail, with whom he becomes romantically entangled. Following her mother's history of nervous breakdowns, Rosea, who was imprisoned for burning down her former husband's house, is a troubled woman abandoned in the void between American and Brazilian traditions and expectations.

In my discussion of *Samba Dreamers*, I seek to disclose the way it challenges the idea of the national on both sides of the trace that separates the Brazilian from the American part of a hyphenated identity. I believe the relevance of this research lies in fostering the undoing of the national as a normative, circumscribing category, as well as in promoting a look towards this hyphen placed between the Brazilian and American parts of the self. In this way, it might be possible to also see what relates these sides once separated by the arbitrary borders of the states.

1 Literary disruptions of borders

In *The World Republic of Letters*, Pascale Casanova (2004, p. xi) restores “a point of view that has been obscured for the most part by the ‘nationalization’ of literatures and literary histories, to rediscover a lost transnational dimension of literature that... has been reduced to the political and linguistic boundaries of nations”. This transnational dimension of literature informs her idea of a world republic of letters whose limits, if existent, do not depend on or coincide with the borders of national states. The notion of this republic dialogues, in this sense, with what I prefer to call post-national contemporary literature, a configuration that does not entail a reformulation, but a rupture with the concept of states. To arrive, however, at the possibility of such a republic or post-national rupture, which is not, as I will argue, unproblematic, it might be necessary to look at what Casanova considers the beginning of the imbrication between nation, language, literature, and identity.

In discussing the historically national foundations of literature, first, in Europe, Casanova (2004, p. 35) claims that:

[B]oth the formation of states and the emergence of literatures in new languages derive from a single principle of differentiation. For it

was in distinguishing themselves from each other, which is to say in asserting their differences through successive rivalries and struggles, that states in Europe gradually took shape from the sixteenth century onward [...] In this embryonic system, which may be described as a system of differences (in the same sense in which phoneticists speak of language as a system of differences), language evidently played a central role as a 'marker' of difference.

If European national states emerged in contrast with one another, they also depended on the similarities supposedly shared by groups of people. In this sense, what develops as a national character follows the duality Susan Stanford Friedman (1998, p. 19) associates with the word "identity." The term, she argues, performs a kind of dialectic between difference and sameness "embedded in the double meaning of the word identity itself. Identity is constructed relationally through difference from the other... on binary systems of 'us' versus 'them'... Conversely, identity also suggests sameness, as in the word identical". As tokens of this duality, language and literature become essential to national identities. Casanova's (2004, p. 36) discussion of the intricacies between language, literature, and the national suggests that this is a constructed rather than a natural relationship. As she puts it, "[l]iteratures are therefore not a pure emanation of national identity": language, although anterior to the appearance of the state, is seized as its cultural patrimony along with literary materials, often summoned to represent a singularity supposedly exterior and anterior to the text.

This constructedness may become clearer if one thinks of the emergence of geopolitical states out of previously colonized lands. Regardless of the process of colonization they experienced, former colonies seem to partake, at some point, of a desire to establish an idea of national identity that inaugurates their political autonomy. In this context, literature is expected to serve the ideal of a national identity, textually creating, reproducing, and disseminating a local character supposedly distinct from what is found in the literature of the colonizer. Although in different historical moments, this has been the case of both the United States and Brazil, the two countries between which the characters in *Samba Dreamers* are displaced.

In the United States, after the declaration of independence in 1776, authors such as Ralph Waldo Emerson, for instance, advocated intellectual independence and the foundation of a new American tradition. In Brazil, the

independence from Portugal in 1822 did not result in immediate political transformation, for power was still concentrated in the hands of a member of the Portuguese royalty. Nevertheless, part of the writings produced in the country in the late 19th century displayed a preoccupation with a national identity and literature. A case in point is Assis's essay "Instinto de Nacionalidade," first published in 1873, in which he states that "[q]uem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade" (ASSIS, 1959, p. 28). This instinct, he explains, is the desire to establish a Brazilian literary tradition, still in its "adolescência literária," based on a "sentimento íntimo que [...] torne [o escritor] homem do seu tempo e do seu país" (ASSIS, 1959, p. 32). In turn, in the beginning of the 20th century, a new movement, Antropofagia, urged for a national production that would feed off European culture, digest it as local art, and regurgitate it back to the former masters. Antropofagia marks a violent return of the oppressed that produces a sense of shocking estrangement within traditional forms.

It is perhaps through this figure of the stranger that one may begin to question the notion of national identities and literatures. "Stranger" encompasses not only the term used by others to characterize an unknown person, but the feeling of estrangement that marks the relationship between the foreigner and their languages of expression. One who writes in another language is estranged from their own mother tongue. They are also, nonetheless, never entirely familiar with the foreign language. Thinking about words such as "stranger" and "(un)familiar," it seems fitting to recall Sigmund Freud's (1955, p. 241) discussion about the *unheimlich*, in which he states that the uncanny impression is fundamentally caused by the return of the repressed. What, then, in relation to the foreigner, is uncanny? Why does the outsider so often arouse repulsion? In *Strangers to Ourselves*, Julia Kristeva (1991, p. 1) proposes that "[s]trangely, the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder". In this line of reasoning, the stranger would be *unheimlich* because he disrupts the identities and meanings we have established for ourselves, reminding us of the artificiality behind which we hide our own foreignness. The immediate reaction to this "wrecking of our abode," the sinking of our assumptions, is usually violence, denial, and attempts at the neutralization of the threat.

If strangers, in the figure of the immigrant, the dispossessed, the refugee, disrupt the categories with which we make sense of the world, what is the pretense of classifying their foreignness, in the field of literature, but an attempt to make them conform to the very system they undermine? In other words, who does the literary theorist, the critic, the professor, or the student serve when they continue to fit writers, characters, and texts into boxes labeled after an ideal of national identity conceived a priori? Perhaps the initial project of immigrant literature was to show the interchanges between these boxes, or the possibility of adjusting to more than one. But, just as “immigrant” entails movement and fluidity, it is also haunted by the presupposition of the national: a country of departure, a place of arrival, a political status granted by the authority of a state. So much it is that the study of immigrant literature almost inescapably relies on hyphenations that merely put together individual national identities.

The world republic of letters and the post-national mode of thinking are not to be accepted without criticism either. We cannot simply presume a fair equality between different writers and texts and ignore the power relations that exist between them. For years, the nation and its legacy have been informing the ways people around the world see and deal with each other. This history is introjected into our collective unconscious, discourses, and micropolitics, and it cannot, and must not, be forgotten. In this sense, perhaps we do not have the tools to appropriately deal with the question of the foreigner in literature yet. Still, even if we do not rule out the national as an organizing category of thought, it is necessary to acknowledge and reflect about how it is transgressed in contemporary literature.

2 Fictionality and the myth of the national in *Samba Dreamers*

I want to begin my interpretation of *Samba Dreamers* arguing that one of the ways through which it objects stable discourses of nation and national subject relates to the novel’s constant play with the idea of fictionality within its own narrative and characters. Permeating the text from the setting to the stories people tell about themselves, this fictionality within the fiction suggest the frailty and constructedness of other more pervasive narratives, such as the myth of the national.

Samba Dreamers is set in Los Angeles, Beverly Hills, and Hollywood, a place of fantasy, shows, and performances that fill the imagination of the

numerous potential artists who live there. Although Joe, a former newsstand owner, does not migrate to Los Angeles to pursue an artistic career, but to escape the military dictatorship, his descriptions of the city often produce, at least upon his arrival, a dreamlike atmosphere: “Joe grinned a smile of relief, and his excitement churned like the waves and dazzling undertow of this new land. Oh, Terra Nova! Oh, this new country with rivers of gold. Oh, the hidden life of Los Angeles. Terra Incognita. Land of lovelorn sighs” (Azevedo, 2006, p. 35). For my purposes, it is also important to highlight that this poetic definition recalls, with its use of interjections and adjectives, the letters and poems elevating Brazil that were sent to Portugal by commissioned travelers of “the new world.” Brazil was also considered a dazzling “terra incognita” or “terra nova.” Besides, the country experienced a period of search for and exploration of gold mines similar to the California gold rush of the 19th century. In this sense, Joe’s description helps approximate political spaces understood as different by submitting one to the same look according to which the other was shaped.

As time goes by, Joe realizes Hollywood is also a place of deceit, where the achievement of one’s dreams is often postponed while replaced by insufficient, incomplete versions of them. It is as if Los Angeles had at least two faces, two masks, that parallelly attracted and terrorized the characters, leaving them “full of hope and full of despair” (AZEVEDO, 2006, p. 285). The theme of this alternation between masks, costumes, and disguises, behind which there is no achievable essential identity, is recurrent in *Samba Dreamers*. In this sense, it is possible to read identity in the novel as a constant performance, a repeated change of masks, in an attempt to cover a repressed emptiness, to hide a lacking essence that threatens to surface and wreck the characters’ images of themselves. The male protagonist, for instance, oscillates, from the beginning, between José Francisco Verguerio Silva and Joe Silva, respectively, his birth name and the name by which he chooses to be called in the States. Besides, after his twin sons are born, Joe gets a job at the Hollywood Celebrity Tours to guide tourists through visits to celebrities’ neighborhoods, houses, and life stories. It is part of his attributions to dress and act as the Cuban movie character Ricky Ricardo, a role he accepts because “[h]e knew he could fake it; he could fake anything at this point” (AZEVEDO, 2006, p. 60). Thus, at the same time that Joe paradoxically speaks of his “Brazilianness,” he moves between supposedly fixed national identities as if changing clothes, exposing their limits and constructedness.

The stories Joe tells about celebrities and about himself function as another of these masks. During his Hollywood tours, in order to entertain tourists eager for fantastic, cinematic narratives, Joe replaces an entire script of basic information about actors, movie, and real estate, with his own version of the lives of the Hollywood rich and famous:

[H]e dared to change the usual bla-bla-bla because, as he knew from torture, a lie can be a lot more productive than the truth. He passed by the home of Jasper Wilkens, maker of movies, man of twelve wives, and of Chet Kastlebaum, who tried to design a new hanging tower of Babylon, which got destroyed in a fire, and on and on with famous people who didn't exist, but so what? Joe devised adventures for them [...] his bus came to life; people slide forward on their seats and asked him enthusiastic questions, wanting more of the fantasy than he could possibly hold in his heart. (AZEVEDO, 2006, p. 64-65)

When his stories are confronted, Joe defends based on the logic that “[i]f lies could come from Hollywood, why couldn't lies come from him? And frankly, he was a better liar because he had lied to save his life” (AZEVEDO, 2006, p. 153). In another passage, the ironic mention to a college student who praises Joe's supposed cynical attitude towards Hollywood, while other tourists take it as an offense to the American cinematic legacy, suggests that there is more to Joe's tales than a critique to the movie industry of the United States. His stories also introduce in *Samba Dreamers* a consciousness of the indistinctiveness between “truth” and “lies” as textual constructs, emphasizing, in this sense, the inevitable degree of fictionality and the choices implicated in every narrative, be it a novel or a discourse of national identity.

In these two last excerpts from Azevedo's work, moreover, it calls attention that, as Joe explains why he would rather tell his own tales instead of the ready-made lines prepared by his supervisor, he relapses into the traumatic experience of torture: “as he knew from torture, a lie can be a lot more productive” (AZEVEDO, 2006, p. 64) and “he had lied to save his life” (AZEVEDO, 2006, p. 153). In the hands of the military government, Joe is imprisoned, interrogated, and abused. His girlfriend Sonia disappears, and his cellmate hangs himself. The memories of these events are fragmented and spread throughout the novel in recurrent and haunting bits and pieces. His sexual performance, for instance, is constantly affected because the moment

of arousal suspends the control he has over these thoughts and allows them to crawl back into his mind during lovemaking. Consequently, he becomes abruptly aggressive while having sex with his wife Sherri and cannot bare her touch: “He got on top of her, hung over her like a roof. She reached up and put her hands around on his back. Suddenly, the flashbacks came roaring through – *He feels the searing pain cutting through his skin, jolting his ribs and his guts. He cries out as he keeps his face pressed against the concrete floor dotted with blood*” (AZEVEDO, 2006, p. 40), the dash and italics graphically marking the flux of the traumatic memories. Considering that Joe has been repeatedly beaten up, accused, and pressed to confess crimes he had not commit, to the point that he had “denied Sonia so much he almost doesn’t know who she is anymore” (AZEVEDO, 2006, p. 160), it is comprehensible that he suspects the very possibility of truth, and prefers to build narratives with his own words, instead of those authorities want to put in his mouth. Still, Joe is never capable of telling Sherri about the tyranny he has survived. As a result, his fabricated plots enter his personal life too, especially after he begins to have an affair with Rosea.

Before approaching the complications Rosea brings into the story, it is important to emphasize that her mother, Carmen Socorro, is already a figure involved in an almost mythical aura, a character about whom traditional, reductionist notions of fact and fiction also seem inappropriate. Although she is long deceased, the myth of Carmen continues to populate people’s imagination, especially her daughter’s. Throughout her carrier, Carmen sells Brazilian identity as the invariably exotic, tropical, and joyful image evoked by her extravagant, colorful, and fruitful hats. The fixity of these constraints, however, soon suffocates her too. In this sense, her hat is meaningfully described as such a torturous object that she needs a neck brace to help support it and abusive amounts of painkillers to soften the headaches it causes. The image of “Brazilianness” she symbolizes crumbles along with her mental health and good name. The numerous stories about her downfall suggest, once again, the impossibility of arriving at the truth. This is especially evident when Rosea, consulted for an intended film about her mother, bitterly writes a list of “Ten Lies from the screenplay that did not happen in Carmen Socorro’s Real Life” (AZEVEDO, 2006, p. 203), even though she is frequently not sure herself of what happened in Carmen’s troubled, fantastic life. In the end, it is as if there is no “reality” to this star,

but only masks, fiction, divergent narratives. This may be behind the reasons for Rosea's own lack of references, insistent feeling of displacement, and incurable nostalgia for home.

Among the characters in *Samba Dreamers*, Rosea Socorro is the one who best embodies the senses of utter loss and lack I have been discussing. She is a woman without directions, without narrative frameworks within which she could design a convincing mask or identity for herself. In regard to family, for instance, Rosea is a stranger to her father and hardly ever speaks of her mother. When compelled to, she often makes up stories about Carmen not only because she did not know her well, but also because she is painfully conscious that there is no truth about her. Besides, in what concerns her accommodation within an idea of national identity, Rosea seems to escape, to overflow the limits of both Brazilian and American legacies, as she lies outside their borders. To Rosea, Brazil is the fictional setting of Carmen and Joe's narratives. It is also her idea of paradise, desired and pursued, yet irretrievable. In the United States, in turn, she is literally shut out of society when she goes to prison. In this way, Rosea may be understood as a foreigner no matter where she wanders in search of the home she lacks.

In this line of argumentation, the unsettling impact Rosea causes in other characters' lives could be read as an effect of her foreignness. This interpretation finds support, for example, in her association with "rotten fruit" (AZEVEDO, 2006, p. 48), as well as in her characterization as a woman who "decayed everything she touched; she always reminded people what they were most afraid of, the part of the past that haunts them" (AZEVEDO, 2006, p. 42). These descriptions recall the notion of the foreigner as uncanny, for what one is most afraid of is something they tend to repress, and, therefore, what returns to disturb them. To interpret Rosea as a stranger in the novel, then, is to see her, as the last excerpt suggests, as someone who reminds others of their own non-belonging, foreignness, and homelessness regardless of how hard they may cling to their masks and fictions. In chronological order, the first to suffer this devastating effect is Rosea's former husband Jeremy Millard, "Anthropologist, Collector of South America Art, Friend of the Natives. Humanitarian" (AZEVEDO, 2006, p. 12). From the moment they meet, Jeremy is taken aback by an extraordinary combination of fascination and terror that he compares to what disappearing in the jungle might feel like. While his particular simile

is somewhat stereotypical because it associates Rosea with the limited view of a wild Brazil, it is also the way Jeremy, a researcher of South American natives, finds to rationalize his contemplation of the catastrophic potential of foreignness. This potential is released when Rosea burns down their home, enjoying the destruction of every object, animal, and document that founded Jeremy's definition of Brazil.

After serving jail time for this crime, Rosea resumes her unsuccessful quest for home and identity. She experiences moments of joy as Joe's mistress, but her love soon turns into obsession, and she demands that he run away with her to the Brazil of her fantasies. During a breakdown, Rosea's compulsions lead her to invade Joe and Sherri's house, attempt to kidnap their boys, and furiously argue with the family. Even though Joe and Sherri's marriage has never been a happy one, Rosea plays a definitive role in the final wrecking of their home. At the same time, she ruins a relationship that had given her hopes of belonging with someone, concluding that "the world had no place for Rosea Socorro Katz" (AZEVEDO, 2006, p. 265). In despair, as her last resource, she tries to recover her mother, either by trespassing into Carmen's former house, now a great actor's residency, or by stalking and threatening Nancy West, the actress casted to play and, in a sense, replace Carmen in the movie about her. Not coincidentally, one of the things Rosea considers doing to West is reducing her home to ashes. It is noticeable, thus, that, permanently in the position of the foreigner, this woman menaces people's homes and identities. In this sense, the only resolution for these conflicts is Rosea's death, for it simultaneously restores, as best as possible, the stability of other characters' lives, while also guiding her towards her only possible home: emptiness, silence, nothingness.

At last, to conclude this interpretation of *Samba Dreamers*, I would like to briefly address the figure of the anthropologist in the novel. The first-world, usually European, anthropologist has historically helped construct the notion of identities in the new lands in terms of otherness, of deviation from the hegemonic, normative self. Even Claude Lévi-Strauss's 1955 *Triste Tropiques*, notably, often mentioned by Jeremy, may be said to criticize ethnocentrism from an ethnocentric perspective. Besides, the discourse of anthropology, as part of the human sciences, carries certain dogmatic authority that has allowed it to contribute to the naturalization of national legacies around the world. In Azevedo's work, however, Jeremy's exoticized view of the Amazon is not left unquestioned. While he swears,

without proof, to have witnessed his mentor Dr. Robert Maxwell go crazy and remain in the forest after the leader of a group of female-only Amazon natives rapes him, a colleague of the same expedition writes in his book:

The theory of Amazon warriors proposed by Dr. Jeremy Millard in 1966, though now considered a hoax, is still useful in that it provides us with a perfect illustration of how even twentieth-century anthropologists succumbed to the early European fear of the primitive embodiment of provocative female traits, which include nonlinear formulation of thought, emphasized in the importance of randomness, surprise, and intense sexual engulfment. (AZEVEDO, 2006, p. 231)

As a result of the conflict between these views, enhanced by the epigraphs to the novel's chapters, which quote the fictional 17th century letters of a Portuguese explorer of the Amazon, the anthropological discourse is deauthorized, along with the notions of national identities it has historically supported.

A first glance at Azevedo's *Samba Dreamers* may lead one to think that the novel helps reinforce the contrast between concepts of Brazilian and American nations and national legacies because of the use of the word samba in the title and of the recurrent allusions to jungle, Amazon warriors, and *jeitinho*. Throughout this essay, however, I have proposed different ways through which the novel may be said to invite a move beyond the borders of the national narrative and welcome a post-national reading that is, among other things, a mode of thinking about identity in terms of foreignness. In this sense, it might become possible, in the study of literature, to transpose the naturalness and apparent transparency of organizing categories that subscribe to hegemonic structures.

References

ASSIS, M. Instinto de Nacionalidade. In: ASSIS, M. *Machado de Assis: Crítica, Notícia da Atual Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 28-34.

AZEVEDO, K. *Samba Dreamers*. Tucson: University of Arizona Press, 2006.

CASANOVA, P. *The World Republic of Letters*. Translated by M. B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. *Of Hospitality*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.

FREUD, S. The Uncanny. In: STRACHEY, J. (trans.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: An Infantile Neurosis and Other Works*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955. p. 218-252. v. XVII (1917-1919).

FRIEDMAN, S. S. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400822577>.

ISAYEV, E. Between Hospitality and Asylum: from Homer to Kant and the UN. *Ancient Journeys and Migrants*, Belo Horizonte, 5 April 2017.

KRISTEVA, J. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press, 1991.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Tropiques*. Paris: Librairie Plon, 1955.

THE ASSOCIATED PRESS. Nearly 2,000 children separated from their immigrant parents since new Trump administration policy was announced. *Daily News*, [s. l.], 2018. Available at <https://www.nydailynews.com/news/politics/ny-news-children-immigrant-trump-administration-policy-20180615-story.html>. Accessed 25 Jan. 2018.

Recebido em: 22 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 30 de julho de 2021.



Esquisitar pontes: possíveis diálogos entre feministas queer chicanas e brasileiras para uma crítica literária de margem

Esquisiting Bridges: Possible Dialogues between Queer Feminist Chicanas and Brazilians for a Literary Criticism from the Margins

Thayse Madella

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis / Brasil

thaysemadella@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0954-6953>

Resumo: A proposta deste artigo é esquisitar pontes e aproximar os feminismos contra-hegemônicos da América Latina, mais especificamente do Brasil, dos pensamentos produzidos pelas Chicanas, na fronteira entre os EUA e o México. Através dessa aproximação, buscamos potencializar a crítica literária feminista brasileira ao considerar processos de produção de conhecimento advindos de posicionamentos marginalizados. Enquanto a conceituação do esquisito vem do trabalho da pesquisadora brasileira Eliana Ávila (2015), a construção de pontes entre distintos grupos marginalizados emerge do pensamento fronteiriço de Gloria Anzaldúa e Cherríe Moraga (1981). Os trabalhos de Lélia Gonzalez (1984, 1988) e Larissa Pelúcio (2012) também se entrelaçam aos de autoras Chicanas para questionar relações de poder a apagamentos culturais históricos. Ao esquisitar pontes, desenvolve-se diálogos e articulações a partir de uma visão conscientemente parcial capazes de encontrar as potencialidades políticas para construções epistemológicas que levam em consideração os saberes localizados. É desse posicionamento que reforçamos a proposta de um *queer* esquisito e questionamos as relações geográficas de poder a partir de uma perspectiva brasileira.

Palavras-chave: pontes; esquisito; queer; chicana; geopolítica; feminismo.

Abstract: The objective of this article is to *esquisitar* (queer, in a free translation) bridges and to bring closer counter-hegemonic feminisms from Latin-America, more specifically from Brazil, and those developed by the Chicanas, in the borders between the USA and Mexico. Through this dialogue, we intend to potentialize the Brazilian feminist literary criticism by considering processes of knowledge production from marginalized positions. While the concept of *esquisito* comes from the works of the Brazilian researcher Eliana Ávila (2015), the construction of bridges between distinct groups emerges from the border thinking of Gloria Anzaldúa e Cherríe Moraga (1981). The works of Lélia Gonzalez (1984; 1988) and Larissa Pelúcio (2012) are also intertwined to the ones from Chicana authors to question power relations and historical cultural invisibilities. By *esquisiting* bridges, it is possible to develop political potentialities and epistemological constructions that take into

consideration situated knowledges. From this perspective, we reinforce the proposal of an *esquisito* queer and question the geopolitics from a Brazilian point of view.

Keywords: bridges; *esquisito*; queer; chicana; geopolitics; feminism.

É *esquisito* pensar em pontes entre regiões não fronteiriças. No entanto, essa é minha proposta neste trabalho: *esquisitar* pontes e aproximar os feminismos contra-hegemônicos na América Latina, mais especificamente no Brasil, e os debates realizados na fronteira dos Estados Unidos com o México, espaço denominado como uma região de *Borderlands*¹, de acordo com a teórica chicana Gloria Anzaldúa (2007). Pretendo articular uma proximidade a partir de uma coalizão que não apague ou invisibilize as diferenças e que construa teorizações a partir de posições não-hegemônicas variadas. Enquanto a conceituação do *esquisito* vem do trabalho da pesquisadora brasileira Eliana Ávila (2015), a construção de pontes emerge do pensamento fronteiriço de Anzaldúa e Cherríe Moraga. Em *This Bridge Called My Back* (2002), publicado pela primeira vez em 1981, as autoras chicanas propõem pontes entre grupos distintos de mulheres em situação de vulnerabilidade que usam suas experiências para alimentar suas escritas. O objetivo de *This Bridge* foi criar coalizões entre sujeitos com vivências distintas, mas com o intuito em comum de enfrentar e confrontar os sistemas ideológicos que acabam colocando-as nas posições de marginalidade que ocupam. Partindo da construção de pontes, busco trazer a importância

¹ De acordo com Gloria Anzaldúa (2007), as *Borderlands*, as regiões de fronteiras, são espaços de luta, em que diferentes códigos culturais e sociais se contradizem, ao mesmo tempo em que fazem parte da constituição dos sujeitos que habitam ali. Vou manter o termo em inglês para fazer a diferenciação entre *Border* e *Borderlands*, pois no português ambos seriam traduzidos como “fronteira”. Uma outra opção seria trabalhar com os termos fronteira e regiões fronteiriças. Esses sujeitos, que precisam lidar com os preconceitos e ambiguidades que formam a si mesmos, ela chama de *mestiça*. Os habitantes das fronteiras não correspondem às normas, pois são formados pelos resíduos de limitações geográficas arbitrárias, sendo, ao mesmo tempo, *nós* e *elas*. Portanto, as fronteiras são espaços que abrigam complexas relações espaciais e psicológicas, sem aceitar simples binarismos devido a esta intrincada constituição. Esse conceito foi desenvolvido por Anzaldúa no livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de 1987. Para isso, a autora analisa as relações culturais e sociais vindas de tradições indígena, mexicana e dos Estados Unidos, mantendo a materialidade do corpo e suas experiências de mulher lésbica, de cor, chicana e da área rural como propulsores para sua teorização.

de um feminismo esquisito, de maneira a conversar e transformar teorias para fazer sentido em posições de sujeito específicas em um sistema de colonialidade que se busca perturbar, mas sem ignorar as relações históricas constituintes desses mesmos sujeitos. Objetivo ainda fazer apontamentos de como a conversa entre esses grupos pode potencializar a crítica literária feminista ao considerar o processo de produção de conhecimento advindos de pensamentos marginalizados. Minha articulação busca debater epistemologias feministas capazes de fazer sentido de uma posição de sujeito pertencente a um sul global imerso nas relações de poder do sistema colonial de gênero.

A importância epistemológica dos feminismos contra-hegemônicos surge de questionar a linguagem dominante, muitas vezes usada também por feministas, que prende discursivamente os sujeitos em suas posições de subalternidade e vulnerabilidade. Nesse sentido, Chandra T. Mohanty exemplifica o poder da colonialidade discursiva ao analisar uma série de escritos feministas produzidos a partir de posições hegemônicas sobre o que chama, por falta de uma terminologia mais apropriada, de “mulheres do Terceiro Mundo”. Ela encontra, em suas análises, escritos feministas que

colonizam discursivamente as heterogeneidades materiais e históricas das vidas das mulheres no terceiro mundo, produzindo/representando, dessa maneira, uma imagem composta, singular, da ‘mulher do terceiro mundo’, que aparece arbitrariamente construída, mas que, no entanto, carrega consigo o endosso de autoridade do discurso humanista ocidental. (MOHANTY, 2017, p. 312)

As estruturas da linguagem preveem uma fixidez, posições relativamente estáveis de enunciado, que produzem efeito de real. O discurso, como já muito debatido², também é responsável pela produção e reprodução da realidade. Dessa forma, no processo ahistórico de homogeneização das mulheres do terceiro mundo, elas ocupam, mais uma vez, o papel discursivo de passividade da Outra como objeto, que precisa ser salva, muitas vezes de seu próprio povo e cultura. Obviamente, nessa dicotomia arbitrária,

² Ver, entre outros autores, Michel Foucault, *Arqueologia do saber*, publicado pela primeira vez em 1969, e *A história da sexualidade*, volume 1, de 1976, e Judith Butler, *Problemas de Gênero*, de 1990, e *Bodies that matter*, de 1993.

construída pelo próprio feminismo hegemônico, o papel da salvadora fica para as feministas brancas ocidentais.

O feminismo decolonial, então, busca tomar para si o controle do discurso sobre si mesmo. Brenny Mendoza (2017) defende a produção de epistemologias do sul, capazes de romper com as estruturas fixas da linguagem dominante e reorganizar as relações entre significado e significante de forma a transformar o discurso hegemônico. O feminismo latino-americano, portanto, precisa de articulações que levem em conta sua própria posição como sujeito tanto dentro desse espaço geográfico como em relação com as teorias ocidentais. Ignorar a produção de conhecimento advinda do norte global não seria uma estratégia apropriada, já que ela está disseminada até nas entranhas da colonialidade e produz, de fato, significado. No entanto, aceitá-la como definitiva também já se mostra problemático, pois apaga da própria produção de conhecimento aqueles que vivem diariamente processos de teorizações distintos. Mendoza aponta para a ausência de uma teoria feminista latino-americana que se diferencie, dentro das relações geopolíticas, por sua própria historicidade e contexto colonial e pós-colonial. Para a autora,

[a] ideia pós-moderna e pós-colonial de que a condição da transnacionalidade e as tecnologias comunicativas globalizantes desterritorializam o conhecimento não deve levar-nos a pensar que nossas posições como sujeitos são intercambiáveis e reversíveis sem importar nosso lugar de enunciação e nossa diferença colonial. (MENDOZA, 2017, p. 774)

Diálogos e articulações entre diferentes lugares de enunciação são possíveis, mas, Mendoza reforça, é necessário contextualizações históricas, levando em conta as especificidades das relações coloniais. Ao afirmar que as posições dos sujeitos não são intercambiáveis, a autora segue a crítica às feministas em posições de poder, que tentam universalizar a categoria de mulher (MENDOZA, 2017).

Nesse sentido, Cláudia de Lima Costa e Eliana Ávila (2005) discutem a ideia de feminismo da diferença a partir do pensamento de Gloria Anzaldúa sobre a consciência mestiça: “a discussão sobre diferença se desloca do plano de uma dicotomia de gênero (a diferença entre homens e mulheres, entre masculino e feminino) e caminha rumo à exploração das diferenças

entre as mulheres e no interior das mulheres” (COSTA; ÁVILA, 2005, p. 692). Essa transformação epistêmica vem marcando as discussões feministas desde os anos de 1980³ e traz uma mudança de posição não somente dentro dos movimentos feministas, mas também um deslocamento epistemológico e geográfico tanto do termo feminismo como de mulher, ao deixar de serem definidos pelas mulheres brancas ocidentais, para ganharem contornos mais complexos. A suposta ontologia do que é ser mulher, e sua subordinação, quebra-se para dar lugar a múltiplas definições, em distintos contextos sociais, culturais, históricos e espaciais. É nesse sentido que Mendoza (2017) reforça a necessidade de epistemologias do sul para a discussão sobre feminismos decoloniais e colonialidades de gênero.

Encontros, reencontros e mesmo desencontros fazem parte da crítica literária. Alfredo Cesar Melo (2014, p. 182) cruza as discussões de Gloria Anzaldúa, chicana, e Gabriel Mariano, cabo verdiano, com as de José Vasconcelos e de Gilberto Freyre, respectivamente, para “mostrar como o ensaísmo latino-americano não é apenas sujeito de ressemantizações (operadas frente ao centro geopolítico de conhecimento), mas é também objeto de ressignificações ideológicas”. O autor aponta como Anzaldúa e Mariano ressignificam os conceitos de *raza cósmica*, de José Vasconcelos, e o de hibridismo de maneira a quebrar com a perspectiva conservadora imbuída nesses termos e reapropriá-los para um pensamento periférico. Num movimento semelhante, Marília Librandi-Rocha (2012, p. 179) aproxima a teoria literária da antropologia ao ler Lévi-Strauss, Derrida, Viveiros de Castro e o chefe indígena Nambikwara para defender “uma teoria literária ameríndia”. Para Librandi-Rocha, a cosmologia ameríndia pode transformar a própria ideia de ficção. Trago esses exemplos para apontar a pertinência de aproximar a crítica literária dos pensamentos filosóficos marginalizados.

³ Costa e Ávila analisam as contribuições de Anzaldúa para essa mudança no feminismo da diferença, considerando duas obras publicadas nesse período, *This Bridge Called My Back* (1981), organizada juntamente com Cherríe Moraga, e *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987). As vozes das feministas negras também devem ser enfatizadas na constituição desta virada do feminismo da diferença, que, através de feministas como bell hooks e Audre Lorde, apontavam para as limitações do feminismo hegemônico que vinha se propagando. No Brasil, uma dessas vozes que podemos citar é a de Lélia Gonzalez. Para mais informações sobre as teorizações destas autoras, ver bell hooks, *E eu não sou uma mulher?*, de 1981, traduzido por Libanio Bhuvi (2019), Audre Lorde, *Irmã outsider: ensaios e conferências*, de 1984, traduzido por Stephanie Borges (2019), e Lélia Gonzalez, “A categoria político-cultural de amefricanidade”, de 1988.

Partindo da relevância do contexto histórico e da posição ocupada pelos sujeitos, Mendoza (2017, p. 773) é enfática ao dizer que as “chicanas não podem substituir a teoria feminista latino-americana”. A afirmação da autora é pertinente ao apontar que a produção de conceitos como a consciência *mestiza*⁴ e de *Borderlands*, ambos de Anzaldúa (2007), não são suficientes para uma teorização mais ao sul da fronteira México-EUA. No entanto, ao entendermos as distintas relações de marginalidade dentro e fora das fronteiras estadunidenses, percebemos uma perspectiva global que pode colocá-las em vantagem quanto à publicação e distribuição de suas teorizações, mas que, mesmo falando de dentro das fronteiras demarcadas dos Estados Unidos, as teorizações chicanas não vêm de uma posição de hegemonia e dominância. Por isso, considero relevante situar o posicionamento fronteiro das chicanas para aproximá-las de outras teorizações marginalizadas. Como escrevem das margens do discurso (e, também, da margem geográfica de fronteira), entender como constituem suas subjetividades de dentro e contra a produção hegemônica de saberes é produtivo para uma leitura de textos literários como formas de resistência. A posição de vulnerabilidade e subalternidade frente a uma cultura que, ao mesmo tempo, é e não é parte da constituição dos sujeitos de fronteira é o ensejo para teorizar as *Borderlands*, por exemplo.

A mestiça de Anzaldúa não nega suas identificações indígenas, como mulher de cor. Pelo contrário, ela reforça essa identificação como parte de sua construção, sem romantizar um passado indigenista supostamente puro, mas apontando a subalternidade na sua constituição: “dentro de *la cultura chicana*, crenças comuns da cultura branca atacam crenças comuns da cultura mexicana, e ambas atacam crenças comuns da cultura indígena” (ANZALDÚA, 2007, p. 100, tradução nossa, grifos da autora)⁵. Mendoza (2017, p. 775) critica a ideia de mestiçagem como é usada na América Latina, de forma a negar as constituições negras e indígenas, reforçando uma identidade eurosulamericana:

⁴ De acordo com Anzaldúa, como a mestiça precisa lidar com as lutas, contradições e ambiguidades de um constante estado de transição dentro das culturas que a constituem, ela desenvolve uma nova consciência, “*una conciencia de la mujer*” (ANZALDÚA, 2007, p. 99, grifo da autora). Por ter uma personalidade plural, e ter em sua vivência esse constante malabarismo de códigos culturais, a mestiça possui uma tolerância para as ambiguidades (ANZALDÚA, 2007, p. 101).

⁵ “within *la cultura chicana*, commonly held beliefs of the white culture attack commonly held beliefs of the Mexican culture, and both attack commonly held beliefs of the indigenous culture”.

O diálogo entre a mestiça, a eurosulamericana, a mulher indígena e a mulher negra mostra ainda vestígios de uma dialética de poder entre a interlocutora cultural dominante (a mestiça identificada com a cosmologia europeia que nega o indígena e o africano, ou a posição epistêmica da eurosulamericana) e o interlocutor subalterno.

Uma articulação com a mestiça de Anzaldúa, mesmo com os ruídos, com o “restante que fica atrasado nesta tentativa de conversa intercultural” (MENDOZA, 2017, p. 773), pode apresentar uma perspectiva questionadora da forma dominante de mestiçagem eurosulamericana. Para que suas origens indígenas e mexicanas, assim como sua existência como mulher lésbica de cor, não fiquem apagadas na mestiçagem eurosulamericana criticada por Mendoza, Anzaldúa (2007) desenvolve o conceito de consciência mestiça tomando como ponto de partida discussões sobre marginalização e opressão, dentro dos grupos culturais do qual faz parte (como o movimento chicano) e de grupos hegemonicamente opressores (como a cultura branca estadunidense). Dessa forma, questões que seriam apagadas em uma mestiçagem eurocentrada se tornam de destaque e visíveis na sua literatura.

Na década de 1980, quando Moraga e Anzaldúa publicavam seus primeiros trabalhos, Lélia Gonzalez também questionava a história, a linguagem, o sexismo e o racismo nas práticas discursivas do Brasil. A convergência dos trabalhos dessas autoras é, no mínimo, interessante. Elas trabalham com abordagens muito distintas para lidar com questões comuns a mulheres negras marginalizadas em ambos os locais. Gonzalez perturba a linguagem e cultura elitista brasileira ao apontar a significativa presença da herança africana em nosso dia a dia, inclusive em nossa língua, que se faz parecer um português puro, advindo da Europa. Para ela, o Brasil é parte da América Ladina, uma região de encontro entre a América e a África (GONZALEZ, 1988). O racismo, então, é chave para compreender a denegação cultural africana no Brasil, na América Latina e mesmo na América do Norte. Como forma de enfrentar um apagamento, emerge a amefricanidade. “[... A] categoria de *Amefricanidade* incorpora todo o processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (GONZALEZ, 1988, p. 76). Nas escavações da cultura brasileira, Gonzalez (1984, p. 238) defende que a nossa língua é o pretuguês:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l,

nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês.

A relação de poder imposta pela língua embranquece as vivências brasileiras para encaixá-la no mito da superioridade eurocentrada. O racismo em articulação com o sexismo aparece como estereótipo nas noções da mulata, da doméstica e da mãe preta (GONZALEZ, 1988, p. 224). A mulher negra existe, na ordem simbólica de opressão, em lugares pré-determinados pelo embranquecimento cultural.

Na literatura chicana, o resgate cultural de uma cultura outra, contra-hegemônica, mais representativa dessas mulheres, também se apresenta, entre outros pontos, pela linguagem. Na obra *Loving in the War Years* [1983], de Cherríe Moraga, aparece a seguinte passagem:

Yo recuerdo a Carmela – su mano trazando los círculos de mis senos voltas e voltas trazendo suas pequenas mãos quadradas para baixo, separando minhas pernas, abrindo meus lábios, me segurando assim, seu leve hálito em minhas coxas. No me lame, pero espera, mirándome, diciendo, “¡Qué rica! ¡Ay mujer, qué rica tú eres!” E não consigo creditar no que ouço, ela está falando do meu sabor *antes* que su boca lo sabe. Ela sabe *antes* que mão e boca façam isso possível. Ela me diz meu nome, meu gosto, em espanhol. Ela me fode em espanhol. E eu estou mudada. É uma paixão diferente, alguma coisa lembrada. Eu penso, *soy mujer em español*. Não macha, mas mujer. Soy Chicana – aberta a todos os tipos de ataques. (MORAGA, 2000, p. 132, tradução nossa, grifos da autora)⁶.

⁶ “Yo recuerdo a Carmela – su mano trazando los círculos de mis senos around and around bringing her square small hands down, moving my legs apart, opening my lips hovering, holding me there, her light breath on my thighs. No me lame, pero espera, mirándome, diciendo, “¡Qué rica! ¡Ay mujer, qué rica tú eres!” And I can’t quite believe my ears, she is talking about the taste of me before su boca lo sabe. She knows before hand and mouth make it possible. She tells me my name, my taste, in Spanish. She fucks me in Spanish. And I am changed. It is a different kind of passion... something remembered. I think, *soy mujer en español*. No macha, pero mujer. Soy Chicana – open to all kinds of assaults”

Na obra de Moraga, desejo, raça e linguagem estão entrelaçados. A própria ideia de “ser” requer um reconhecimento da paixão entre as duas mulheres, o uso da língua para reconhecimento tanto do relacionamento quanto do contexto de pertencimento à categoria “chicana”. Se reconhecer como “mulher em espanhol” está associado à boca e ao tesão de uma outra mulher e ao pertencimento a um grupo marginalizado. Esse reconhecimento da narradora vem intrinsecamente ligado ao fato de ter crescido em uma família que, para protegê-la, foi “anglicizada”:

[... para minha mãe], num nível econômico básico, ser Chicana significava “menos”. Foi através do desejo de minha mãe de proteger seus filhos da pobreza e analfabetismo que nós nos tornamos “anglicizados”; quanto mais eficiente poderíamos passar em um mundo branco, mais garantido o nosso futuro (MORAGA, 2000, p. 43, tradução nossa)⁷.

Para Moraga, escrever sua própria cultura é “uma vida de escritura contra amnésia” (MORAGA, 2011, p. 85-86, tradução nossa)⁸. Tanto Gonzalez quanto Moraga evidenciam o apagamento e a invisibilidade das relações étnico-raciais, de gênero e de sexualidade ao expor a presença ubíqua das culturas marginalizadas nas suas vivências. Suas escritas têm papel relevante no processo de resistência ao genocídio cultural.

Ainda seguindo a proposta de uma escrita de resistência, *Borderlands* é uma obra que funciona tanto como objeto quanto como embasamento teórico para análise literária devido à sua característica de cruzamento de fronteiras, inclusive de gênero textual, resistindo a simples categorizações pré-determinadas. Quando aproximamos essa força literária da pesquisa realizada por Regina Dalcastagné (2018) sobre “A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos” percebemos como esse diálogo de fronteira pode ser construtivo. Em seu artigo, a autora aponta como as mulheres estão subrepresentadas no *corpus* das pesquisas, no Brasil, com apenas três figurando entre as mais estudadas (DALCASTAGNÉ, 2018, p. 204). Os dados ficam ainda mais assustadores em relação ao aparato teórico presente nas bibliografias dos trabalhos analisados. Ainda baseando-se

⁷ “[...] to her, on a basic economic level, being Chicana meant being ‘less’. It was through my mother’s desire to protect her children from poverty and illiteracy that we became ‘anglicized’; the more effectively we could pass in the white world, the better guaranteed our future”

⁸ "a life of writing against amnesia"

nos dados de Dalcastagné (2018), entre os 14 teóricos mais citados, apenas 5 são brasileiros, o que está de acordo com a relação global entre norte e sul na produção de conhecimento (a ser discutido ainda neste trabalho). Em relação ao gênero, a primeira mulher a figurar nessa lista é a estadunidense Linda Hutcheon (DALCASTAGNÉ, 2018, p. 206), ou seja, na maioria das pesquisas brasileiras, além de serem negligenciadas como fontes, as mulheres, quando citadas, falam do norte global. Aproximar a crítica literária com o pensamento fronteiriço das chicanas, seja como corpus ou como aparato teórico, traz diversidade a uma perspectiva ainda tão masculinista e eurocentrada. A produção literária de autoras chicanas costuma trazer, de forma imbricada, as questões geográficas e feministas. Cherríe Moraga (2011) critica, por exemplo, a descridibilidade que instituições e autores transmissores da cultura eurocêntrica criam sobre a produção literária de grupos marginalizados – questão que reverbera os achados de Dalcastagné. A perspectiva hegemônica da crítica literária brasileira deve ser repensada a partir de perspectivas marginalizadas dentro e fora de suas fronteiras. É com o pensamento fronteiriço de gênero, raça, classe, sexualidade e geografia que proponho um diálogo. Abaixo trago algumas teorizações que emergem dessa ponte.

1 Um *queer* esquisito

As teorizações *queer* de Gloria Anzaldúa alimentam o conceito de esquisito, da teórica brasileira Eliana Ávila. “Esquisita(r) demais a escritora” é um artigo da autora brasileira discutindo o texto de Anzaldúa, de 1991, chamado “*To(o) queer the writer*”, traduzido para o português como “Queer(izar) a escritora” (ÁVILA, 2017). Para dialogar com o trabalho de Ávila, é relevante, antes, compreender como Anzaldúa percebe uma escritora e uma escrita *queer*. Para a última, o uso de rótulos limita tanto escritoras quanto leitoras dentro das categorias nas quais são previamente colocadas. A autora chicana questiona o que seria uma escritora ou uma escrita lésbica, se necessariamente é preciso ser lésbica para escrever ou compreender aquilo que se é denominado “escrita lésbica”. Anzaldúa critica o uso da própria categoria “lésbica” para descrevê-la: “Para mim, o termo lésbica es un problema⁹. [...] ‘[L]ésbica é uma palavra cerebral, branca e

⁹ As expressões em espanhol não são italicizadas no texto fonte. Muitas autoras chicanas não italicizam as expressões em espanhol por não considerarem um estrangeirismo, mas

de classe média, representando uma cultura dominante inglês-somente, derivada da palavra grega *lesbos*” (ANZALDÚA, 2017, p. 408, tradução de Tatiana Nascimento). Sexualidade, raça, classe não podem ser separadas para identificá-la. Ela ama mulheres, sim, mas ser uma mulher de cor que ama mulheres, ser originária das classes trabalhadoras, da área rural, é diferente de ser lésbica. Enquanto o último termo tenta aproximá-la de uma categoria branca de classe média, correndo o risco de apagar suas outras subjetividades, outras expressões, mais próximas das experiências da autora, como “jotita, marimacha, lambiscona, culera [...], evocam sentimentos e significados mais viscerais” (ANZALDÚA, 2017, p. 409, tradução de Tatiana Nascimento). Das palavras em inglês, a autora prefere *dyke* ou *queer*; mesmo após uma academia branca dominante se apropriar do último.

Ávila (2017, p. 426) discute “a encrenca de gênero textual” produzida por Anzaldúa ao não aceitar ser reduzida – ou nomeada – em categorias limitadoras tanto para sua identificação quanto para a sua escrita. As duas autoras debatem a potência política do *queer*; mas problematizam a assimilação dessa área de estudos pela academia. De acordo com Anzaldúa (2017, p. 412, tradução de Tatiana Nascimento), lésbicas e gays brancos de classe média

teorizam, isto é, percebem, organizam, classificam e nomeiam fatias específicas de realidade usando abordagens, estilos e metodologias que são anglo-americanas ou europeias. Suas teorias limitam as formas pelas quais pensamos sobre o *queer*.

Partindo do debate levantado por Anzaldúa, Ávila (2017, p. 427) ainda reforça o uso de teorização como processo, ao invés de uma teoria, acabada, já dada e finalizada, “em contraponto com a normalização de perspectivas *queer* no interior da instituição hegemônica representada pela palavra inglesa *theory*”. Dessa forma, o processo da produção de saber é o foco de análise ao invés do produto finalizado. Ao relacionarmos com as pontes entre conhecimentos, é como se a trajetória e o movimento fossem mais relevantes que a chegada. Se o *queer*, como as duas autoras discutem, foi apropriado e

parte de seu próprio vernáculo fronteiriço. Moraga, por exemplo, defende que “palavras em espanhol não são nem traduzidas nem italicizadas (a não ser para ênfase) para refletir a sensibilidade bilíngue Xicana” (MORAGA, 2011, p.xxii, tradução nossa). Original: “Spanish words are neither translated nor italicized (unless for emphasis) in order to reflect a bilingual Xicana sensibility”.

normalizado por instituições hegemônicas, cabe a teóricas *queer*, vindas de posições diversificadas, resgatar o potencial político do conceito.

Ávila propõe, para tanto, o “esquisito”. O termo não vem de uma tradição acadêmica, branca, hegemônica, muito menos estadunidense, mas sim de um contexto de uso popular para se referir àquilo que não se encaixa facilmente nas expectativas da norma. Diferentemente da trajetória contextual da expressão nos Estados Unidos, *queer* chega ao Brasil já categorizado pelo viés da academia. Isso não significa diminuir a importância dos estudos na área, no país, mas apontar que a origem popular e derogatória da palavra não possui o mesmo efeito aqui e lá. Mesmo os movimentos conceituais que apontam para a estrangeiridade da palavra, como *cuier* (usado por Tatiana Nascimento, a tradutora de “*To(o) queer the writer*” para o português), ou versões que buscam aproximar de uma conceitualização latino-americana, grafando o termo como *Kuir* ou *cuir* complicam seu significado, mas ainda se mantêm em uma tradição acadêmica herdada pela sua própria trajetória epistêmica. Não é uma falha, mas uma contextualização histórica que implica no significado. O pensamento esquiso de Ávila complica o conceito *queer* e surge da leitura de Anzaldúa.

Ser nomeado esquiso é saber que não se encontra dentro dos padrões de normalidade, é ser sujeito a uma posição de margem. Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2020, p. 122) chamam de “autoria esquisa” sua escrita sapatão a quatro mãos decolonizadora tanto do texto acadêmico quanto da ideia de autora como indivíduo uno. Teorias viadas, transviadas ou desviadas também abundam na busca por uma conceitualização não-normativa de vivências brasileiras, principalmente em relação à sexualidade. Assim como o *queer*, tanto o esquiso quanto o viado vêm de contextos derogatórios, de humilhação, de desumanização do sujeito não-normativo. No entanto, enquanto o último está mais entretido com a sexualidade, o esquiso engloba multitudes não-normativas. Ao mesmo tempo, “viado” vem como a ofensa gritada diretamente àquele a ser ofendido ou usada com o intuito, sem medo, de ofender a um terceiro, já o esquiso é usado em tom quase envergonhado por quem busca estabelecer o outro como fora da norma. A frase “ela é esquisa” é frequentemente acompanhada por uma mudança no tom de voz de quem pronuncia, com o sujeito enunciador baixando o tom, encolhendo o corpo para a ofensa proferida não ser propagada para além da audiência desejada. Usadas dessa forma, vêm com o objetivo de definir quem segue a norma e quem não segue, colocando o segundo grupo em uma posição marginalizada, de envergonhamento. Ao apropriar-se dos termos e defender o uso do viado,

do sapatão, do esquisito, esses sujeitos, primeiramente colocados à margem, não negam seus posicionamentos em relação à normatividade, mas reforçam de maneira afirmativa a ocupação dessas posições.

A relação com a normatividade se complica ainda mais, Ávila conclui, com o esquisito sendo frequentemente empregado para descrever pessoas com deficiência. Esse uso do esquisito acaba colocando em diálogo os estudos de deficiência e *queer*, uma conexão poucas vezes realçada na academia. Para Ávila, o esquisito conversa com a escrita *queer* de Anzaldúa, que brinca com as epistemologias de doença. Ávila (2017, p. 432) argumenta que ao se apropriar do termo “contaminação”, Anzaldúa subverte a metáfora da doença, “parodiando o discurso homofóbico patologizante – ‘contaminar’ as pessoas heterossexuais com perspectivas que excedam seu horizonte perceptivo da realidade”. A contaminação de Anzaldúa tem uma potência produtiva, de contaminar quem possui uma perspectiva hegemônica de forma que possam, então, incorporar a diversidade.

O esquisito não busca substituir o *queer*; mas sim esquisitá-lo, contaminá-lo. Assim, a partir de um debate articulado, nas fronteiras do discurso, é possível romper com as metodologias dominantes que venham a limitar as teorizações. É por isso que o pensamento decolonial latino-americano deve esquisitar o *queer*, “desancorar o significante de seu significado até então reduzido à categorização normalizante da identidade” (ÁVILA, 2017, p. 430). Esquisitar, assim como *queer*; pode ser usado como verbo, como substantivo ou como adjetivo, não fixando seu significado em uma estrutura linguística pré-determinada. Diferente do termo em inglês, esquisito afeta a nós, falantes do português, como algo que faz parte das nossas vivências. Enquanto o *queer* nos chega como teoria, já apropriado, ressignificado, cooptado e assimilado, o esquisito tem a força de causar o deslocamento de significado necessário para o processo de ressignificação.

Em nota, a tradutora de “Queer(izar) a escritora”, Tatiana Nascimento, explica que, normalmente, prefere traduzir *dyke* por sapatão, e *queer* por cuíer, mas, especificamente nesse trabalho, optou por manter a língua inglesa “para evidenciar a estrangeiridade do termo e para manter, com a poliglossia dessa escolha tradutória, os termos próprios do debate sobre representação e enunciação em voga no contexto de Anzaldúa” (ANZALDÚA, p. 409). Ao manter o original na tradução para o português, a tradutora não esconde a origem anglófona do debate, apontando para os possíveis resíduos da

linguagem – resíduos estes que fazem parte das preocupações de Mendoza (2017) sobre o uso das autoras chicanas pelas latino-americanas. A tradutora historiciza e mantém o contexto da obra, enquanto articula uma aproximação com o contexto de recepção da tradução. Eliana Ávila também caminha nessa direção e esquisita as discussões de Anzaldúa para um contexto de língua portuguesa, no Brasil. Se, como Anzaldúa defende em seu artigo, rotular impacta as expectativas, qual seria o efeito de se nomear esquisita? De possuir uma sexualidade esquisita? De ser uma escritora e/ou uma leitora esquisita? De esquisitar a teorização?

Nesse sentido, as teorizações chicanas e latino-americanas podem criar pontes, fornecendo possibilidades e caminhos que se moldam e se adaptam de acordo com as necessidades, através do compartilhamento de vivências. Essa ponte de coalizão reverbera a proposta de *This Bridge Called my Back*, onde as diversas autoras que fizeram parte da coletânea possuem origens em variados contextos, possuindo em comum o fato de “identificar-se como mulheres do Terceiro Mundo e/ou mulheres de cor. Cada mulher se considera feminista, mas traz seu feminismo da cultura em que cresceu” (MORAGA; ANZALDÚA, 2002, p. liii, tradução nossa)¹⁰. A materialidade corpórea das experiências aparece nas pontes metafóricas construídas sobre suas próprias costas. Assim como afirma Mendoza (2017), as chicanas não fornecem todo o material necessário para uma teorização latino-americana por se encontrarem nas fronteiras epistemológicas das línguas inglesa, espanhola e náuatle. No entanto, defendo que podem, sim, fazer parte de pontes para articulações mais apropriadas a um diálogo esquisito e potente. Isso não é afirmar que qualquer teorização pode ser adaptada indiscriminadamente. Para se manter uma ressignificação e apropriação válida como articulação e diálogo, é preciso levar em conta, também, seus contextos de origem, ou corre-se o risco de cooptar teorizações marginais para uma agenda dominante – as feministas brancas ocidentais escrevendo sobre as mulheres do Terceiro Mundo e a apropriação da academia sobre o *queer* são exemplos dessa necessidade de contextualização, cuidado e respeito com os locais e origens de debates. Para se esquisitar o diálogo é preciso historicizar e contextualizar.

¹⁰ “[...] identify as Third World women and/or women of color. Each woman considers herself a feminist, but draws her feminism from the culture in which she grew”.

2 Geografias de poder de uma perspectiva brasileira

A pesquisadora brasileira Larissa Pelúcio (2012) questiona a relação entre norte e sul, centro e periferia, nos debates sobre teoria e ciências em “Subalterno quem, cara pálida?”. O próprio título do trabalho joga com a divisão geopolítica da produção de conhecimento. Com uma referência direta ao artigo “Pode o subalterno falar?”, publicado pela primeira vez em 1985, da indiana Gayatri Spivak (2010), a autora brasileira questiona a ideia de subalternidade de algumas regiões do Sul Global. Ao trabalhar o fato de todo o norte/centro ter um sul/periferia, a autora propõe anatomizar esta relação e sugere uma produção de conhecimento feita no “cu do mundo”, como oposição a uma cabeça pensante, localizada ao norte:

Na geografia anatomizada do mundo, nós nos referimos muitas vezes ao nosso lugar de origem como sendo “cu do mundo”, ou a fomos sistematicamente localizando nesses confins periféricos e, de certa forma, acabamos reconhecendo essa geografia como legítima. E se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convêm às cabeças. Essa metáfora morfológica desenha uma ordem política que assinala onde se produz conhecimento e onde se produz os espaços de experimentação daquelas teorias. (PELÚCIO, 2012, p. 412-413)

O raciocínio de Pelúcio interessa para romper com a ideia de que os saberes localizados no Sul Global são atrasados, ou menos relevantes, do que os produzidos em espaço geopolíticos já estabelecidos como a cabeça pensante, para se manter na metáfora de Pelúcio. Ao se perguntar se “Judith Butler está lendo em português?” (PELÚCIO, 2012, p. 412), ela coloca os saberes localizados nos centros das periferias no mesmo patamar dos conhecimentos produzidos em espaços já considerados dominantes.

Pelúcio desenvolve seu trabalho caminhando por alguns dos principais nomes de três vertentes intelectuais questionadoras das relações de poder dominante: as teorias *queer*, feministas e pós-coloniais. Durante o percurso, a própria autora reconhece o valor e o poder das teorias que caminham do norte para o sul:

Por isso, mesmo admitindo o meu encanto com a literatura produzida nos Estados Unidos e na Europa, como creio ficou patente ao longo deste artigo, penso, enquanto devoro tupinambarmente aqueles textos, é que essa relação ainda é bastante desigual. (PELÚCIO, 2012, p. 413).

É a partir de um complicado entrelaçamento que ela traz sua teoria para “o sul do *queer*”. Usando como exemplo duas experiências suas em eventos internacionais, ambos na América Latina, a autora aponta como as pesquisas realizadas no Brasil possuem um status importante no contexto internacional. Nas duas situações, pesquisadores de outros países reconhecem a posição relevante do Brasil frente às geopolíticas dos saberes (PELÚCIO, 2012, p. 411-412). É com esta trajetória que a autora chega na metáfora anatomizada acima mencionada. Pelúcio aponta para a posição da América Latina, e do Brasil, no mapa de uma discussão global nas pesquisas em humanidades, mais especificamente nas áreas que ela busca esmiuçar, as teorias *queer*, feministas e pós-coloniais.

No entanto, a discussão (e a própria metáfora) levantada pela autora não leva em consideração as geografias de poder existentes no interior das fronteiras do Brasil. Como pensar em um norte pensante em oposição a um sul objetificado quando a dinâmica geopolítica dentro do país é exatamente a oposta? Consigo entender o apagamento da dinâmica brasileira porque eu mesma só fui esquisitar essa relação quando morei no norte do país.¹¹ Ao ler um texto tão enfático em afirmar o norte como o lado considerado privilegiado, racional, de uma suposta dicotomia, capaz de produzir teoria, em um norte por tanto tempo negligenciado no país e tão longe de estar alinhado com a dinâmica de Pelúcio que percebi como, mais uma vez, o privilégio academicista branco, classe média e geocentrado pode apagar e invisibilizar aqueles que estão às margens do debate. Se precisamos de uma nova epistemologia, levando em conta o contexto histórico, social e espacial, se precisamos “do esforço para prover outra gramática, outra epistemologia, outras referências que não aquelas que aprendemos a ver como as ‘verdadeiras’ e, até mesmo, as únicas dignas de serem aprendidas e respeitadas” (PELÚCIO, 2012, p. 399), não podemos ignorar nossa geografia de poder interna. Em um momento que lidamos com movimentos xenófobos como “O sul é o meu país”¹² e a eleição de um presidente de extrema direita com a maioria de seus votos vindo do mesmo sul que ameaça a vida de nortistas e nordestinos por não pensarem politicamente como este

¹¹ Eu nasci, cresci, estudei e me formei em Santa Catarina. Minha trajetória acadêmica foi majoritariamente realizada na Universidade Federal de Santa Catarina. Morei em Marabá, no Pará, quando trabalhei na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

¹² Seguem dois artigos publicados em blogs de notícias sobre xenofobia e o movimento de separação do sul: (COSTA, 2016) e (CARDOSO, 2015).

grupo privilegiado,¹³ as metáforas e epistemologias que podem funcionar em um contexto global falham com uma parte dos sujeitos marginalizados e negligenciados no interior das nossas fronteiras.

A leitura das obras de Gloria Anzaldúa pode nos levar (e me levou) a perguntar sobre nossas próprias fronteiras. Nas relações geopolíticas brasileiras, eu argumento que as *Borderlands*, em um conceito anzalduano de divisão espacial arbitrária, que cria hierarquias e preconceitos, não estão necessariamente somente nas nossas fronteiras com os países vizinhos. As divisões regionais que constroem hierarquias de poder e subordinações entre sul, sudeste, centro-oeste, norte e nordeste trazem características do encontro de culturas, de falas, de sujeitos dentro de um jogo de dominação e opressão. Para nos mantermos no exemplo da literatura (apesar de podermos apontar tais preconceitos em muitas – para não dizer todas as – esferas de nossas vivências) não é coincidência que Dalcastagné não encontrou revistas do norte e do nordeste dentro dos parâmetros de sua pesquisa para inserir em seu trabalho sobre a crítica literária e os periódicos brasileiros (2018, p. 197). Isso é reflexo de décadas de negligência institucional, nesse caso, especificamente universitária e de ensino, com essas regiões. Semelhante perspectiva se repete com as listas de autoras e autores mais pesquisados, sendo majoritariamente formada por nomes da região sudeste. A presença de mulheres, já reduzida no levantamento, chega a zero se buscarmos especificamente por autoras do norte e nordeste. A relação conflituosa de Anzaldúa ao lidar com o sentimento de estranheza e de familiaridade sobre culturas distintas que compõem sua subjetividade, em lutar com sua escrita contra a tentativa de apagamento de suas vivências, ancestralidades e heranças culturais, me faz pensar nas nossas relações fronteiriças internas.

No artigo “‘Do high-tech à azteca’: descolonização cronoqueer na ciberarte chicana” (2015), Ávila critica a perspectiva hegemônica de temporalidade que considera o sul global, mais especificamente a América Latina, como atrasada e subdesenvolvida. A autora denuncia um sistema de crononormatividade que impõe ao sul o mesmo processo de desenvolvimento dos supostos países desenvolvidos do norte global. Para ela, as fronteiras delimitadoras do espaço também são responsáveis por definir temporalidades, relação questionada pela arte chicana feminista

¹³ Veja o mapa de votos do segundo turno da eleição de 2018 para presidente: <https://infograficos.oglobo.globo.com/brasil/mapa-eleicao-2018-presidente-2-turno.html> .

analisada em sua pesquisa. Nesse sentido, cruzar fronteiras não seria somente um cruzamento espacial, mas também temporal. Essa temporalidade cria processos hierárquicos e de dominação cultural. Assim como atravessar do México para os EUA é considerado uma invasão pela ideologia dominante, lógica semelhante é usada para os cruzamentos regionais brasileiros. Uma abordagem crítica literária da crononormatividade geopolítica, mais uma vez, parece potente para pensar a literatura de dentro do Brasil, desde o que, quem e como se lê até quem e para quem se escreve, passando por quais estruturas, gêneros discursivos e figuras de linguagem são empregadas.

O centro das regiões periféricas também precisa ser deslocado para não reproduzir os pensamentos cientificistas de posicionamentos dominantes globais, que se dizem objetivos, distantes de seus objetos de pesquisa. Donna Haraway afirma: “objetividade feminista significa, simplesmente, saberes localizados” (HARAWAY, 1995, p. 18). Para Haraway, o olhar é importante, deve-se saber de onde se fala, ter a consciência de uma objetividade corporificada, marcada, produtora de conhecimento em um jogo nunca estático entre sujeito e objeto. A autora usa a metáfora da visão para resgatar esse sentido, muito utilizado para criticar a perspectiva colonial sobre o outro, o “olhar do conquistador que não vem de lugar nenhum” (HARAWAY, 1995, p. 18), e traçar uma visão corporificada, que não esconde sua localização:

Quero uma escrita feminista do corpo que enfatize metaforicamente a visão outra vez, porque precisamos resgatar este sentido para encontrar nosso caminho através de todos os truques e poderes visualizadores das ciências e tecnologias modernas que transformaram os debates sobre a objetividade. (HARAWAY, 1995, p. 20-21).

Assim como a metáfora da visão reforça, só existe objetividade quando se é ciente que qualquer perspectiva será parcial (HARAWAY, 1995, p. 21). As afirmações de Haraway estão em consonância com as articulações teóricas das feministas decoloniais, como as já citadas neste trabalho. Por isso se torna importante olhar para a teorização do sul de Larissa Pelúcio pensando nos saberes localizados de Haraway, para vermos que esta epistemologia anatomizada corre o risco de reproduzir uma visão dominante das relações entre centro e periferia. Ao teorizar uma epistemologia do sul a partir de uma dinâmica global das relações geopolíticas de poder, apaga-se a hierarquia

espacial interna brasileira. Com isso, não venho desconsiderar o pensamento de Pelúcio, mas apontar para uma parcialidade que precisa ser vista e falada. Como afirma Spivak (1993), uma vez que o subalterno fala e é ouvido, ele sai da posição de subalternidade. No contexto do Brasil, o centro que consegue teorizar e ser ouvido com mais facilidade é o sul – e sudeste – do país.

Mendoza (2017) menciona uma ausência de epistemologias feministas decoloniais vindas da América Latina. No entanto, uma pergunta a se levantar é: essas epistemologias realmente não existem ou nas relações globais de poder elas simplesmente não são ouvidas ou vistas? As histórias latino-americanas são diversas e heterogêneas e, por isso, dificilmente conseguiremos teorizações capazes de dar conta de todos os contextos possíveis – ou cairemos, mais uma vez, nas velhas armadilhas das categorias limitadoras, como “mulher” ou “mulheres de Terceiro Mundo”. O que podemos fazer é construir e esquisitar pontes, é desenvolver diálogos e articulações a partir de uma visão conscientemente parcial. É importante, além da consciência da parcialidade objetiva de qualquer epistemologia, apontar para as limitações, para não se criar a falsa ideia de universalidade. Portanto, mesmo que as teorizações na periferia do discurso sejam distintas entre diferentes grupos, as articulações entre esses saberes localizados apontam para perspectivas possíveis na construção de diálogos. Como exemplo, a tradutora Tatiana Nascimento articula uma linguagem que não apaga a origem de um debate, ao mesmo tempo que politiza sua tradução para a recepção. O conceito esquisito de Ávila (2017) também nasce da construção de pontes entre teóricas chicanas e brasileiras, evidenciando as especificações de cada contexto. Qualquer teorização será parcial e é necessário apontar essa parcialidade, pois é nas limitações que encontramos as potencialidades políticas para construções epistemológicas capazes de levar em consideração os saberes localizados. Os saberes localizados potencializam a perspectiva *queer* de Ávila (2017), dando origem a uma teorização esquisita, acrescentando ao processo teórico o valor das experiências e afetos locais.

Ao chegar ao final desse trabalho, aponto para um encontro que gostaria de presenciar: uma ponte entre Lélia Gonzalez e Gloria Anzaldúa. Ao aproximarmos essas duas autoras, podemos perceber movimentos similares nos pensamentos filosóficos que desenvolviam, cada uma debatendo dentro e sobre seus próprios contextos. O questionamento sobre língua e linguagem e o uso indisciplinado e insubmisso do discurso expõem a marginalização do sujeito tanto na ordem simbólica quanto na materialidade da vida. O pretuguês e os arquétipos da mulher negra de

Gonzalez conversam com o uso do espanhol, inglês e náuatle e a busca por arquétipos de mulheres na ancestralidade indígena e mexicana de Anzaldúa. A América Ladina encontra a mestiça nas *Borderlands* da crítica literária decolonial. Ambas navegam, sem pedir licença ou se desculpar, por ambientes formais, majoritariamente ocupados por sujeitos hegemônicos, e contaminam os espaços com as culturas trazidas em suas costas. Não consigo deixar de pensar quão lindo e potente seria a conversa filosófica entre essas duas mulheres.

Referências

ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 2007.

ANZALDÚA, G. Queer(izar) a escritora - loca, escritora y chicana. In: BRANDÃO, I. et al. (ed.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução: Tatiana Nascimento. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 409–425.

ÁVILA, E. de S. “Do high-tech à azteca”: descolonização cronoqueer na ciberarte chicana. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 191–206, jan./abr. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n1p191>.

ÁVILA, E. de S. Esquisita(r) demais a escritora: notas sobre a teorização queer de Gloria Anzaldúa. In: CAVALCANTI, I.; COSTA, C. de L.; LIMA, A. C. A. (ed.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 309–353.

BRANDÃO, A.; SOUSA, R. L. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. *Revista brasileira de estudos de homocultura - Rebeh*, [s. l.], v. 3, n. 9, p. 121–137, 2020. DOI: 10.31560/2595-3206.2020.9.10459.

BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, F. O sul não é meu país. *Geledés*, [s. l.], 22 out. 2015. Questão Racial. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-sul-nao-e-meu-pais/>. Acesso em: 1 fev. 2020.

COSTA, C. de L.; ÁVILA, E. de S. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 691–703, set./dez. 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300014>.

COSTA, V. F. O sul não é o meu país. *Desacato*, [s. l.], 30 set. 2016. Disponível em: <http://desacato.info/o-sul-nao-e-meu-pais/>. Acesso em: 1 fev. 2020.

DALCASTGNÈ, R. A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 54, p. 195–209, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185411>.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade: A vontade do saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. v. 1.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, [s. l.], p. 223–244, 1984.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92-93, p. 69–82, jan./jun. 1988.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução: Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, p. 7–41, 1995.

HOOKS, B. *E eu não sou uma mulher?* Tradução: Libanio Bhuvi. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LIBRANDI-ROCHA, M. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 179–202, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.21.2.179-202>.

LORDE, A. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MELO, A. C. Ressignificações na periferia do ensaísmo latino-americano: Gabriel Mariano e Gloria Anzaldúa. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 17, p. 181–192, 2014. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2014n17p181>.

MENDOZA, B. A epistemologia do sul, a colonialidade de gênero e o feminismo latino-americano. In: BRANDÃO, I. et al. (ed.). *Traduções da*

cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Tradução: Laureny Aparecida Lourenço Silva. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 753–775.

MOHANTY, C. T. Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais. In: BRANDÃO, I. *et al.* (ed.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução: Maria Isabel de Castro Lima. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 309–353.

MORAGA, C. ANZALDÚA, G. *This bridge called my back: writings by radical women of color (1981)*. [s.l.]: Third Woman Press, 2002.

MORAGA, C. *Loving in the war years: lo que nunca pasó por sus labios*. Cambridge: South End Press Classics, 2000. <https://doi.org/10.1515/9780822393962>.

MORAGA, C. *A xicana codex of changing consciousness: writings, 2000-2010*. Durham: Duke University Press, 2011.

PELÚCIO, L. Subalterno quem, cara pálida? apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 395–418, 2012.

RESULTADO das eleições 2018. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://infograficos.oglobo.globo.com/brasil/mapa-eleicao-2018-presidente-2-turno.html>. Acesso em: 1 fev. 2020.

SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak? In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (ed.). *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. [s.l.]: Columbia University Press, 1993.

Recebido em: 29 de junho de 2021.

Aprovado em: 18 de outubro de 2021.

ENTREVISTAS



Ô abre-alas que o Mulherio vai passar, agora em língua inglesa

Make room because here comes Mulherio, now in English

Fernanda Guida

Spelman College, Atlanta, Georgia/Estados Unidos

fernandasilvaguida@spelman.edu

<http://orcid.org/0000-0001-5212-6084>

Livro de bolsa. Sim, livro de bolsa, e não de bolso, é a associação feita aos livros publicados nas coletâneas do Mulherio das Letras. O trocadilho, irreverente e criativo, além de expressar todas as características que o nome sugere – livro com um formato pequeno, de leitura prática, com menores custos e de fácil transporte, neste caso, numa bolsa – traz consigo a forte mensagem de um coletivo criado em 2017, cujo papel é dar visibilidade, assim como ampliar a participação de mulheres no panorama literário brasileiro e a sua presença no exterior. A potente mensagem do coletivo também é pronunciada ao desestabilizar o substantivo “Mulherio” (informação verbal).¹ Pois, apesar de ser sinônimo de “grande quantidade de mulheres” e “grupo de mulheres”, o verbete muitas vezes carrega um significado pejorativo associado a histerismo, barulho e/ou gritaria vindos de um grupo de mulheres. Contudo, ao abrir espaço para que milhares de mulheres em coro desafiem o contexto editorial há muito liderado por homens, o coletivo propicia um ambiente para que essas mulheres sejam representadas em claro e bom tom. Como resultado, a Coleção I do Mulherio das Letras, organizada pela escritora Karine Bassi e publicada pela Editora Venas Abiertas, foi um dos finalistas do prêmio Jabuti de 2020, na categoria de Inovação: Fomento à leitura.

O Mulherio das Letras é também representado nos Estados Unidos e na Europa, contando com grupos liderados por articuladoras em diferentes países. Um dos efeitos dessa expansão é a disseminação de produções

¹ Apontado por uma das articuladoras do Mulherio das Letras nos Estados Unidos, Cris Lira, em sua fala aos alunos da University of Pennsylvania em 14 de fev. 2021.

literárias do coletivo em universidades no exterior. A respeito do Mulherio das Letras nos Estados Unidos, foco desta entrevista, parte dos desafios encontrados para a propagação de tais obras no país é o fato de que estas são escritas em língua portuguesa. Por conseguinte, está sendo criada a primeira coletânea bilingue (português-inglês) do Mulherio das Letras, nos Estados Unidos, a fim de aproximar a produção de obras brasileiras ao contexto universitário norte-americano e fomentar a expansão do protagonismo literário feminino, seja através da presença de autoras, seja através de suas personagens, porém, agora para leitores de língua inglesa.

As articuladoras do Mulherio das Letras nos Estados Unidos são: Angela Rodriguez Mooney (Tuskegee University), Cecília Paiva Ximenes Rodrigues (University of Georgia), Cris Lira (University of Georgia), Lígia Bezerra (Arizona State University) e Luana Reis (University of Pittsburgh). A entrevista que segue foi concedida em formato digital por Angela Rodriguez Mooney a fim de abordar, principalmente, a primeira coletânea bilingue organizada pelo Mulherio das Letras nos Estados Unidos.

Fernanda Guida: *O que é o Mulherio das Letras nos Estados Unidos e o que significa a sua presença no contexto norte-americano?*

Angela Rodriguez Mooney: O Mulherio das Letras nos Estados Unidos é um coletivo que visa reunir a força das vozes de mulheres lusófonas na literatura. Esse movimento, criado no Brasil em 2017 e que entre suas idealizadoras conta com a presença da escritora Maria Valéria Rezende, se multiplicou e está presente, hoje, em diversos países. Talvez pela especificidade das articuladoras desse movimento, formado por cinco pesquisadoras e professoras de literatura, cultura e língua portuguesa em universidades americanas, o Mulherio das Letras nos Estados Unidos também visa valorizar e incentivar o trabalho de pesquisadoras e, sobretudo, das pesquisas focadas na literatura produzida por mulheres. Isso porque a ausência de vozes femininas no campo literário também se reproduz dentro das pesquisas acadêmicas. Ao considerarmos a importância da academia na validação de obras literárias, pareceu-nos claro que ambas as produções devam ser incentivadas e divulgadas.

O Mulherio das Letras nos Estados Unidos foi criado no final de 2018, e o primeiro encontro aconteceu em um congresso chamado SAMLA (South Atlantic Modern Language Association), entre os dias 8 e 10 de novembro, na cidade de Atlanta. Através da University of Georgia, conseguimos verba

para trazer para esse encontro a poeta Cristiane Sobral, que realizou uma apresentação ao final da conferência. Nesse encontro, organizamos também diversas mesas com escritoras e pesquisadoras, cujo objeto de pesquisa fosse a literatura produzida por mulheres. Foram três dias intensos de muita troca de conhecimentos e também afeto. Encerramos o evento com a convicção de que deveríamos incentivar a publicação de escritoras, contribuindo assim para um movimento que já acontece no Brasil, onde escritoras e escritores que não participam do circuito das grandes editoras, de forma independente ou coletiva, através de editais e/ou em editoras populares, alternativas ou especializadas em comunidades específicas, publicam suas obras, descentralizando e desafiando o campo literário e suas regras, algumas tácitas e outras explícitas, de participação e exclusão.

FG: *Como nasceu a ideia de publicar uma coletânea bilíngue de poesia do Mulherio das Letras nos Estados Unidos? Qual é o escopo e o objetivo do projeto?*

ARM: A primeira coletânea bilíngue do Mulherio das Letras nos Estados Unidos reúne poemas de 47 escritoras de identidades diversas. Entre elas, 14 se identificaram como mulheres negras, 4 pertencentes à comunidade LGBTQIA+ e 3 como indígenas. Estimamos que a coletânea será publicada no primeiro semestre de 2022.

Acredito que dois motivos contribuíram para que essa coletânea fosse imaginada de forma bilíngue. Primeiro, a nossa localização. Vivemos nos Estados Unidos e trabalhamos com a língua inglesa, sabemos da importância e das dificuldades encontradas por autoras que desejam ter seus textos traduzidos ao inglês. Esse processo geralmente obedece a regras rígidas de mercado e de recepção, e impede que a maioria das autoras sejam conhecidas fora do Brasil. Essa ausência de tradução para o inglês de textos de autoria feminina, sobretudo daquelas que não publicam em grandes editoras, mas também entre elas, é sentida por nós, professoras que ensinamos literatura em universidades norte-americanas. Na preparação de aulas, é constante a dificuldade de encontrar textos de escritoras brasileiras traduzidos ao inglês, especialmente quando buscamos obras que trabalhem com experiências e vozes plurais, obras nas quais, por exemplo, se encontrem protagonistas e/ou narradoras negras, indígenas, ou de mulheres que vivem na periferia dos centros urbanos etc.

FG: *O processo de tradução dos poemas foi feito de forma coletiva. Imagino que essa empreitada tenha levantado desafios, assim como oportunidades. Você poderia comentar um pouco sobre ambos?*

ARM: Sim, quando realizamos o primeiro encontro do Mulherio, muitas pesquisadoras/es e escritoras demonstraram interesse em participar e colaborar com o movimento. Sabíamos, desde o início, que a publicação seria bilíngue. A tradução dos textos foi sem dúvida um dos principais desafios na realização desse projeto. Em março de 2021, entramos em contato com a comunidade de brasilianistas aqui nos Estados Unidos, pesquisadoras e pesquisadores que trabalham com a literatura brasileira e que, obviamente, possuem um conhecimento extenso do português e do inglês, da literatura e das culturas desses dois países. Claramente, a tradução de um poema exige mais que o domínio de dois códigos linguísticos, e esse trabalho certamente se apresentou como um desafio não somente para nós, mas também para as pessoas que aceitaram essa empreitada. Ainda que todos envolvidos nessa fase do projeto tenham consciência da responsabilidade que é a tradução de textos líricos, contamos também com uma segunda fase, em que os textos traduzidos foram revisados por um segundo coletivo de tradutoras e tradutores voluntários, esses últimos com maior experiência de tradução de textos criativos. Mas, sim, trata-se de um grande desafio e oportunidade. Apenas realizando as traduções, contamos com vinte e seis voluntárias e voluntários. Tanto a primeira como a segunda fase foram realizadas em conjunto com as escritoras, o que torna todo o projeto um grande mosaico, a união de pessoas que atuam em campos diversos, unidas pelo objetivo de visibilizar a produção poética de um grupo diverso de escritoras.

FG: *Quais foram os critérios utilizados para selecionar os poemas da coletânea, assim como o processo para determinar e convidar os vinte e seis tradutores e tradutoras voluntários?*

ARM: Na segunda metade de 2020 publicamos nas redes sociais a chamada para a publicação do primeiro volume bilíngue de poesia (português-inglês) do Mulherio das Letras nos Estados Unidos. Também enviamos o convite diretamente a diversos coletivos, saraus e slams no Brasil.

A verba, conseguida pela professora Cecília Paiva Ximenes Rodrigues da University of Georgia, por meio de uma bolsa do governo americano oferecida pelo Departamento de Educação para difusão de línguas minoritárias

(NCR Title VI), permitiu que não houvesse custos algum às escritoras. Ao total, recebemos 158 poemas que foram anonimizados e enviados a uma equipe avaliadora composta por seis mulheres: quatro mulheres negras e cis, uma mulher negra e trans e uma mulher branca e cis, todas elas envolvidas com o fazer literário, sendo que três delas são professoras universitárias e as outras três são poetas. Pedimos às avaliadoras que elessem poemas, durante a classificação, seguindo os seguintes critérios: A) adequação ao gênero; B) conexão entre título e conteúdo; C) criatividade; D) originalidade; E) ritmo; F) uso de figuras de linguagem e G) riqueza do tema.

Todos os poemas que receberam entre 6 e 3 votos foram selecionados para a coletânea.

Já a seleção de tradutoras e tradutores voluntários aconteceu de modo mais intuitivo. Enviamos os convites a colegas de trabalho e escritoras que vivem aqui nos Estados Unidos. São pessoas com as quais compartilhamos interesses de pesquisa e/ou temos algum relacionamento profissional. Aqueles com mais experiência em traduções que, inclusive já traduziram poemas do português ao inglês, fazem parte da segunda etapa do trabalho, revisando as traduções.

FG: *Os poemas originais foram escritos apenas por mulheres e o processo de tradução também foi feito por homens. Essa decisão foi complexa no contexto do Mulherio? Qual foi o raciocínio que levou a essa decisão?*

ARM: Inicialmente, conversamos se deveríamos convidar apenas tradutoras na realização do projeto, mas essa ideia acabou sendo abandonada. Como sabemos, a tradução de poemas não é uma atividade simples, requer seu tempo, elemento que nos falta a todas hoje em dia, sobretudo quando tentamos manter nossos compromissos profissionais e familiares em um contexto de pandemia. Não poderíamos, por exemplo, solicitar a tradução de um número grande de poemas a uma única pessoa, ainda mais quando este trabalho está sendo realizado de modo voluntário.

Outra razão, e talvez ainda mais forte, seja o fato de sabermos que nossos colegas tradutores são pessoas que compreendem a importância e a urgência da valorização de novas vozes no campo literário, são pessoas cujo trabalho conhecemos e que se alinham com os ideais do Mulherio.

FG: *O que você pensa sobre o papel desempenhado pelos tradutores e tradutoras comparado ao das autoras?*

ARM: Em nosso projeto, acredito que o papel das autoras e das tradutoras e tradutores é complementar. Se por um lado, o comprometimento maior das autoras é com sua arte, com a força de sua palavra, com a necessidade de ocupar um espaço no fazer literário; o papel dos tradutores se aproximaria mais ao ativismo. Sabemos da importância da tradução ao inglês para que obras possam ser apreciadas fora do Brasil. Claro que a tradução em si, esse percurso entre dois mundos, se aproxima do fazer artístico. Do mesmo modo, poderíamos dizer que muitos dos poemas selecionados também se apresentam políticos. Por exemplo, questões identitárias e raciais são temas centrais em muitos poemas reunidos na coletânea.

FG: *A respeito do processo de tradução, algumas pessoas acreditam que sempre se “perde” algo ao traduzir-se um texto. Qual é a sua visão sobre o processo de tradução literária, especificamente? Você acha que esse projeto se torna uma tarefa mais complexa por se tratar de poesia, ou seja, uma forma escrita cuja mensagem está também atrelada às rimas, à sonoridade, à forma do poema?*

ARM: Sim, é verdade que ao traduzir encontramos diferentes níveis de desafio, além do ritmo e da rima, algumas palavras ou construções nem sempre fazem parte da estrutura gramatical do idioma ao qual se traduz, isso sem mencionar tradições poéticas distintas que devem ser consideradas durante o processo de tradução. Ainda assim, não creio que esses desafios representem necessariamente perdas, e sim possibilidades, chances de revisitar o texto a partir de outras perspectivas. Talvez ao invés de tradutores poderíamos pensar em intérpretes, pessoas capazes não somente de realizar a passagem entre dois códigos, mas de adentrar e vivenciar a linguagem da poeta (e cada poeta possui sua própria linguagem). Daí a importância do contato, se possível, dos tradutores com as poetisas. Propomos essa aproximação às tradutoras e tradutores em nossa primeira coletânea, pensamos que esse trabalho deva ser realizado em conjunto.

Mas, enfim, essa é uma discussão constante. Recentemente, presenciei um encontro onde o tradutor iraniano Mohsen Emadi defendeu a ideia de tradução não como interpretação, mas como “um tipo de experiência” que se traslada de um lugar ao outro. Pessoalmente, acho que há perda apenas

quando não se consegue atravessar a fronteira. Quando esse traslado acontece com sucesso, no entanto, mais que uma perda, acredito mesmo que aconteça um ganho tremendo.

FG: *Na sua opinião, um leitor-tradutor recebe e internaliza o texto de forma distinta dos outros leitores?*

ARM: Não sou tradutora então acho difícil responder essa questão. Acredito que a tradutora ou o tradutor possui, obviamente, conhecimentos e experiências específicas. Todos os conhecimentos e experiências, todo nosso repertório, interage no modo como recebemos um texto.

FG: *O que o Mulherio das Letras nos Estados Unidos espera alcançar com este projeto?*

ARM: Pretendemos incentivar a publicação de escritoras, divulgar suas obras entre as críticas e críticos literários, contribuir para uma maior diversidade de obras traduzidas ao inglês e incentivar o surgimento de novas iniciativas que promovam a literatura escrita por mulheres, bem como a tradução dessas obras ao inglês. Pretendemos, também, apoiar a editoras populares, como é o caso das Venas Abiertas, editora onde publicaremos nossa primeira coletânea bilíngue de poemas.

Recebido em: 25 de abril de 2021.

Aprovado em: 30 de junho de 2021.



Literatura interamericana e literatura brasileira nos Estados Unidos

Inter-American Literature and Brazilian Literature in the United States

Joelma Santana Siqueira

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa, Minas Gerais/Brasil

jandraus@ufv.br

<http://orcid.org/0000-0002-1975-887X>

Entrevista com Earl Fitz (Vanderbilt University)

Joelma Santana Siqueira: *Prezado Professor Fitz, muito obrigada por conceder esta entrevista para falarmos de literatura interamericana e literatura brasileira nos Estados Unidos. Antes de abordarmos esses assuntos, achei interessante o senhor informar no início de seu currículo que é “married with four children and four granddaughters”. É uma dimensão humana que, geralmente, deixamos de fora do currículo, por isso, gostaria de começar a entrevista perguntando sobre a importância dessa dimensão em sua vida profissional.*

Professor Earl Fitz: Eu agradeço a oportunidade de poder falar dessas questões. Sua primeira pergunta é fácil de responder. Para mim, a dimensão humana fica no coração de minha vida. Eu costumo dizer, como se diz no Brasil sobre Pelé e Garrincha, que gosto do meu trabalho (como a gente gosta ou admira Pelé), mas adoro (como adoramos Garrincha) a dimensão humana de minha vida.

JSS: *Sim, a comparação é famosa, conhecemos, por exemplo, a colocação “Pelé será sempre o mais admirado, Garrincha o mais amado”, atribuída*

ao antropólogo Ordep José Trindade Serra¹. A presente entrevista compõe um dossiê da Revista *O Eixo e a Roda*, dedicado ao tema “As interlocuções entre o Brasil e as literaturas de língua inglesa”. Como o senhor vê essas interlocuções?

EF: Acho importantíssimo o foco nas interlocuções entre o Brasil e as literaturas de língua inglesa proposto pela revista *O Eixo e a Roda*. No momento atual, estamos experienciando uma revolução na recepção da literatura e cultura brasileiras no mundo de fala portuguesa. Aqui nos Estados Unidos, o Brasil é cada vez mais estudado. A situação política é de grande preocupação nos Estados Unidos, mas também o bem-estar da floresta amazônica e todas as questões do meio ambiente que surgem disto. Ao mesmo tempo, muitos jovens norte-americanos estão querendo aprender mais sobre a cultura brasileira e sua rica literatura. Assim, o projeto da revista é de grande valor.

JSS: *No seu caso em particular, como se deu o interesse pela língua portuguesa e, mais especificamente, pela literatura brasileira?*

EF: Fiquei interessado pelo brasileiro (no espírito de Mario de Andrade e de Oswald de Andrade, prefiro falar brasileiro ao invés de português) quando era estudante da Universidade de Iowa, nos anos sessenta, por dois motivos: tinha ficado enamorado de duas coisas do Brasil – a garota de Ipanema e a música da bossa nova; e o futebol, que, naquela época de Pelé e Garrincha, era para mim uma coisa absolutamente maravilhosa. Nunca tinha visto tal coisa. Acho que fiquei mais enamorado do futebol do que da garota de Ipanema, mas esta era importante também. Fiquei interessado pela literatura brasileira por estudar, na universidade, com dois professores que a adoravam: Oscar Fernández, chefe do departamento de Espanhol e Português; e Mary Lou Daniel, que tinha escrito a sua tese sobre *Grande Sertão: Veredas*. Já que eu tinha interesse em estudos comparativos, eles me encorajaram a estudar a literatura hispano-americana e a literatura brasileira de forma comparativa. Gostei muito desta ideia. Não estou muito certo, mas acho que fui o primeiro estudante a graduar-se na universidade com

¹ BARBOSA, Irenilson de Jesus. Pelé e Garrincha: o gênio aclamado e o povo menosprezado pelas elites. *Poiesis do Irê*. 14 jun. 2014. Disponível em: <<https://poiesisdoire.blogspot.com/2014/06/pelé-e-garrincha-o-gênio-aclamado-e-o.html>>. Acesso em: 02. nov. 2021.

um mestrado nas duas línguas, Espanhol e Português, no novo programa combinado, recentemente estabelecido. Hoje em dia, descrevo o interesse que tenho pelas duas línguas com a comparação que fiz acima entre Pelé e Garrincha: admiro o Pelé (quer dizer, o Espanhol), mas adoro Garrincha (o Brasileiro).

JSS: *No artigo “A recepção de Machado de Assis nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960”, o senhor escreveu que*

quem trabalha com literatura brasileira conhece bem a dinâmica tradicional da influência, já que a maioria de nós passou a carreira lidando com a influência que outros autores, fossem eles da França, da Inglaterra ou dos Estados Unidos, exerceram sobre os brasileiros. No caso de Machado de Assis, por exemplo, já estudamos muito o impacto que tiveram na sua obra pensadores e escritores como Pascal, Sterne, Cervantes, Flaubert, Shakespeare e Dante. No entanto, até agora, tivemos menos oportunidades de estudar a influência que autores brasileiros exerceram sobre escritores de outras culturas e tradições (FITZ, 2012, p. 25).

Em seu artigo “The Influence of Machado de Assis on John Barth’s The Floating Opera”, publicado em 1986, vemos essa oportunidade. Poderia comentá-lo um pouco?

EF: Barth me disse isto em uma conversa que tivemos sobre a questão do interesse que ele tinha por certos escritores da América Latina: Borges, Cortázar e García Márquez, da América Hispânica; e Machado, do Brasil. Ele tinha lido Machado na biblioteca da Universidade do Estado da Pennsylvania (Penn State) enquanto lecionava nessa instituição.

Barth, um tipo muito simpático, me disse que gostava de *Epitaph of a Small Winner (Memórias póstumas de Brás Cubas)*, *Quincas Borba*, e *Dom Casmurro*, todos tinham boas traduções inglesas. Disse também que, depois de ler estes três romances, achava Machado um niilista, e que o niilismo era um tema que ele queria cultivar em seu primeiro romance, *The Floating Opera*.

Era importante que John Barth tivesse interesse em Machado porque ele também era um crítico muito influente. Mas, depois de reconhecer a influência de Machado no primeiro romance, *The Floating Opera*, abandonou Machado em favor dos escritores hispano-americanos, sobretudo Borges e García Márquez, que começavam a receber muita atenção da crítica

impressa. Mas Machado ficou sendo a primeira, e libertadora, influência sobre Barth.

JSS: *Seu doutorado foi concluído em 1977 na Universidade de Nova York, sob orientação do professor Gregory Rabassa, com tese sobre o romance de Clarice Lispector. Como foi seu encontro com a narrativa dessa escritora? O senhor considera que a obra de Lispector nos Estados Unidos conta com boas traduções e, atualmente, já podemos falar em diferentes momentos dessa recepção?*

EF: Conheci Clarice quando li *A Maçã no Escuro*, em um seminário com o grande tradutor Gregory Rabassa, na primavera (março) de 1971. Adorei o romance. E soube imediatamente que iria escrever a minha tese sobre a obra de Clarice. Gostei do estilo poético e filosófico dela, mas também da importância da linguagem como sistema semiótico. E do poder das palavras e da linguagem para criar, desfazer e depois recriar identidades humanas.

E sim, Clarice tem tido boa fortuna na sua existência como escritora traduzida.

Nos anos sessenta e setenta, Clarice só existia em tradução inglesa, na forma dos contos de *Family Ties (Laços de Família)* e do romance *The Apple in the Dark (A maçã no escuro)*, traduzidos, de maneira brilhante, pelo Greg Rabassa, que promulgava a excelência de Clarice. Naquela época, a escritora não tinha a fama que tem hoje em dia.

Sim, absolutamente. Podemos falar, sim, de momentos distintos de sua recepção nos Estados Unidos. Nos anos setenta, quando Clarice começou a ser traduzida para o inglês, ela era conhecida apenas em pequenos círculos acadêmicos. Hoje, a situação é bem diferente. Clarice é uma celebridade, uma estrela internacional. Tudo isto se deve às novas traduções que agora existem, à promoção mais sistemática que ela tem recebido e ao poder da internet, onde Clarice vive como a craque literária que ela é. Hoje, Clarice tem uma presença forte na consciência dos que gostam da literatura mundial.

JSS: *Por falar em tradução, como o senhor vê a recepção da literatura brasileira contemporânea nos Estados Unidos? Há editores interessados em publicar a literatura brasileira? Há tradutores interessados em traduzi-la?*

EF: A recepção da literatura brasileira nos Estados Unidos hoje está crescendo mais e mais a cada ano. Uma nova geração de norte-americanos entende mais do que nunca as muitas diferenças que distinguem o Brasil da

América Hispânica. Estamos vendo mais e mais boas traduções de textos brasileiros. Autores como Rubem Braga, Nélide Piñon, Regina Rheda, Adriana Lisboa e JP Cuenca estão aparecendo em novas traduções de escritores como Elizabeth Lowe, Allison Entrekin, Ezra Fitz (sim, o nosso filho) e outros. Assim, temos uma nova geração de tradutores interessados sobretudo na literatura e cultura do Brasil. O futuro das letras brasileiras nos Estados Unidos é muito positivo. A questão dos editores é diferente e mais complicada. Temos editores interessados na literatura brasileira, como a casa Alfred A. Knopf, que há muitos anos publicou Clarice e Guimarães Rosa em inglês. Mas o problema, hoje em dia, tem a ver com o mercado comercial. Com respeito à ficção, à poesia e ao teatro brasileiros, este mercado, nunca grande, não está crescendo rapidamente. O público norte-americano não tem tanto interesse em comprar livros de escritores estrangeiros quanto tem de escritores dos EUA.

JSS: *No artigo “The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond”, publicado recentemente na revista Gláuks, o senhor deu ênfase ao trabalho comparatista do crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal. Ele seria um precursor dos estudos da literatura interamericana?*

EF: Sim, a importância do crítico uruguaio e, nos anos sessenta, da Universidade Yale é enorme para os que queriam praticar uma abordagem comparativa do estudo das letras hispano-americanas e brasileiras. Mas, para os que queriam aplicar a lente comparativa ao estudo das literaturas das Américas, a influência do Monegal não foi tão forte. Embora Monegal falasse muito e bem das várias comparações que a gente poderia fazer entre Brasil e a América Hispânica, ele raramente falou de autores e textos norte-americanos. Isso foi feito por pessoas que, como eu, estudam as literaturas e culturas brasileiras e hispano-americanas pensando-as como plataforma dos estudos que incluem as literaturas dos Estados Unidos, Caribe e Canadá. Considero Monegal um pioneiro do comparatismo latino-americano (Brasil e Hispano-américa), mas não um precursor do interamericanismo.

JSS: *Como o senhor define os estudos da literatura interamericana frente aos estudos da literatura latino-americana?*

EF: Comecei a conceitualizar estudos interamericanos nos anos sessenta, como estudante na Universidade de Iowa. Para mim, as literaturas do Brasil e da América Hispânica formam a base, a fundação, da literatura interamericana. Mas a literatura brasileira tem uma importância singular neste contexto hemisférico; eu a considero como a literatura mais representativa da experiência americana na sua totalidade. Vejo a literatura brasileira como o protótipo da perspectiva interamericana, a única cultura americana que pratica o interamericanismo de uma maneira inclusiva como uma tradição longa e viva. Ao assumir esta posição, eu aponto para autores brasileiros como Sousândrade, Mathias de Carvalho, Ronald de Carvalho, Marcus Accioly, Regina Rheda, entre outros.

Para mim, então, o estudo comparativo das literaturas do Brasil e da América Hispânica é uma disciplina (cada vez mais popular em departamentos de Espanhol e Português), mas a disciplina do estudo das letras interamericanas é outra, embora a segunda (o interamericanismo) dependa da primeira (estudos comparativos que ligam o Brasil e a América Hispânica). É por isso, que os que utilizam uma lente comparativa para examinar as letras da América Latina (Brasil e Hispano-américa) podem praticar o interamericanismo com mais precisão, profundidade e contexto histórico hemisférico.

O estudo ideal do interamericanismo, para mim, lida com, pelo menos, três das nossas literaturas americanas. Sempre tem dois passos essenciais: 1. estabelecer o que textos diversos têm em comum (questão de tema, assunto, forma – poesia épica, romance, conto etc. –, ou de período, o romantismo, o modernismo etc.); 2. explicar as diferenças que caracterizam cada texto, questões de estilo, vocabulário, tom, contexto sociopolítico etc. Assim, para mim, o comparatismo sempre tem a ver com estas duas perguntas: quais as semelhanças que existem e quais as diferenças que marcam cada texto estudado.

JSS: *O estudo da literatura interamericana desperta interesse nos jovens estudantes norte-americanos? Qual o perfil do estudante que busca essa disciplina?*

EF: Sim, os jovens norte-americanos têm, cada vez mais, interesse na perspectiva interamericana. Querem saber mais dos autores e textos não só da América Hispânica, mas também do Brasil. Há duas fontes principais de que surgem esse tipo de estudante nos Estados Unidos de hoje: os que vêm

de departamentos de Espanhol e Português (que são numerosos nos EUA) e que gostam da metodologia comparativa; e os que vêm de departamentos de Inglês e Literatura Americana (quer dizer, dos Estados Unidos).

JSS: *Em 1985, o senhor publicou o livro Clarice Lispector (1985); em 1989, Machado de Assis. Recentemente, em 2019, publicou Machado de Assis and Narrative Theory: Language, Imitation, Art, and Verisimilitude in the Last Six Novels. Atualmente, prepara Clarice Lispector: from Brazil to the world. Quais as dificuldades para a realização desses trabalhos de pesquisas sobre a obra de escritores brasileiros nos Estados Unidos?*

EF: Não tive problemas para conseguir os textos que queria ler. O pessoal das bibliotecas universitárias onde eu trabalhava antes e onde trabalho atualmente me ajudaram a conseguir todas as matérias de que precisava. Fico muito feliz em poder dizer que as bibliotecas universitárias nos Estados Unidos (não sei das bibliotecas públicas) estão investindo mais dinheiro no Brasil, na literatura brasileira e, ainda mais, nos assuntos da política brasileira, de sua economia e do meio ambiente. O nosso filho Ezra Fitz acaba de completar uma tradução de um autor brasileiro que escreve sobre o estado atual da floresta amazônica e já tem uma casa editorial. O nome da editora me escapa neste momento. Assim, podemos concluir que, nas universidades norte-americanas, ao menos, a presença do Brasil está aumentando.

Nunca tive problema para achar uma casa editorial para os meus estudos. Além disto, os meus colegas aqui reportam a mesma coisa; embora o mercado seja pequeno, a população universitária aqui tem tido interesse no Brasil. No geral, não o entendem bem (a América Hispânica inspira mais interesse), mas a gente reconhece a grande importância que tem o Brasil, nas Américas e, atualmente, no mundo. E em disciplinas como Economia, Ciência Política, Sociologia, História, Meio Ambiente, Educação, Saúde Pública, Medicina, Lei. Estamos entrando agora mesmo em um período de crescimento do interesse a respeito do Brasil. E acho que vai continuar. E com boa razão; o Brasil é tão importante. Um dos nossos outros filhos, Dylan (o apelido dele é “o Garrincha do Norte” porque mora bem no Norte dos EUA, num estado que se chama Wisconsin) estuda a economia do Brasil, mas, sobretudo, o problema da pobreza e da fome.

JSS: *Em preparação, o senhor também tem o livro *The Evolution of literatura in the Américas: a timeline and commentary*. Pode-se dizer que esse livro contém uma abordagem prática dos estudos de literatura interamericana?*

EF: Sim, o meu livro *The Evolution of Literature in the Americas: A Comparative History* oferece uma abordagem muito prática para os estudantes e professores que gostam da literatura interamericana ou que gostariam de saber mais sobre ela como disciplina. Começa com a época pré-Colombiana e continua, século por século, até o momento atual. Inclui autores e textos de todos os jogadores do grande jogo Americano, ou seja, da América indígena, Canadá (de expressão francesa e inglesa), Estados Unidos, Caribe, América Hispânica e Brasil. O texto é prático porque uma pessoa pode lê-lo como especialista em qualquer das literaturas nacionais das Américas e aprender nomes de autores de outras culturas Americanas que precisa saber e títulos de outros textos que precisa ler. Na época colonial Americana, os nomes de Gregório de Matos e António Vieira figuram de uma maneira proeminente. E na segunda metade do século XIX, o nome Machado de Assis chega a ser importante. E no século XX, os nomes de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, entre outros.

Mas não ofereço apenas uma lista de autores e textos; tenho também comentário comparativo, um comentário que mostra a relevância de cada autor ou texto relacionado a outros autores ou textos da mesma época. Acho que esta história da literatura Americana vai ser útil para os que querem aprender mais sobre a disciplina que se chama “Literatura Interamericana”. Na introdução, explico também porque acho a literatura brasileira a mais prototípica de todas as literaturas Americanas.

JSS: *Para o pesquisador interessado em estudar a literatura brasileira nos Estados Unidos, o senhor destacaria algumas instituições como referência por causa da relevância de seus acervos, pesquisadores, linhas de pesquisa etc.?*

EF: Eu diria que algumas instituições boas para o estudo da literatura brasileira incluem Brown University, Princeton University, Yale University, Harvard University, the University of Chicago, Stanford University and the University of California, Berkeley.

Referências

- FITZ. Earl. A recepção de Machado de Assis nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960. *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro. v.5, n.9, p.24-52, jun. 2021.
- FITZ. Earl. The Influence of Machado de Assis on John Barth's *The Floating Opera*. *The comparatist*. v.10, May, 1986.
- FITZ. Earl. The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond. *Gláuks – Revista de Letras e Artes*. v.20. n.2, p.17-34, 2020.
- FITZ. Earl. *Clarice Lispector*. Boston. Twayne Publishers, a division of G. K. Hall, 1985.
- FITZ. Earl. *Machado de Assis and Narrative Theory: Language, Imitation, Art, and Verisimilitude in the Last Six Novels*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2019.
- FITZ. Earl. *Machado de Assis*. Twayne Publishers, a division of G. K. Hall, 1989.

Recebido em: 13 de abril de 2021.

Aprovado em: 30 de junho de 2021.

VARIA



Desposeídos y perversos. Una relectura de “El cobrador” de Rubem Fonseca

Dispossessed and Wicked. A Rereading of “El Cobrador” by Rubem Fonseca

Richard Angelo Leonardo-Loayza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Lima/Perú

rleonardol@unmsm.edu.pe

<http://orcid.org/0000-0001-6867-2127>

Resumen: El artículo aborda “El cobrador” de Rubem Fonseca. Se pretende demostrar que este relato evidencia la materialidad del malestar de los grupos subalternos, ante la exclusión que experimentan por parte de los grupos de poder en Brasil. Lo interesante de este texto no estriba sencillamente en el reclamo y la búsqueda de igualdad, sino en elaborar una ética que tiene como fundamento la venganza y la rapiña, sustentadas en una promesa incumplida: la repartición equitativa de los bienes (materiales y simbólicos). Asimismo, se desea probar que este cuento denuncia como falsa la imagen de un Brasil en armonía social y presenta, por el contrario, un país sesgado por la violencia, en el que los marginales ya no están dispuestos a seguir soportando más las desigualdades sociales. De otro lado, también se sostiene que este texto muestra la emergencia de un sujeto excluido, pero entendido como un exceso propio del capitalismo tardío, un sujeto perverso y violento.

Palabras clave: Rubem Fonseca; “El cobrador”; capitalismo tardío; violencia; perversión

Abstract: The article analyzes “El cobrador”, by Rubem Fonseca. It is intended to show that this story evidences the materiality of the discomfort of subordinate groups, in the face of the exclusion they experience from power groups in Brazil. What is interesting about this text does not simply lie in the claim and the search for equality, but in elaborating an ethic that is based on revenge and robbery, supported by an unfulfilled promise: the equitable distribution of goods (material and symbolic). Likewise, we want to prove that this story denounces as false the image of a Brazil in social harmony and presents, on the contrary, a country biased by violence, in which the marginalized are no longer willing to continue to endure social inequalities. On the other hand, it is also argued that this text shows the emergence of an excluded subject, but understood as an excess typical of late capitalism, a perverse and violent subject, a product of the demands to which contemporary society invites and, at the same time, demands to be an integral part.

Keywords: Rubem Fonseca; “El cobrador”; late capitalism; violence; perversion

El ruido de las monedas me enferma.

(FONSECA, 2010)

Introducción

Como afirma el filósofo Byung-Chul Han (2016, p. 9) hay cosas que nunca desaparecen. Entre ellas se encuentra la violencia. En algunas sociedades, esta puede atenuarse, controlarse por influencia de un discurso que la expone como inútil o innecesaria. Sin embargo, en un determinado momento, en unas circunstancias especiales, la violencia hace nuevamente su aparición y se desata de una manera inusitada y brutal. Por ejemplo, durante muchas décadas se pensó que Brasil, la quinta economía del mundo, era una nación moderna y desarrollada, en la que se había superado una serie de prejuicios como el racismo o la desigualdad entre clases. Un país en el que había obrado el maravilloso prodigio del mestizaje y la armonía social. En suma, una nación feliz habitada por gente igualmente feliz. Pero, esta imagen se ha revelado apenas como un simulacro, una fantasía social construida y promovida desde las elites, para contener los reclamos de los sectores menos favorecidos de la sociedad, una imagen falsa que también buscaba vender al exterior la figura de un país próspero y sin ningún tipo de problemas. Ahora, como enseña el psicoanálisis lacaniano, las fantasías sociales tienen un tiempo de caducidad, se terminan cayendo y, así, muestran el horror de lo real, aquello que “siempre regresa al mismo lugar” (ŽIŽEK, 2007b, p. 87): los antagonismos. De esta manera, Brasil ha pasado de ser una sociedad estable, que solucionó sus problemas sociales, a convertirse en una nación marcada por una violencia generalizada, en el que la desigualdad social se hace cada vez más evidente y plagada por la corrupción a todo nivel.

En este proceso de develamiento de la fantasía, el arte y, en especial, la literatura desempeñaron un papel fundamental en el Brasil, porque las representaciones que ofrecieron sobre la realidad impugnaron la mentira ideológica de la paz y armonía social. Este es el caso de Rubem Fonseca (Juiz de Fora, 1925 - Río de Janeiro, 2020), quien, mediante sus cuentos y novelas, se ocupó de mostrar descarnadamente lo que estaba ocurriendo en la sociedad brasileña, desde la década de los setenta del siglo XX. Como dice Manuel Pantigoso (2012, p. 298), Fonseca comprendió que “un escritor debe tener el coraje de mostrar lo siniestro”, un mundo del cual no se hablaba y menos se escribía.

A pesar de que la carrera de Fonseca como escritor se inició tardíamente, cuando contaba ya con 38 años de edad, ayudó a revolucionar la narrativa corta en Brasil (TRIAS FOLCH, 2010, p. 322). Antes había ejercido el Derecho (estudió abogacía y se especializó en Derecho Penal), después trabajó en Estados Unidos (había estudiado también Administración en Boston y Nueva York). Más tarde intentó conseguir un nombramiento de juez en Brasil, litigando mientras tanto en favor de los desposeídos que caían en manos de la justicia, generalmente afrodescendientes de escasos recursos. No hay duda, como dice Romeo Tello Garrido (2004, p. 5), que: “En este trabajo pudo conocer los mecanismos turbios de la política, de los organismos judiciales, la corrupción generalizada y el ejercicio de la violencia, tanto la de los ciudadanos particulares, como la feroz que ejerce el Estado contra éstos”.

La narrativa de Fonseca se fue nutriendo de esa realidad dura, que padecen cotidianamente los menos favorecidos en Brasil. No solo abordó la situación de los pobres, sino, sobre todo, de los marginales, los excluidos del orden social. De esta manera, se fue percatando que la violencia era el tema que atravesaba todo este mundo. No solo la violencia entre individuos, sino la que el propio estado infligía a los más necesitados. Ahora, los personajes de Fonseca si bien pertenecen a estos sectores subalternos, no están representados como seres en minusvalía social, sino que muchos de ellos poseen la capacidad de agencia (SEN, 1985), es decir, que no solo problematizan su situación, sino que hacen algo por solucionarla, aunque debe señalarse que esta solución está conformada por una serie de acciones que involucran la violencia. De este modo, se enfrentan, a su manera, con las armas que tienen, a aquellos que los sojuzgan.

Uno de los libros en el que se enfatiza esta situación es *El cobrador*, escrito en 1979,¹ volumen de cuentos que le permitió ganar a Fonseca el Premio Asociación de Críticos de Sao Paulo y que lo hizo conocido internacionalmente. De este libro, el texto más representativo es aquel que le da título al volumen: “El cobrador”. El propósito de este artículo es demostrar que este relato evidencia la materialidad del malestar de los grupos subalternos, ante la exclusión que experimentan por parte de los grupos de poder en Brasil. En este texto, se presenta no solo el reclamo y la búsqueda

¹ Para las citas del libro se utilizará la edición de *El cobrador*, del 2010, a cargo de Tajamar Editores.

de igualdad por parte de su protagonista, sino que se elabora una ética que tiene como fundamento la venganza y la rapiña, sustentadas en una promesa incumplida: la repartición equitativa de los bienes materiales y simbólicos de la sociedad. Del mismo modo, se desea probar que “El cobrador” es un relato que denuncia como falsa la imagen de un Brasil en armonía social y presenta una sociedad cifrada por la violencia más encarnizada, en la que los individuos marginales ya no están dispuestos a seguir soportando más las desigualdades sociales, sino que han decidido acceder a los bienes que las élites, desde siempre, les prometieron. En este sentido, este texto de Fonseca muestra la emergencia del sujeto excluido, pero entendido como un exceso propio del capitalismo tardío,² un sujeto perverso y violento.

1 Nación y mestizaje: imposturas ideológicas

Benedict Anderson (2006, p. 23), en *Comunidades imaginadas*, afirma que la nación es “una comunidad política imaginada, como inherentemente limitada y soberana”. Según este autor, en la creación y promoción de esta nación fueron fundamentales la imprenta y algunos de sus productos como los discursos periodísticos, literarios y administrativos desarrollados por intelectuales y burócratas. En otras palabras, las naciones son construcciones “escrituradas”, formaciones discursivas elaboradas desde la letra. Estas naciones *discursivas* no emergieron del vacío ni fueron puramente ficcionales, sino que en su construcción se necesitó apelar a una memoria social o colectiva que le diera sustento y sentido a los diversos individuos que se reclamaron formar parte de ella. Dicho de otra manera, la nación debió buscar cierta materialidad en el pasado para arraigarse como sujeto colectivo integrador de un conjunto de sujetos individuales. Este proceso de identificación generó aquello que se denomina identidad nacional, cualidad que permitió a los individuos sentirse como parte de un grupo propio y distinto del resto, y, además, contribuyó a lograr la proyección de sus expectativas en conjunto.

De más está decir que esta operación ideológica y política no nació del mero consenso, sino de la imposición de un grupo hegemónico sobre

² “El cobrador” también ha sido leído en clave contextual en referencia a la dictadura militar que gobernó Brasil durante la década de los setenta del siglo XX y en contra de la cual Fonseca se manifestó en más de una ocasión. Un trabajo interesante a este respecto es el de Ricardo Gómez (2011): “*El cobrador*” de Rubem Fonseca. *Una estética de la anomalía, para una ética bárbara*.

otros de carácter subalterno o subalternizado. Esta élite, depositaria del poder, realizó una selección de saberes, símbolos, prácticas y experiencias que supuso necesarias en la construcción de la nación, pero también dejó de lado otras por considerarlas no pertinentes para la consecución de dicho proyecto. Evidentemente, de todo este bagaje, primaron los repertorios culturales propios de los grupos de poder, pero también fueron utilizados aquellos productos de los sectores subalternos que aseguraban supuestas alianzas, adhesiones o servidumbres. De este modo, las élites incrustaron en su relato de la nacionalidad algunos elementos provenientes de estos grupos subalternos. Secuestraron aquellos saberes que les permitirían legitimar el proyecto de nación que estaban proponiendo y, a su vez, legitimarse como grupo dirigente.

Cabe indicar que esta operación ideológica se reelabora en el tiempo y en función a los intereses y necesidades de los grupos de poder de las naciones. En el caso de Brasil, por supuesto, dicha situación no es la excepción. Desde el primer cuarto del siglo XX, en este país se empieza a utilizar términos como “cordialidad”, “democracia racial” y sus afines para designar la naturaleza de su realidad social. Estos términos fueron fundamentales para ir proyectando, como dice George Yúdice (2002), la imagen mítica de Brasil como sociedad no conflictiva. Una sociedad en la que si bien es cierto existen clases sociales y diferentes matrices étnico-raciales, aparentemente estas confluyen armoniosamente en el mestizaje representado por las manifestaciones culturales de lo popular. El ejemplo más plausible de esta manifestación lo constituye el ritmo musical denominado *samba*, cuyas letras sugieren que los grupos subalternos pueden lograr integrarse e insertarse en el modelo económico, político y cultural de la nación brasileña, es decir, en su modelo de modernidad.

De esta manera, se propuso al mestizo como elemento fundamental en el desarrollo de dicha sociedad. Gilberto Freyre (1945, p. 105), padre de la “democracia racial”, incluso llegó a afirmar que este mestizo tenía una función política y cultural no solo en el Brasil, sino en el contexto de la humanidad. Así, las élites aceptaron a los grupos subalternos como la base de su sociedad, pero evidentemente el subtexto de esta operación ocultaba un proceso de “emblanquecimiento”. Esta política es perversa, porque si se acepta que lo subalterno es la base de la sociedad, no hay mejor prueba que esta de que no hay distingos ni prejuicios sociales ni raciales lo suficientemente fuertes en Brasil como para poder cambiar algo. En realidad, no se trata de una negociación, sino de una apropiación de lo popular y

subalterno para que de esta forma pueda crearse la imagen de una nación articulada y no conflictiva.

Ahora bien, la ideología de la “democracia racial” es una fantasía social. Slavoj Žižek (2007a, p. 15) en *El acoso de las fantasías* explica:

La noción estándar con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario fantástico que opaca el verdadero horror de la situación: en lugar de una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación.

En efecto, la “democracia racial” es una construcción fantasmática que permitió crear y sostener la ilusión de que Brasil es un país sin diferencias sociales; su función fue cubrir lo real de esta sociedad, es decir, sus antagonismos. Por esta razón, no llama la atención que la “democracia racial” se convirtiera en una especie de ideología oficial del Brasil a partir de 1930 (ZUZUKI, 2007, p. 75). Esta ideología facilitó que las élites pudieran ejercer un mejor control sobre los grupos subalternizados, ya que, de algún modo, estos creyeron en las promesas de inclusión que les ofrecían los grupos de poder. Asimismo, esta fantasía permitió a los intelectuales y artistas brasileños reconocer el mestizaje como característico de su país y, al mismo tiempo, evitar la inquietud que este producía en las élites y en los sectores medios. Yúdice (2002, p. 144) explica: “El mestizaje fue expurgado de sus connotaciones amenazadoras y disfrazado mediante un camuflaje estético que transformó la inquietud en orgullo nacional”. Un añadido importante que debe tenerse en cuenta es que esta ideología fue movilizadora por los medios de comunicación masiva, las empresas (especialmente el turismo), la política (incluida la manipulación del carnaval) y otras instancias que median a favor de la reproducción simbólica de un Brasil “cordial” (YÚDICE, 2002, p. 142).

Sin embargo, esta fantasía social empezó a venirse abajo desde la década de los sesenta del siglo XX. El proceso dictatorial que vivió Brasil en esa época agudizó las contradicciones sociales y se manifestó principalmente en una violencia sin precedentes. La matanza de los niños de la calle, la expansión del narcotráfico y la presencia de fuerzas parapoliciales o paramilitares acrecentaron la sensación de que los privilegios solo estaban destinados a la élite, y que jamás serían compartidos por los grupos sociales más pobres. La fantasía de inclusión se expuso como una impostura.

Žižek (2007a, p. 26) explica que, para poder funcionar, la fantasía debe permanecer “implícita”, no revelarse, “debe mantener cierta distancia con respecto a la textura explícita simbólica que sostiene, y debe funcionar como su transgresión inherente”. Y lo que sucedió en Brasil fue que la violencia mostró la verdadera naturaleza de su sociedad, la cual se presentaba tremendamente desigual e injusta. Como se dijo anteriormente, es desde el arte (la música, el cine y la literatura, por citar tres de los discursos más críticos) donde se evidenció dicha impostura, se refutó esta imagen de cordialidad y sociedad sin distinciones. Precisamente, uno de los textos que muestra esta realidad es el libro de cuentos *El cobrador*, pero, en especial, el relato que le da nombre al volumen.

2 “El Cobrador” o ¿la venganza de los caídos?

En “El cobrador” se narra la historia de un hombre marginal, que un día decide salir a las calles de Río de Janeiro y “cobrarle” a la gente pudiente lo que, según su parecer, le adeudan. De esta manera comete una serie de actos violentos. Por ejemplo, se niega a pagarle los servicios prestados a un dentista, a quien luego hiere gravemente en la rodilla; entra a un departamento lujoso y abusa sexualmente de la dueña; le dispara a quemarropa al conductor de un automóvil costoso; embosca a una pareja matrimonial que salía de una fiesta exclusiva: a la mujer, que estaba embarazada, la mata de un disparo en el vientre, y al esposo de esta última lo degüella inmisericordemente. Por lo que se lee en el relato, el Cobrador (en el transcurso del cuento no se hace ninguna mención a su nombre) procede de este modo, porque considera que este tipo de personas son las responsables de la precariedad económica en la que vive. Debido a esta razón, se desquita con ellos cruelmente. En medio de sus aventuras se relaciona con una muchacha llamada Ana, la que comparte su visión especial del mundo y que le ayuda a perfeccionar sus procedimientos homicidas. Junto a ella, este personaje proyecta seguir delinquiendo, pero cada vez en una escala mayor, involucrando más muerte y destrucción.

El relato está vehiculado por un narrador de tipo autodiegético, según la terminología genettiana, es decir, que está narrado por una entidad discursiva que relata sus propias experiencias como personaje central de la historia que actualiza esta narración (REIS; LOPES, 1996, p. 160). La importancia de esta decisión narrativa gravita en que aquello que es narrado se encuentra

supeditado a la perspectiva ideológica del narrador, que es una perspectiva que se identifica plenamente con el grupo menos beneficiado de la sociedad; se trata de uno de ellos. Este detalle es significativo, porque ya no es más una voz letrada la que filtra los hechos protagonizados por los marginales, sino que es uno de estos personajes quien cuenta su historia. Como indica bien Benavides Bailón (2020, p. 206): “La condición humana marginal es contada en toda su expresión”. Ahora, si bien se sabe que este es un recurso narrativo (una especie de artificio literario), del mismo modo representa un intento por dejar que se manifieste este otro y que explique las razones de su comportamiento. Luis Alberto Alves (2014, p. 35) señala que uno de los aportes más interesantes de la primera época de la obra de Fonseca es que “en el terreno propiamente estético, [este escritor] hacía nula la figura del narrador-mediador, delegando a tipos sociales embrutecidos la voz narrativa”. Más que una cuestión meramente estética o literaria, la importancia de esta decisión narrativa debe ser considerada en el plano de lo ideológico y lo político. Con este gesto, Fonseca le está proporcionando una voz a aquellos que no la poseen, o que no quiere ser escuchada por los grupos de poder.

Desde la perspectiva del Cobrador el mundo social está dividido entre “los que tienen y no tienen” (LEONARDO-LOAYZA, 2012, p. 23), que en su percepción son los que deben pagar y a quienes se les debe pagar (entre los que se cuenta el propio narrador protagonista). Desde esta lógica, son los primeros los responsables de la miseria de los últimos. Esta situación de precariedad provoca que este personaje desarrolle una animadversión feroz hacia todos aquellos que, en su opinión, tienen acceso a los bienes que ofrece la sociedad. De esta manera, el odio se convierte en una constante de su existencia. El narrador protagonista declara: “Odio a los dentistas, a los comerciantes, a los abogados, a los industriales, a los funcionarios, a los médicos, a los ejecutivos, a esa canallada entera. Todos me están debiendo mucho” (FONSECA, 2010, p. 8). Nótese que el odio del Cobrador no es ciego, sino que está focalizado en la gente que disfruta de una posición económica y social más elevadas que la suya. Estas personas son adineradas (comerciantes, industriales) o han recibido una educación privilegiada, lo que les posibilita vivir del ejercicio de su profesión (abogados, médicos, dentistas). Su posición de élite los convierte en parte de la “canallada” y, por lo tanto, pasibles de pagarle lo que le deben.

Pero ¿qué es lo que se le adeuda al Cobrador para que guarde semejante resentimiento en contra de esta gente “acomodada”? El mismo personaje aclara la naturaleza de la deuda: “Me deben comida, coños, cobertores, zapatos,

casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben” (FONSECA, 2010, p. 8). Más adelante, amplía el rango de lo que se le resta: “Me deben colegio, mina, equipo de sonido, respeto, sándwich de mortadela en el sucucho de la calle Vieira Fazenda, helado, pelota de fútbol” (FONSECA, 2010, p. 10). Y también: “Me deben jarabe, calcetines, cine, filete miñón y choro” (FONSECA, 2010, p.16). El narrador personaje alude a una serie de bienes materiales y simbólicos que algunos poseen y él no, los que van desde la comida, la casa, la educación o el sexo, hasta un simple filete, un helado o la visita a un cine cualquiera.

Como se aprecia, el Cobrador identifica su estado de exclusión con su no acceso al consumo. Se trata de un signo de la época. Como anota bien César Rendueles (2015, p. 202), “llegamos a ser lo que podemos permitirnos consumir. Nos definimos por la lista de compra. Todo a nuestro alrededor está diseñado para que nuestros gustos mediados por el mercado sean nuestras principales señas de identidad: la tecnología, la música, la ropa, los viajes, la comida...”. En efecto, contemporáneamente la existencia se define por lo que se consume, y si no se consume no se existe. En este mismo sentido se debe entender las palabras de Byung-Chul Han (2017, p. 27) cuando dice: “El dinero es un mal transmisor de identidad. Sin embargo, puede reemplazarla, pues el dinero proporciona a quien lo posee al menos una sensación de seguridad y de tranquilidad”. El no gozar de estos bienes, según el juicio del Cobrador, lo reduce a vivir una existencia desdichada e insegura, lo que equivale a no existir.

Ahora bien, hay que contar que el Cobrador no acierta del todo cuando les echa la culpa de su desgracia a estos personajes pudientes. Ellos, los ricos, constituyen apenas una metonimia del verdadero causante de la precariedad que atraviesa el narrador. Si se sigue atentamente la línea argumental de lo presentado en la primera parte de artículo, se advertirá que los responsables de la deuda con el Cobrador son los grupos dirigentes que se encargaron de edificar la nación en la segunda mitad del siglo XIX en Brasil, y cuyos herederos, a principios del siglo XX, perpetuaron las promesas de inclusión social a todos los sectores de la sociedad brasileña. Esta promesa implicaba la apertura equitativa de los bienes y servicios que brinda el Estado para todos los integrantes de la sociedad. Debe recordarse que la armonía social solamente puede ser aceptada según el presupuesto de que todos aquellos grupos que componen una sociedad estén posibilitados de acceder a la riqueza material y simbólica. Pero, como se analizó anteriormente, esta es una fantasía ideológica que, si bien sustenta la convivencia de la sociedad en su conjunto, no resulta más que una mentira que avala la jerarquización y que protege el privilegio de las élites sobre los otros.

El Cobrador ha comprendido perfectamente bien esta situación, sabe que la promesa del reparto equitativo es una entelequia, porque únicamente se cumple para determinados grupos sociales (por supuesto, los grupos de poder); mientras que el resto de la sociedad queda al margen, condenado al infierno de la carencia. El narrador protagonista del cuento de Fonseca enfila su odio hacia los herederos de este grupo dirigencial, identificándolos con los integrantes de los sectores más acomodados. Según esta lógica, todo aquel que posee dinero, lujos, estudios, es culpable y, por ende, pasible de pagar la deuda.

El Cobrador se percata de que los agentes que mantienen vigente este sistema social elitista se sirven de los medios de comunicación para transmitir sus contenidos ideológicos. Dichos agentes usan, en especial, la televisión, para mostrar como posible el régimen de vida inclusivo de la sociedad. Sin embargo, el Cobrador también se da cuenta de que solo se trata de una mentira, porque lo que ofrece la televisión, sobre todo, mediante su publicidad, está pensado exclusivamente para los grupos de poder, que están representados por los individuos etno-racialmente blancos y, por supuesto, con recursos económicos. Paradójicamente, este personaje utiliza esta misma televisión para recordarse así mismo los embustes del sistema:

Veo tele para aumentar mi odio. Cuando mi cólera disminuye y se me quitan las ganas de cobrar lo que me deben, veo tele y en poco tiempo se me vuelve el odio. Quiero agarrar a un ñato que le hace propaganda a un whisky. Está bien vestido, arreglado, todo sanforizado, abrazado a una rubia reluciente, y pone cubos de hielo en un vaso y sonríe con todos los dientes, tiene los dientes sanos y son verdaderos, y quiero agarrarlo con la navaja y cortarle los dos lados de la mejilla hasta las orejas, y todos esos dientes blancos van a quedar afuera en una sonrisa de calavera roja. Ahora está ahí, sonriendo y después le da un beso en la boca a la rubia. No pierde tiempo. (FONSECA, 2010, p. 10-11)

La televisión azuza el odio del narrador personaje porque enuncia reiteradamente la promesa incumplida. Por medio de la publicidad que transmiten sus imágenes se insiste en que la felicidad es un bien común, alcanzable para todos los sectores sociales y económicos. Sin embargo, el Cobrador sabe que se trata de una estafa. Esta promesa de felicidad (del acceso democrático a las riquezas del mundo social) está dirigida a unos cuantos que no son como él. Se trata de una fiesta privada. Sin embargo, este personaje no está dispuesto a esperar que ese grupo de poder se acuerde de sus promesas y las cumpla. El Cobrador, entonces, decide exigir por medio de la violencia aquello que piensa que es suyo. Le dice a una de sus

víctimas antes de lesionarla: “¡No pago nada más, me cansé de pagar! [...], ahora sólo cobro” (FONSECA, 2010, p. 8).

Debe precisarse que esta manera de cobrar lo que se le adeuda desarrolla en este personaje cuadros de sadismo y perversión. En efecto, el Cobrador no se limita sencillamente a aniquilar de forma violenta a sus víctimas, sino que las somete a una serie de vejámenes físicos y psicológicos. En una palabra, las tortura. Pero ¿por qué obra de este modo el Cobrador? Pues lo que pretende es evidenciar la muerte del Otro o, para ser más específicos, demostrar que este ha dejado de existir.

Por el Otro,³ el Gran Otro, el Otro con mayúscula, Jacques Lacan se refiere al orden simbólico (las leyes e ideales sociales) que socializa el cuerpo y hace de él un sujeto (UBILLUZ, 2006, p. 17). Este Otro posee la autoridad de decirle al sujeto quién es y quién debe ser. El Cobrador ya no cree que este Otro exista ni que ejerza influencia sobre su vida. Se siente liberado, más allá del bien y del mal. Por eso afirma con convicción: “Soy una hecatombe/No fue ni Dios ni el Diablo/ Que me hicieron vengador/ Fui yo mismo/ Soy el Hombre-Pene/ Soy el Cobrador” (FONSECA, 2010, p. 18). Pero para evidenciar esta desaparición del Otro, el Cobrador debe llevar al límite la trasgresión, mostrarle al mundo que ahora todo está permitido y cada uno puede hacer lo que se le antoje. En este sentido, el personaje del relato que se está analizando, se convierte en un perverso, tal como lo entiende el análisis lacaniano.

Jacques Lacan ha demostrado que la perversión no se trata de una sencilla desviación de la norma o de la moral, sino que es una estructura en la cual el sujeto se objetiviza como un instrumento de la voluntad del goce del Otro (LACAN, 1985, p. 752),⁴ pero no es el Otro que remite al orden social, sino un Otro imaginario. Como se dijo líneas atrás, el perverso se siente libre del control social y de la ley, pero no se da cuenta de que está supeditado a otro orden, a otro Amo, que es este Otro imaginario, a quien no solo sigue, sino que satisface con sus actos.

³ Slavoj Žižek (2008, p. 18) explica en un enunciado esta categoría lacaniana: “la constitución no escrita de la sociedad”. Este Otro, con mayúscula, es diferente al “otro”, con minúscula, que alude al semejante, al que no soy yo.

⁴ Para el psicoanálisis lacaniano el goce es “el placer en el dolor” (ŽIŽEK, 1994, p. 67). Asimismo, puede decirse que el goce es el “excedente” derivado de “nuestro conocimiento de que el placer involucra la excitación de penetrar en un dominio prohibido, de modo que nuestro placer incluye un cierto displacer” (ŽIŽEK, 1998, p. 312).

Ahora bien, ¿qué es aquello que este Otro imaginario demanda del Cobrador? Pues, una sociedad sin reglas ni distingos, donde todos puedan gozar de los bienes materiales y simbólicos sin restricción alguna. Pero, para lograr algo semejante se necesita destruir la sociedad misma, provocar la desintegración del orden social.

Resulta interesante cómo El cobrador llega a esta presunción. En una de sus tantas incursiones por la ciudad, conoció a Ana, una muchacha blanca, de clase media alta. Rápidamente llegaron a intimar; luego ella, al enterarse de las actividades delictivas del personaje protagonista, lejos de recriminarle, lo alienta para cambiar de métodos y hacer más efectiva su tarea criminal. En el cuento leemos:

Hoy es 24 de diciembre, día del Baile de Navidad o Primer Grito de Carnaval. Ana Palindrómica se fue de la casa y está viviendo conmigo. Mi odio ahora es diferente. Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía. Ahora lo sé. Ana me ha ayudado a ver. Sé que si todos los jodidos hicieran como yo, el mundo sería más justo. Ana me enseñó a usar los explosivos y creo que estoy ya preparado para este cambio de escala. Matar uno por uno es algo místico y ya me libré de eso. En el Baile de Navidad mataremos convencionalmente a los que podamos. Será mi último gesto romántico inconsecuente. (FONSECA, 2010, p. 24)

Obsérvese que Ana le ha enseñado al Cobrador cuál debe ser su misión. Esta mujer le ha explicitado la voluntad de ese Otro imaginario: destruir la estructura social. A este respecto, es revelador el anhelo que tiene el Cobrador. Dice, a guisa de confesión: “Sé que si todos los jodidos hicieran como yo, el mundo sería más justo”. El personaje protagonista del cuento de Fonseca se asume como un vengador, pero también como alguien que con sus actos traerá un mundo más justo. Entonces, desde su perspectiva, su figura pasa de ser la de un delincuente a la de un héroe; se trata de un personaje sacrificial.

De otra parte, el papel que desempeña Ana no termina en esta labor pedagógica. Por el contrario, recién empieza, porque esta muchacha ayuda a perfeccionar los modos en los que el Cobrador debe proceder:

Para empezar escogimos a los compradores asquerosos de un supermercado de la región sur. Los mataremos con una bomba de alto poder. Adiós machete, adiós puñal, adiós mi rifle, mi Colt Cobra, mi

Magnum, hoy será el último día que los use. Beso mi machete. Voy a explotar gente, tendré prestigio, ya no seré solo el loco de la Magnum. (FONSECA, 2010, p. 24)

Es oportuno resaltar que este cambio en las estrategias homicidas del Cobrador materializa de manera irónica el progreso de este personaje. Debe recordarse que el progreso es un ideal promovido por las élites para el desarrollo de los individuos que forman parte de la sociedad. El Cobrador también ha progresado, pero para aniquilar más eficientemente a sus ocasionales víctimas y al propio sistema.

Un detalle significativo es el espacio elegido para poner en práctica su nueva estrategia: un supermercado. De más está decir que se trata de un recinto que representa por antonomasia el consumo mismo. El haber elegido un lugar de esta naturaleza muestra en contra de quién o qué el Cobrador ahora desata su furia. Antes se trataba de la gente pudiente, los supuestos herederos de los grupos de poder. Ellos representaban al Otro. Pero gracias a Ana, el Cobrador ha perfilado bien al culpable de su desgracia y la de otros desposeídos. No son los individuos particulares los agentes responsables, sino el Capitalismo contemporáneo – o como lo llama Fredric Jameson (2010), *Capitalismo tardío* –, el sistema económico que organiza y rige este mundo. Este capitalismo es la encarnación de ese Otro que hay que destruir y hacer desaparecer.

El capitalismo contemporáneo es un sistema que ha instrumentalizado como imperativo gozar, que, en sus términos, puede entenderse como consumir. Mediante los medios de comunicación, mediante la publicidad, se exige a los individuos que se instalen en esta lógica y no se priven de nada. Para ello, como dice Fredric Jameson el sistema ha colonizado el inconsciente de la gente (JAMESON, 2010, p. 89). Casas, ropa, comida, sexo. Todo puede comprarse y hay que hacerlo compulsivamente. Pero lo que no se dice es que para alcanzar tales bienes se necesita dinero, solo así se podrá acceder a ese paraíso mercantil. Esta lógica del capitalismo genera individuos que consumen, seres que definen sus vidas por aquello que adquieren y acumulan, pero también origina otra clase de sujetos que deciden gozar a su manera, sujetos residuales que viven en la periferia, en la marginalidad y que durante décadas han presenciado cómo otros han recibido una serie de bienes a los cuales no todos tienen oportunidad de acceder.

Beatriz Sarlo (2009, p. 13) explica que la ciudad –puede decirse, el capitalismo– no ofrece a todos lo mismo, pero a todos les ofrece algo, incluso

a los marginales que recogen las sobras de los incluidos. El Cobrador no está dispuesto a aceptar una afirmación semejante. Este personaje no se contenta con sobras, quiere todo aquello que el capitalismo ofrece. En tal sentido, puede afirmarse que el Cobrador se constituye en un producto de la sociedad de consumo, se erige como un síntoma del sistema. Fiel tributario del discurso capitalista contemporáneo, el Cobrador entiende que su deber es gozar, pero no le importa cómo o haciendo qué, lo único importante es hacerlo. Es importante aclarar que no se trata de los individuos desechables y excluidos, que son creados “automáticamente” por la violencia “ultrasubjetiva” o sistémica, inherente a las condiciones sociales del capitalismo global (BALIBAR, 2008, p. 10-11), los cuales aceptan el lugar que este sistema les ha reservado, sino que son individuos que poseen un tipo de agencia diferente, que deciden transgredir el orden social y arrebatarse a dicho sistema algunos de los bienes que por su condición social no están destinados a ellos.

Jacques Alain Miller (2005), siguiendo a Lacan, afirma que el sujeto contemporáneo ya no cree en una comunidad universal, en un Otro con metas colectivas que deben primar sobre los intereses particulares e individuales. Ante esta situación, los individuos han suplido esta inexistencia por un orden narcisista en el que el yo se eleva al estatuto de objeto digno de amor y el otro (el semejante) decae al estatuto de rival. Juan Carlos Ubilluz (2006) explica que esto, enlazado al capitalismo, conduce al sujeto al cinismo y a la perversión. El cobrador no es un cínico que se regodea en la pasividad de su conocimiento de que el Otro no existe, sino que, por el contrario, es un perverso que necesita convalidar esta creencia por medio de la violencia.

Ubilluz (2006) no se equivoca cuando explica que, en la época postmoderna, el capitalismo tardío no puede ser entendido como una civilización, un orden simbólico que persiga metas colectivas, sino que es un orden imaginario en el cual cada individuo compite con los demás por ser amado por el Otro, que puede ser definido como el éxito. El Cobrador no tiene dinero ni ha estudiado una carrera universitaria, pero estas circunstancias no le impiden desear este éxito, o “prestigio” (FONSECA, 2010, p. 24), como el mismo dice. De allí que constantemente esté al tanto de lo que dicen de él los diarios o la televisión. El Cobrador relata: “Leo los diarios. La muerte del mercachifle de la Cruzada no fue noticia el pituco del Mercedes con ropa de tenista murió en Miguel Couto y los diarios dicen que fue asaltado por el bandido Boca Larga. Solo sonriendo” (FONSECA, 2010, p. 13). Y más adelante:

Los diarios destinaron mucho espacio a la muerte de la pareja que ajusticié en la Barra. La chica era hija de uno de esos maracos que se enriquecen en Sergipe o Piauí, robándose los pau-de arara y después se vienen a Río y los idiotas ya no tienen más acento, se pintan el pelo de rubio y dicen que son descendientes de holandeses. (FONSECA, 2010, p. 18)

Incluso, el día de Navidad el Cobrador ha escrito un manifiesto, el cual será enviado a los diarios, en el que pide a otros que sigan su ejemplo (FONSECA, 2010, p. 25). La pregunta es ¿por qué esta necesidad imperiosa de que los medios se ocupen de sus acciones? ¿Se trata de un simple hedonismo? Michelle Gama Leyva (2014, p.50) apunta a este respecto: “La violencia se convierte en el medio para ser tomado en cuenta”. Lo que está en el fondo de esta situación es algo más complejo. Lo que el Cobrador entiende es que la violencia se equipara al poder, lo que permite acceder a que se le dé atención.⁵ Y como se aprecia en el relato, este personaje gradualmente logra dicha atención, de tal modo que los medios lo apodan “El loco de la Magnum” (FONSECA, 2010, p. 22). Como explica bien Byung-Chul Han:

Exponer o exhibir no sirven de modo primario al logro del poder. Allí no se aspira al poder, sino a la atención. Lo que está en su fondo como impulsado no es *polemos*, sino *porno*. Poder y atención no coinciden. Quien tiene poder tiene al otro, lo cual hace superflua la aspiración a la atención y esta última no genera automáticamente poder (2013, p. 78).

En el caso del Cobrador lo que hace con la violencia es asumir poder, a medida que actúa de forma más cruenta y despiadada va incrementándolo, lo que, efectivamente, genera la atención de los medios. De este modo, puede alcanzar el prestigio que tanto desea.

Cabe preguntarse a esta altura del análisis ¿por qué este personaje actúa de manera tan violenta? ¿Cuál es la satisfacción o goce que le procuran estas acciones? Una respuesta sencilla sería decir, por ejemplo, que el Cobrador lo hace por simple imitación o copia. Incluso, en un pasaje del relato, se entrevé esta situación:

⁵ Byung-Chul Han (2019, p. 9) aclara: “A menudo se identifica apresuradamente el poder con la coacción, con la opresión o la violencia. Por supuesto que el poder *puede* venir acompañado por determinados rasgos característicos de la violencia. Pero no se *funda* en ella”.

Vi en el cine, en uno de esos países asiáticos todavía bajo los ingleses un ritual que consistía en cortarle la cabeza a un animal, creo que era un búfalo, de un puro golpe. Los oficiales ingleses presidían la ceremonia con un aire de enfado, pero los decapitadores eran verdaderos artistas. Un golpe seco y la cabeza rodaba, la sangre salpicando. (FONSECA, 2010, p. 11).

En efecto, el Cobrador matará a una de sus víctimas de ese modo sanguinario. Sin embargo, no es la imitación o copia lo que guía esta pulsión asesina de este personaje. Más bien, esto está relacionado con la concepción que tiene este último de la violencia, que sería otorgarle un valor intrínseco. Han (2016, p. 25) explica acertadamente que “cuanto más violencia, más poder. La violencia infligida a otro aumenta la capacidad de supervivencia. La muerte se supera matando. Se mata bajo la creencia de estar apoderándose de la muerte”. Se trata de una manifestación de violencia arcaica, “violencia en estado puro” (SUÁREZ REDONDO, 2010, p. 67) que, casualmente, tiene conexión con el capitalismo. Entre más se mata, menos se muere y, por lo tanto, se acumula más vida.

El Cobrador era alguien que en un principio anhelaba tener un espacio para sí mismo, una propiedad, como tantos otros. Así lo cuenta:

Tampoco saldré más por el parque de Flamengo mirando los árboles, los troncos, la raíz, las hojas, escogiendo el árbol que quisiera tener, que siempre quise tener, un pedazo de tierra. Y los vi crecer en el parque y me alegraba cuando llovía y la tierra se empapa de agua, las hojas lavadas por la lluvia, el viento meciendo las ramas mientras los autos de los canallas pasaban velozmente si mirar a los lados. Ya no pierdo el tiempo con esos sueños. (FONSECA, 2014, p. 24)

Este deseo no solo implica tener un lugar donde vivir, sino que también está relacionado con el hecho de acceder a un bien simbólico como la identidad, el ser alguien para los demás. Como acota Žižek (2013, p. 81), desear tierra y poder es legitimar, en tanto que permite a un individuo alcanzar la independencia de los otros. Lo que desea este personaje protagonista es “un pedazo de tierra”, porque eso lo hará libre, así no dependerá del resto de la gente. Una cuestión anexa es que esta propiedad le proporcionará algún tipo de poder. De esta manera, parafraseando a Simone Weil (2015), lo que se busca con esto es el poder, el no ser dominados por otros. Sin embargo, con el transcurrir de los años, el Cobrador entiende que hay otras maneras de alcanzar esa legitimación, esa libertad, ese poder. Es,

entonces, que descubre el poder de la violencia. Por esta razón, la ejercerá de una manera inusitada y cruel

Por otro lado, un aspecto llamativo del relato es que el Cobrador y Ana, con su proceder, aspiran a mostrarse como modelos a seguir por otros insatisfechos como ellos. El narrador personaje dice:

La víspera de Navidad es un buen día para que esa gente pague lo que debe, dice Ana. Al Viejo Pascuero del baile lo quiero matar yo mismo con el machete, digo.

Le leo a Ana lo que escribí, nuestro manifiesto de Navidad para los diarios. Nada de salir matando al azar, sin objetivo definido. Yo no sabía lo que quería, Hasta ahora no sabía qué quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio se estaba desperdiciando. Estaba seguro de mis impulsos, mi error era no saber quien era el enemigo y por qué era enemigo. Ahora lo sé, Ana me lo enseñó. Y otros deben seguir mi ejemplo, muchos otros, sólo así cambiaremos el mundo. Esa es la síntesis de nuestro manifiesto. (FONSECA, 2010, p. 25)

Con sus acciones, Ana y el Cobrador están instituyendo una comunidad en la que los excluidos, por llamarlos de algún modo, se unan en la causa común de destruir la sociedad. Esta es una comunidad de goce, porque reúne a un grupo de gente que desarrolla una determinada forma de relacionarse con el mundo (en la que se promueve su destrucción). Ambos personajes, de este modo, son los encargados de establecer los protocolos a partir de los cuales los excluidos desarrollarán este goce, que se basa en la violencia y en el exterminio del otro. En este sentido, asumen una posición profesoral. Por esta razón, acierta Néstor Braunstein (2006, p. 258) cuando dice que el sujeto perverso es “un pedagogo, un demostrador, un eterno comprobante de la justeza de sus tesis”. Asimismo, tampoco se equivoca Roland Chemama (2008, p. 278) cuando enseña que el perverso se encarga de imponer el goce incluso a aquel que no lo quiere.

Cabe añadir una última observación acerca de la perversión. Esta no queda limitada a la anécdota que vehicula el texto, sino que el texto mismo se convierte en un escenario de la perversión que se ofrece al lector. En otras palabras: “El cobrador”, con su historia de violencia irracional, interpela al lector, colocándolo como un tercero cómplice, aquel que está invitado a preguntarse si lo que observa/lea es también parte de su deseo. Sergé André (1995, p. 47) explica que el perverso nos revela su fantasma obscuro para demostrarnos “cómo nosotros, quienes los escuchamos [o vemos], estamos sujetos a dicho fantasma, lo queramos o no –incluso preferible contra nuestra

voluntad”. El goce perverso procede con una estrategia de conciliación imposible cuyo interés primordial es despertar la convicción en un tercero (el tercero cómplice) de que quizá no lo es y, al mismo tiempo, de capturarlo en ella (DOR, 2009, p. 128). Para lograr su goce, el perverso necesita de este “tercero cómplice”, de su presencia y mirada (imaginarias o reales). Por eso, como Néstor Braunstein (2006, p. 246) dice acertadamente: “Lo suyo no es autoerotismo sino la demanda de participación – partición de otro, de su víctima o de su público – del analista si se da el caso”.

La interrogante por formular es si los lectores quedan incólumes después de haber presenciado los actos realizados por el Cobrador. Acaso, muchos de ellos compartan la sensación de que en la sociedad contemporánea los privilegios les pertenecen a unos pocos, mientras el resto, curiosamente, los más, están privados de tales beneficios. Quizá, estos lectores también compartan (y aplaudan) las acciones/lecciones del Cobrador, porque, de alguna manera, se sienten resarcidos por obra de este vengador anónimo y marginal.⁶ Si lo anterior es correcto, “El cobrador” hace las veces de un relato catártico, capaz de contener la furia del descontento y la frustración de todas aquellas personas que saben que el mundo social está mal estructurado, pero que no se atreven a cambiarlo.

Esta actitud de interpelación manifiesta en “El cobrador” se puede extrapolar al resto de los cuentos que forma el volumen del mismo nombre. Como dice Tello Garrido (2004, p. 9), en este libro

se hace evidente la actitud expresa de violentar el orden establecido y la tranquilidad de los lectores, pues en ninguno de estos textos Fonseca se permite la posibilidad de hacer concesiones al buen gusto o al sentido común, sino que nos presenta historias sólidamente armadas, que confirman el ejercicio de la violencia como vía privilegiada para sublimar el espíritu en el mundo contemporáneo.

Este uso de la violencia no es gratuito, sino que debe entenderse como una forma de legitimación en el mundo, una manera de alcanzar el poder, de acceder a todo aquello que fue prometido y jamás cumplido por las élites.

⁶ Un relato parecido en su intención es *La virgen de los sicarios* del colombiano Fernando Vallejo (1999). Este texto tiene la cualidad de que en su historia se actualiza aquello que la persona común y corriente piensa acerca de la realidad que le ha tocado vivir, pero no se atreve a decir o, peor aún, a llevar a cabo, por una cuestión de “política correcta”.

3 Reflexiones finales

“El cobrador” es un relato muy significativo, porque la historia que vehicula evidencia la impostura de la fantasía ideológica de la armonía social en el contexto brasileño. Esta fantasía social es una invención orquestada por el grupo de poder y sostiene que los bienes materiales y simbólicos que ofrece la sociedad están al alcance de todos sus integrantes. En realidad, solo un sector mínimo, el pudiente, que se encuentra en el poder, es el que puede acceder a todos estos bienes, mientras que los sectores subalternos o subalternizados están privados de estos.

Asimismo, este relato de Fonseca denuncia la emergencia del tipo de individuos que genera el capitalismo tardío y su lógica perversa que impone a través del mercado y el consumo. El Cobrador, como personaje, es la materialización literaria de un grupo social: el excluido, el subalterno, pero no el que aguarda pasivamente el reparto de los bienes materiales y simbólicos que ofrece la sociedad, sino uno que está cansado de no ser considerado por esta sociedad y decide hacerse escuchar y, además, intenta derribar el orden simbólico establecido, pero no para pedir la corrección del mismo, sino que, por el contrario, pretende proponer un mundo distinto, en el que se desate la anarquía.

No hay duda de que “El cobrador” es un cuento que tematiza el lado oscuro de la versión de progreso que publicita el capitalismo. Un lado que muestra los subproductos que se generan a partir de la influencia de este sistema económico social. En este sentido, este texto debería servir para recordar la advertencia que Simone Weil (2015, p. 62) hiciera en su momento: “Aceptamos con demasiada facilidad el progreso material como un regalo del cielo, como algo que nace de su peso; hay que mirar de frente el precio que impone su realización”. Y uno de los costos a pagar es la existencia de este tipo de personajes que asumen la violencia como un arma efectiva, que puede ayudarle a lograr lo que la misma sociedad capitalista promete a diario mediante los medios de comunicación: la plenitud de los deseos.

Referencias

ALVES, Luis Alberto. Rubem Fonseca y el golpe del 64. *Literatura, teoría, historia y crítica*, [s. l.], v. 16, n.1, p. 15-40, 2014.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ANDRÉ, Sergé. *La impostura perversa*. Barcelona: Paidós, 1995.

BALIBAR, Étienne. Violencia: idealidad y crueldad. *Polis: Revista Latinoamericana*, [s. l.], n. 18, p. 1-16, 2008.

BENAVIDES BAILÓN, Jeovanny. La construcción del narrador en Rubem Fonseca. *Letras*, [s. l.], v. 91. n. 134, p. 199-210, 2020.

BRAUNSTEIN, Néstor. *El goce: un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2006.

CHEMAMA, Roland. *El goce: contextos y paradojas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

DOR, Joël. *Estructura y perversiones*. Barcelona: Gedisa, 2009.

FONSECA, Rubem. *El cobrador*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Interpretaciones del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

GAMA LEYVA, Michelle. El cuerpo marginal: los símbolos del cuerpo en el cuento “El cobrador” de Rubem Fonseca. *Mitologías hoy*, [s. l.], n.6, p. 48-55, 2012.

GÓMEZ, Ricardo. “El Cobrador”, de Rubem Fonseca: una estética de la anomalía, para una ética bárbara. 2011. Tesis (Maestría en Hermenéutica literaria) – Universidad EAFIT, Quito, 2011. Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/2696/>. Acceso en: 28 ener. 2021.

HAN, Byung-Chul. *Hegel y el poder: un ensayo sobre la amabilidad*. Barcelona: Herder, 2019.

HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.

HAN, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016.

JAMESON, Fredric. *Reflexiones sobre la posmodernidad: una conversación de David Sánchez Usanos con Fredric Jameson*. Madrid: Abada Editores, 2010.

LACAN, Jacques. *Escritos II*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

LEONARDO-LOAYZA, Richard. Nación, fantasía ideológica y perversión en “El Cobrador”. *La letra, la imagen y el cuerpo*. Lima: Hipocampo editores, p. 19-32, 2012.

MILLER, Jacques Alain. *El otro que no existe y sus comités de ética*: seminario en colaboración con Éric Laurent. Buenos Aires: Paidós, 2005.

PANTIGOSO, Manuel. *Terra brasilis*. Lima: Editorial Nido de Cuervos, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Cristina. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Colegio de España, 1996.

RENDUELES, César. *Capitalismo canalla*: una historia personal del capitalismo a través de la literatura. Barcelona: Seix Barral, 2015.

SARLO, Beatriz. *La ciudad vista*: mercancía y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

SEN, Amartya. Well-being, Agency and Freedom: The Dewey Lectures 1984. *The Journal of Philosophy*, [s. l.], v. 82, n. 4, p. 169-221, 1985.

SUÁREZ REDONDO, Carmen. *Rubem Fonseca*: entre la palabra y el movimiento. Tesis di grado (Profesional en Estudios Literarios) – Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6445>. Acceso en: 20 ener. 2021.

TELLO GARRIDO, Romeo. La violencia como estética de la misantropía en la obra de Rubem Fonseca. En: TELLO GARRIDO, Romeo (ed.). *Los mejores relatos de Rubem Fonseca*. México: Litográfica Ingramex, 2004. p. 4-16. Disponible en: <https://tliiidcchazcapotzalco.files.wordpress.com/2014/04/los-mejores-relatos-rubem-fonseca.pdf>. Acceso en: 8 ener. 2021.

TRIAS FOLCH, Luisa. *Literatura brasileña*. Madrid: Editorial Síntesis, 2010.

UBILLUZ, Juan Carlos. *Nuevos súbditos*: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.

WEIL, Simone. *Reflexiones sobre las causas de la libertad y la opresión social*. Madrid: Trotta, 2015.

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*: usos de la cultura en la era global. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj ; *Goza tu síntoma!* Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007a.

ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2007b.

ŽIŽEK, Slavoj. *Porque no sabe lo que hacen: el goce como factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral, 2013.

ZUZUKI, Shigeru. Brasil en la época del multiculturalismo: Una polémica en torno a las acciones afirmativas. *Humania del Sur*, [s. l.], n.3, p. 73-85, 2007. Disponible en: http://200.6.99.248/~bru487cl/files/Brasil_multic07.pdf. Acceso en: 2 ener. 2021.

Recebido em: 5 de fevereiro de 2021.

Aprovado em: 21 de julho de 2021.



A poesia satírica de Generino dos Santos no jornal *O Trabalho*

The Generino dos Santos' Satiric Poetry in O Trabalho Newspaper

Isabela Melim Borges

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina/Brasil

isamelim74@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2934-5072>

Alckmar Luiz dos Santos

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina/Brasil

alckmar@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7896-0103>

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar e discutir alguns poemas de Generino dos Santos publicados no periódico *O Trabalho* (PE), em 1873. O poeta participou ativamente da Escola do Recife, publicou e editou periódicos que visavam questionar o *status quo* brasileiro daquele período, ou seja, Generino dos Santos era um republicano, abolicionista e positivista que defendia, entre muitas coisas, o estado laico. N^o *O Trabalho* (1873), ele publicou poemas satíricos que objetivavam criticar, por meio da sátira, a realidade recifense da época. Então, por meio da ficionalização como modo de lidar com essa sátira mais distante do leitor atual e quanto aos elementos extraliterários, este texto trabalha com três propostas representadas pelos poemas de Generino: 1) poemas em que aparecem tais elementos e são reconhecíveis; 2) poemas em que se identifica a presença desses elementos, mas não se consegue fazer sua identificação; 3) poemas em que a generalidade é tanta que esconderia uma presença de elementos contextuais específicos.

Palavras-chaves: Generino dos Santos; poesia satírica; ficionalização.

Abstract: This paper aims to present and discuss some poems by Generino dos Santos published in *O Trabalho* (PE) newspaper, in 1873. The poet actively participated at Escola do Recife, published and edited periodicals that questioned the Brazilian *status quo*'s period, in other words, Generino dos Santos was a republican, abolitionist and positivist who defended, among many other things, the laic state. In *O Trabalho* (1873), he published

satirical poems that had criticized, through satire, the Recife reality of that time. So, through fictionalization as a way of dealing with this satire more distant from the current reader, this text works with three proposals represented by the poems of Generino, regarding the extraliterary elements: 1) poems in which these elements appear and are recognizable; 2) poems in which the presence of these elements is identified, but it is not possible to identify them; 3) poems in which the generality is so vast that it would hide the presence of specific contextual elements.

Keywords: Generino dos Santos; satiric poetry; fictionalization.

1 Introdução

No último terço do século XIX, o pensamento intelectual brasileiro passou por movimentos de renovação, entre os quais se destaca aquele que teve sua gênese na Escola do Recife e que foi influenciado pela filosofia alemã a partir de Kant, através de Tobias Barreto, assim como pelo Positivismo de Auguste Comte. Sílvio Romero foi dos primeiros a apontar para esses movimentos. Vale ressaltar que também se faziam presentes o Darwinismo e o Evolucionismo. E tais debates filosóficos, mas também políticos e literários, se davam através de revistas e jornais, sendo que muitos desses foram fundados justamente para dar abrigo a tais ideias, fazendo de caixa de ressonância para um pensamento que se queria não apenas teórico, mas atuante.

Retomando Sílvio Romero, Antonio Candido, no seu *Formação da Literatura Brasileira*, menciona a efervescência de novas ideias num ambiente em que a Escola do Recife era a produtora e a difusora de um pensamento social, calcado em concepções teórico-filosóficas que mesclavam Positivismo e Evolucionismo. Da Escola do Recife, se originaram figuras importantes que movimentaram a cena intelectual e literária brasileira daquele período, como Isidoro Martins Júnior e Generino dos Santos. Tanto Martins Júnior quanto Generino escreveram em jornais importantes da virada do século XIX para o XX e se declararam positivistas, republicanos e abolicionistas, mas, relegados ao esquecimento por parte dos historiadores da literatura, são mencionados apenas como “rastilho da explosão que será Augusto dos Anjos” (CANDIDO, 2009, p. 606).

Por seu turno, Martins Júnior, durante o seu curso na Faculdade de Direito do Recife, aproximou-se de Clóvis Beviláqua, tendo com ele redigido *Vigílias literárias* (1879 – críticas e versos) e *O Escalpelo* (1881 – ensaios), além de ter colaborado no jornal *Ideia Nova* (1881). Foi igualmen-

te influenciado por Tobias Barreto em poemas esparsos que publicou em jornais de Pernambuco e do Rio de Janeiro. São exemplos que mostram como todo esse movimento intelectual foi discutido insistentemente nos periódicos da época, através de prosa ou de poesia, de textos jornalísticos ou literários. Para exemplificar as ideias que então borbulhavam, eis um excerto do *Diário de Pernambuco*, de 15 de novembro de 1881, assinado por Isidoro Martins Júnior:

[...] “adaptarem-se ou morrerem”. Digo isto porque estou convencido, certíssimo, de que a poesia científica, anti-negativa, construtora, há de ser com certeza um dos elementos do nosso meio literário por vir. Com efeito: quem sabe alguma coisa dos princípios filosóficos assentados na França por Augusto Comte e propagados na sua parte sã por Emílio Littré, sabe também (e o conhecimento da influência dos meios confirma) que a cada uma das três fases ou estados principais da evolução sociológica corresponderam sempre, e correspondem ainda hoje, uma certa concepção da política e uma certa concepção da arte. E mais ainda: que o período de ciência ou estado positivo a que chegaram hoje os povos do Ocidente, assim como deve corresponder no Estado a República, deve corresponder nos domínios da Estética – a idealização dos fatos científicos e dos sentimentos filosóficos. E assim é, nada mais justo do que a conclusão a que eu cheguei: afirmar, por um lado, os estudos fisiopsicológicos no romance e no drama atuais, e, por outro, a intenção ou o desejo de produzir sentimentos altruístas e novos, com uma ou muitas leis positivas por fundamento, na Poesia.

O autor mescla ideias sobre a literatura – mais especificamente, sobre a poesia – a elementos de política e de filosofia, assumindo explicitamente uma postura prescritiva sobre o fazer poético que pretende mostrar aos literatos e intelectuais que, de ora em diante, seria “adaptar ou morrer”. Ele acreditava que a base da poesia do futuro seria científica e todos precisavam seguir esses preceitos, e que, da filosofia comtiana, apenas o viés defendido por Littré teria validade; ou seja, Martins Júnior defendia o lado ortodoxo do Positivismo (BORGES, 2020, p. 52)¹. Continuando a fa-

¹ Comte, por volta de 1850, admite que apenas o conhecimento racional não era o bastante para construir uma sociedade diferente, o que o fez direcionar a sua política positiva para a Religião da Humanidade, produzindo, assim, um deslocamento de um sistema sociológico para um sistema que enfatizava a moral. Com isso, uma parcela de seus seguidores não

zer um paralelo entre a política e a arte, o poeta admite que ambas tinham uma mesma base filosófica que apontava para sua função necessariamente moralizadora, principal base da educação. Martins Júnior, para além de uma discussão literária e filosófica, já admitia o que hoje é sobejamente conhecido: as estritas semelhanças entre a República (que estava prestes a ser proclamada) e uma idealização positivista da forma de governo.

Essas ideias trazidas por Martins Júnior ilustram, em boa conta, os principais debates travados, em jornais da época, pelos intelectuais daquele momento. Eram reflexões que queriam romper o *status quo* e que, por isso, questionavam a monarquia e, por conseguinte, o movimento literário então ainda em voga, o romantismo.

Sílvio Romero afirma que essa nova fase literária, muito influenciada pelo pensamento positivista-científico e que se queria antirromântica, apresenta uma diversidade extrema:

Satanistas, científicistas, socialistas, pessimistas, parnasianos, impressionistas, simbolistas, decadentes, realistas, naturalistas, cerrados batalhões de toda essa gente têm talado os campos onde alardeou grandezas o velho romantismo. Mesmo entre nós nos últimos vinte anos, e este é também um dos sinais dos tempos, várias camadas de poetas sucederam-se imbuídos, eivados mais ou menos daqueles ideais (ROMERO, 1954, tomo V, p. 1764).

De seu lado, Regina Zilberman nos dá uma visão mais homogênea desse movimento, quando admite que o pensamento positivista se concretizou no Brasil, através “do pendor realista, avesso aos devaneios do romantismo e fundada na pesquisa dos efeitos do meio e da hereditariedade sobre as pessoas” (ZILBERMAN in MOREIRA, 2003, p. 117). Ora, temos aqui, novamente, a tensão dialética nunca resolvida entre singular, particular e universal, que marcam sempre os estudos literários. Embora pareçam

aceitou a proposta. “Émile Littré, um dos seus mais fiéis discípulos, insatisfeito com essas novas tendências, que levariam à religião da humanidade e a uma ditadura positivista, foi o primeiro a se afastar do mestre, assim como John Stuart Mill. Littré se mantém leal apenas ao Curso de Filosofia Positiva; já Pierre Laffitte é o discípulo fiel que ocupará o cargo de ‘diretor espiritual’ do sistema filosófico comtiano após a morte de seu fundador” BORGES, Isabela Melim. *Do positivismo ao esoterismo: uma outra leitura da poesia brasileira na virada do século*. Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo. 2020. 259 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/215815?show=full>. Acesso em: 16 fev. 2021.

juízos contraditórios, os de Sílvio Romero e de Regina Zilberman, não são necessariamente, quando analisamos a literatura contemporânea dessa “revoada de ideias”. A depender do que se examina, ela parecerá mais ou menos homogênea: nos panoramas de história literária, a necessidade de sistematização leva a se desprezarem especificidades importantes, em prol de uma visão de largo alcance; na análise individualizada de obras ou de escritores, a necessidade de desenhar a singularidade destes ou daquelas acaba dando origem à diversidade acima mencionada, entrevista por Romero. No caso aqui em questão, pendemos para o estudo (particularizador, ressalte-se) de produções literárias de um poeta, Generino dos Santos, nos limites de um periódico de não tão longa duração, *O Trabalho*. Se a “revoada de ideias” pode ser entendida como o movimento geral que conforma aquela época e marca os intelectuais que nela produziram, a análise assim delimitada da obra de um escritor pode nos fazer entender melhor e mais profundamente como as generalidades de uma época, quando não são entendidas como um *Zeitgeist* determinista e pouco convincente, se materializam efetivamente em produções individuais.

Pois bem, era justamente em meio a todas essas mudanças de pensamento que estava Generino dos Santos². De acordo com Sílvio Romero, ele fazia parte do movimento de renovação iniciado no Recife a partir de 1862: “invadindo a década de 70, o ‘realismo’ de Celso de Magalhães, Generino dos Santos e Sousa Pinto [...]” (1954, p. 283). Entretanto, menos citado nos compêndios de história da literatura do que Isidoro Martins Júnior, Generino é um nome praticamente invisível pela historiografia literária, tanto quanto é ignorado pela crítica. Não o encontramos em Alfredo Bosi, nem na história literária delineada por Antonio Candido em seus vários ensaios, tampouco nos escritos de Afrânio Coutinho, na história de Nelson Werneck Sodré, em Ronald de Carvalho, em Luciana Stegagno-Picchio; apenas Wilson Martins o cita, mas sem muitos detalhes, tanto na sua *História da inteligência brasileira* (2010), quanto em *A crítica literária no Brasil* (1983); encontramos poucas referências também em Aderaldo Castelo.

² Generino nasce Adolfo Generino Rodrigues dos Anjos e é tio paterno de Augusto dos Anjos: “filho legítimo e primogênito de Alexandre Rodrigues dos Anjos e d. Francisca Augusta Pessoa dos Anjos, tendo tomado o apelido Santos em homenagem à família brasileira de minha avó paterna”; [...] (SANTOS, 1937, p. XVII).

2 O jornalismo de Generino

Generino dos Santos nasceu na cidade do Recife em 2 de outubro de 1848, formou-se, em 1871, em ciências jurídicas e sociais na Faculdade de Direito daquela cidade. Dois anos depois, ele e seu amigo Antônio de Souza Pinto fundaram o jornal *O Trabalho* (PE) e, ainda nesse mesmo ano, Generino passou a editar o jornal *O Escorpião* (PE). Em 1873, junto com Aníbal Falcão e com Antônio de Souza Pinto, Generino trouxe à luz a revista satírica semanal *O Diabo a Quatro* (PE). Além de publicações nesses e em outros periódicos de maior visibilidade, ele deu à luz o livro *Poemas Modernos* (1877), único em vida. Como obra póstuma, temos as *Humaníadas* (1938), que foram publicadas pela Tipografia do Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro, de 1938 a 1940. De acordo com a vontade de Generino (expressa em testamento que aparece no primeiro volume), as *Humaníadas* seriam publicadas em 12 tomos, o que acabou não ocorrendo – estão disponíveis apenas sete volumes na Biblioteca Nacional e não há informações sobre os tomos faltantes.

Voltando aos periódicos, Generino escreveu em muitos deles: *Diário de Notícias* (RJ), *Diário de Pernambuco*, *Gazeta de Notícias* (RJ), *Jornal do Comércio* (RJ), *Novidades* (RJ), *O Besouro* (RJ), *O Mequetrefe* (RJ), *O País* (RJ), *O Século* (RJ). Além de outros, de pouca circulação, como: *A Província* (PE), *A Província do Espírito Santo* (ES), *Brazil Americano* (RJ), *A Terra da Redenção* (RJ), *A Academia de São Paulo* (SP), *Correio Paulistano* (SP), *Gazeta de Petrópolis* (RJ), *Gazeta de Campinas* (SP), *O Monitor* (BA), *Ensaio Literário* (PE), *A Ideia* (PE), *O liberal Acadêmico* (PE), *A Opinião Nacional* (PE), *Revista mensal do Grêmio Científico* (PE), *O Scorpião* (PE), *O Lábaro* (PE), *A Autoridade* (PE), entre outros. Em todos esses veículos havia publicações de e sobre o escritor, o que demonstra cabalmente que foi lido na Bahia, em Pernambuco, no Espírito Santo, no Rio de Janeiro e em São Paulo (capital e interior), ou seja, ele foi conhecido no meio intelectual e literário da época.

No que respeita a este artigo, o foco está na apresentação e na discussão do Generino poeta, publicando com seu nome e também sob o pseudônimo de Juvenal, no periódico por ele fundado e editado, *O Trabalho*, que circulou entre abril e setembro de 1873, num total de onze edições. Esse jornal foi idealizado e mantido pelo grupo *Boêmia Literária* e consistiu, na avaliação de Rangel Sampaio, em “uma importantíssima revista literário-científica”, com grande participação dos demais membros do *Boêmia* (entre eles estavam Sílvio Romero e Celso de Magalhães), além

de nomes alheios a tal grêmio literário, mas igualmente relevantes para o cenário intelectual recifense como João Lagos, Clementino Lisboa e Aires Gama. Sobre esse grupo, Rangel Sampaio salientou que

Boêmia Literária foi um clube cuja divisa poderia ser como a do filósofo bretão labour and Faith, pois se ela não havia indicada em nossas reuniões, existia gravada em nossos corações. [...] Poder-se-ia dizer que girávamos na área circunscrita de um triângulo formado pelos seguintes ângulos: trabalho, fê, amor à glória. É que nossa fantasia ainda nos deixava distanciar da terra, éramos todos utopistas (MAGALHÃES, 1879, p. 2).

A título de informação, n'*O Trabalho*, foram publicados “Estátua de carne”, de Rangel Sampaio; “Sem título”, de Inglês de Souza (sob o pseudônimo Stenio), “O Romantismo no Brasil e em Portugal”, de Sílvio Romero; “A poesia popular brasileira”, de Celso Magalhães, “Belas-Artes” (Tratado), de Alves Gama; “Uma nova tentativa de metafísica”, de Lagos Júnior; “A igreja livre”, de Ferreira da Silva, entre muitos outros. Eram escritos que tratavam das especificidades daquele momento político e intelectual, que pretendiam, entre outras coisas, questionar as amarras do pensamento pela religião, em prol de uma visão laica, enfatizando, principalmente, uma perspectiva antirromântica do mundo e, sobretudo, da literatura brasileira. Para além das crônicas e textos críticos, também foram publicados poemas de Aureliano Campos, Celso de Magalhães, Souza Pinto, Vitoriano Palhares, Generino dos Santos, dentre outros.

Acerca d'*O Trabalho* escreveu Sílvio Romero: “Era já depois de 1868; nas poesias de Celso de Magalhães e nas *Ideias e Sonhos* de Souza Pinto já se nos depara esta nova tendência, afirmada mais fortemente nos periódicos acadêmicos aparecidos daí em diante, máxime no *Trabalho*. Era o realismo explicável e justo, e não ainda o turbulento atual”³. Percebe-se nesse jornal uma tentativa de divulgação das ideias modernas, como os artigos acima mencionados, com destaque para “Uma nova tentativa no campo da metafísica”, “A Igreja livre”, além de “A poesia popular brasileira”, e de muitos outros.

Como já informado acima, n'*O Trabalho*, Generino escreveu também sob o pseudônimo de Juvenal, alternando este com seu nome próprio na autoria dos versos ali publicados. Cabe ressaltar que, em geral, quando

³ ROMERO, Sílvio. A prioridade de Pernambuco no movimento espiritual brasileiro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 489, out-dez 1879.

o poema é mais elaborado e extenso, seguindo um viés que se mantém em toda a obra, digamos séria, do poeta, é Generino quem assina; é Juvenal que o faz, quando se trata de um poema de ocasião, fazendo crítica, descambando para acusações de cunho social ou político. Vejamos:

Privilégio Fúnebre

Não se pode morrer mais nesta terra
Em que os pobres mortais morrem de fome:
Pois, se a morte nos vota crua a guerra;
O que a morte rejeita, o enterro come!
(Juvenal. *O Trabalho*, 16/06/1873, p. 40).

À Sinhá

Como um raio de luz por entre o gelo.
Brilha em teu rosto a alma inocentinha:
Esquiva como a corça, és a andorinha
Que plaina em torno às tendas do Carmelo.

Rompendo à rósea infância o tênue selo,
Bem se vê que és do céu; és tão loirinha!
Mas no anjo a mulher já se adivinha,
Qual no Oriente o sol que há de ser belo.

Que linda cor! Que olhar azul celeste!
Um poeta diria em alto estilo
– Estrela que de nimbo se reveste!
Não sei Sinhá, se a estrela é cor do Nilo.
Mas sei que um rosto assim, olhar como este,
Só se encontra nos quadros de Murilo!
(SANTOS, Generino. *O Trabalho*, 15/04/1873, p. 8).

Ora, a utilização do nome do poeta latino não é fortuita. Chamado possivelmente Decimus Iunius Iuvenalis, Juvenal viveu entre 55 a 127 d.C. e ficou famoso pelas suas *Saturae*, em que dirige suas diatribes em versos contra os cidadãos de Roma (políticos, nobres, literatos, mulheres, governantes etc.) e, assim, contra a própria cidade. Famoso na tradição satírica ocidental é, ao lado do também latino Marcial, uma das referências clássicas para esse tipo de poesia, não hesitando em utilizar imagens que, de tão despudoradas, foram motivo de escândalo: a nona sátira, por exemplo, foi omitida em traduções do século XIX (JUVENAL; PÉRSIO, 1892). No

Brasil e em Portugal, não foram poucos os escritores que lançaram mão do nome do poeta romano como pseudônimo, enfatizando, evidentemente, a intenção satírica do que produziam pela menção direta ao escritor latino. O *Dicionário de pseudônimos e iniciais de escritores portugueses* (ANDRADE, 1999, p. 159) registra sete ocorrências (além de quatro Juvenais, também aparecem Juvenal Pimenta, Juv e Juvenalis), todos de autores não muito conhecidos. No Brasil, há ao menos dezessete pseudônimos Juvenal, entre os quais frequentadores costumeiros e destacados das histórias literárias, como Artur Azevedo, Bastos Tigre, Joaquim Nabuco, Lúcio de Mendonça e Olavo Bilac.

Indo então ao Juvenal de que nos ocupamos aqui, bem como a seu *alter ego* reverso, Generino dos Santos, temos um total de nove poemas publicados sob o pseudônimo e seis com seu *nom de plume*, n’*O Trabalho*. No caso, nosso foco está colocado naquele primeiro, e o motivo não parece difícil de explicar: a produção satírica de Generino é, por assim dizer, singular no que toca à totalidade conhecida de sua obra. Ao menos até os dias de hoje, não há evidência de outro veículo em que tenha publicado versos desse tipo, sob pseudônimo ou não, até mesmo na revista *O Diabo a Quatro*⁴, publicada naquele mesmo ano de 1873, cujo título põe em evidência a intenção satírica de seus criadores. No que toca aos poemas ditos sérios, assinados diretamente por Generino, uma comparação minimamente aprofundada entre esses que são dados à luz n’*O Trabalho* e os demais de sua produção, seja nos *Poemas modernos*, seja no que foi publicado parcial e postumamente em *Humaníadas*, revela muito mais concordâncias do que discordâncias, estas últimas atribuíveis, quase certamente, ao natural amadurecimento dos versos do escritor.

Tomemos, então, seus versos satíricos. Um primeiro exemplo a ser analisado é o poemeto “Caso de moral”:

⁴ Ao menos nas edições que sobreviveram ao tempo; não temos notícia de uma coleção completa desse periódico em nenhum lugar.

CASO DE MORAL

—E' da sagrada escriptura
Que os discipulos de Jesus
Eram pobres pescadores :
—Diga-me, Vossa Impostura,
Como sam grandes senhores
Os do Hospicio e mais tafues ?

“ E' que elles pescavam almas,
Nós pescamos os bahus ;
Vestiam elles os pobres,
E nós os deixamos nus.,.,

JUVENAL.

O Trabalho, 15/05/1873, p. 24.

A linhagem dos poetas anticlericais é numerosa em nossas literaturas de língua portuguesa. Se associarmos a dicção satírica ao anticlericalismo, poderíamos arrolar um antecedente ilustre, Gregório de Matos, chegando a Guerra Junqueiro. Este exerceu notória influência na poesia brasileira da segunda metade do século XIX e início do XX. Os versos acima parecem ecoar o conhecido *calembour* que está n'*A velhice do Padre Eterno*:

Ó Jesuítas, vós sois dum faro tão astuto,
Tendes tal corrupção e tal velhacaria,
Que é incrível até que o filho de Maria
Não seja inda velhaco e não seja corrupto,
Andando há tanto tempo em tão má companhia.

Há diferenças evidentes entre ambos os poemas, a começar pelos metros utilizados: em Generino, temos a popular redondilha maior; no poeta português, o alexandrino de fatura mais erudita. Contudo, há que se atentar para outra distinção, talvez mais importante: em Junqueiro, o tom generalizante permite aos versos escaparem da necessidade de trazerem explícitos e contextualizados os elementos circunstanciais. Saliente-se que a falta dessa contextualização quase sempre impede uma apreensão mais clara e mais completa das circunstâncias em que se funda a escrita e, com isso, perde-se muito da possibilidade de análise das especificidades

da criação literária. Já nos versos do brasileiro, se Juvenal parece apontar para quem a crítica é endereçada (“os do Hospício”), acaba por criar uma dialética capenga entre singular e universal, pois falta justamente àquele primeiro. Não está identificado quem são “os do Hospício”, tampouco de que “Hospício” se trata. Se este termo está grafado com inicial maiúscula, deve remeter especificamente a um hospital (esse era o sentido do vocábulo, à época). À falta do primeiro, não temos como levantar hipóteses sobre um particular que permitisse alargar a referência crítica a uma classe mais genérica de religiosos. Os leitores ficamos, então, com uma ideia de coletividade (religiosos) sem indivíduos concretamente identificáveis no poema. Parece claro que a expressão “Os do Hospício” foi um piscar de olhos aos leitores da época, que deviam saber exatamente de quê e de quem se tratava. No caso desses seus contemporâneos, a referência indireta é um dos artifícios usados pelos escritores satíricos para associar o prazer da decifração (esse que, exclusivo do leitor, o distingue do poeta) à referência pejorativa (essa que, compartilhada, traz o leitor para perto do poeta). Já para os leitores da posteridade – o nosso caso –, esse prazer é, muita vez, retirado, pois nos faltam justamente os elementos referenciais, as circunstâncias históricas das pessoas, dos fatos e dos locais que seriam assunto da obra literária. Impossibilitados, assim, do prazer da decifração, só nos resta entender o mecanismo por meio do qual nossa perspectiva de leitura deve manter distância mínima da voz poética: nem muito distanciados, a ponto de perder qualquer cumplicidade com a literariedade dos versos; nem próximos em demasia, correndo o risco de não guardar o distanciamento crítico que nos permite analisar com mais profundidade o que lemos. Em outras palavras, faltos de elementos que nos permitem entender com mínima clareza a semântica dos versos, só nos resta buscar um compromisso entre o literário e o literal. E como fazê-lo? É o que pretendemos sugerir na sequência destes comentários. Por ora, vamos voltar aos versos de Juvenal, publicados n’*O Trabalho*.

Também aí aparecem sátiras generalizadas, em que circunstâncias e elementos específicos (pessoas, fatos, lugares etc.) não estão expressos, de que é exemplo o poema “Verso e reverso”:

VERSO E REVERSO

Com Jesus um Jesuíta
Se parece pelo envés;
Teve aquelle a cruz ás costas,
Tem-na este, mas aos pés.

JUVENAL.

O Trabalho, p. 72, 15 de agosto de 1873.

É claro que se argumentará que o “Jesuíta” aí referido, também grafado com inicial maiúscula, pode perfeitamente estar remetendo a algum indivíduo específico, conhecido por vários dos leitores da época, mas totalmente ignorado por nós. Sem poder decidir a quem se está referindo, por falta da devida informação contextual, o que resta aos leitores de hoje? Ler a referência como elemento da tradição literária, não como elemento a ser entendido como referência contextual direta e explícita. Explique-se: a figura do jesuíta, desde meados do século XVIII⁵, tornou-se uma espécie de personificação da maldade. Adentrando o século XIX, são muitas as obras em que a figura desses religiosos é alvo de críticas, servindo, muitas vezes, para construir personagens malévolos, como o Loredano de *O Guarani*, de José de Alencar (de 1857). Muitos exemplos podem ser trazidos aqui: *As tardes de um pintor, ou As intrigas de um jesuíta*, de Teixeira e Sousa (de 1847); *O Jesuíta*, peça teatral do mesmo Alencar (de 1875); *Os jesuítas na corte*, romance de António Francisco Barata (de 1877); “Os jesuítas de casa e estola” poema que Sacramento Blake atribui a Álvares de Azevedo (sem data conhecida); *Os jesuítas*, de José Martins Pereira de Alencastre, romance em versos, também atribuído por Blake (sem data conhecida); “Os falsos apóstolos”, versos de Guilherme Braga (de 1871); “A velhice da Madre Eterna”, versos paródicos de Valentim Magalhães & Xavier de Carvalho (de 1885); *Pátria*, de Guerra Junqueiro (de 1896)... Seja como for, a despeito de uma ou outra referência positiva (como em *Inspirações do*

5 Começando com a *Relação abreviada da república que os religiosos jesuítas das províncias de Portugal e Espanha estabeleceram nos domínios ultramarinos*, de 1757, atribuída ao Marquês de Pombal, e com *O Uruguai*, de Basílio da Gama, de 1769.

claustro, de Junqueira Freire, ou em *Anchieta, ou o Evangelho nas selvas*, de Fagundes Varela), há uma larga tradição de representar negativamente a figura desses religiosos. No caso da leitura do poemeto acima transcrito de Juvenal-Generino, uma possível interpretação teria muito a ganhar mergulhando nessa tradição literária de um personagem fictício. No caso, o “Jesuíta”, de Juvenal, não teria um referente contextual privilegiado, nem seria assim considerado na leitura; ele remeteria prioritariamente a um elemento textual, cuja lógica, portanto, estaria ancorada na literatura e não no contexto histórico contemporâneo do poema. Em outras palavras, sem possibilidade (e, talvez, sem grande interesse) de chegar a uma improvável pessoa, a saída é dar prioridade e relevo ao personagem. É o que será explicado a seguir, à guisa de conclusão.

3 Conclusões

Abordamos acima dois poemetos de Juvenal, publicados n’*O Trabalho*, que constituem dois tipos básicos de produção satírica que nos interessam, quanto a sua relação com elementos contextuais ou extraliterários: no primeiro, há ausência de elementos contextuais; no segundo, temos a presença de elementos contextuais impossíveis de serem reconhecidos. De fato, na perspectiva que aqui adotamos, se poderia pensar mesmo em três tipos. Primeiramente, poemas em que aparecem tais elementos e eles são reconhecíveis. Em segundo lugar, poemas em que se identifica a presença desses elementos, mas não se consegue fazer sua individualização. Finalmente, poemas em que a generalidade é tamanha que esconderia a eventual presença de elementos contextuais específicos. No caso do primeiro tipo, em que há elementos evidentemente contextuais, os versos falam de pessoas, de locais, de situações identificáveis sem grande dificuldade. É o caso, por exemplo, das referências à construção da cadeia pública de Vila Rica, em *Cartas chilenas*, e em um poema de Alvarenga Peixoto (este sem intenção satírica). Diz o Critilo, das *Cartas*:

Segunda vez o sono já tornava,
Quando o estrondo percebo de outro carro;
Outra vez, Doroteu, o corpo volto,
Outra vez me agasalho, mas que importa?
Já soam dos soldados grossos berros,
Já tinem as cadeias dos forçados,
Já chiamo os guindastes, já me atroam

Os golpes dos machados e martelos
E, ao pé de tanta bulha, já não posso
Mais esperança ter de algum sossego.

No que toca ao segundo tipo, trata-se de referências contextuais que estão presentes, mas sua identificação é muito problemática ou, por vezes, impossível. É o que ocorre com “Caso de moral”. Um exemplo disso pode ser tirado também das *Cartas chilenas*: as diferentes e, por vezes, contraditórias identificações de personagens dos versos com personagens históricos. Os versos satíricos nos fazem perceber que há, aí, um elemento contextual evidente que é indicado pelo personagem literário, mas não se consegue identificá-lo com um mínimo de certeza.

É o caso de Robério, referido nove vezes pela voz poética de Critilo, sem que se tenha chegado a um acordo, entre diferentes leitores, que ponha fim definitivamente às controvérsias. Rodrigues Lapa (1958, pp. 155-159), em seu fundamental estudo sobre esse poema, põe em dúvida várias das identificações propostas por críticos que se debruçaram sobre a obra, tentando cruzar informações históricas sobre pessoas que realmente existiram, com elementos tirados dos versos (o fato de Robério ser brasileiro, militar, escritor de versos populares etc.)⁶. Ora, o problema aí é justamente o pressuposto de que haveria uma rigorosa correspondência entre o literário e o contextual. A esse pressuposto, agrega-se outro, o de que nenhuma fabulação viria alterar os dados históricos trazidos à cena literária. Sabemos muito bem que não é assim. Antonio Candido (1977, p. 161-186), em “A dois séculos d’O Uruguai”, aponta uma série de transformações realizadas pela voz poética dessa epopeia com respeito aos personagens históricos e à geografia da região onde se desenvolve a guerra das Missões. Se há referências contextuais evidentes em um poema, isso não implica de modo algum que elas não possam ter sido deslocadas, deformadas, alteradas pelo trabalho da criação literária. Se um ou outro elemento está evidente e diretamente calcado em seu referente externo, isso não implica que outros seguiram a mesma lógica. O personagem de Floriano Peixoto, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, baseia-se evidentemente em seu homônimo histórico, presidente do Brasil, mas isso

⁶ Cf. RODRIGUES LAPA, 1958, p. 158: “Um acaso feliz proporcionou-nos a decifração do enigma, logo confirmada por um documento encontrado pelo ilustre prefaciador deste livro (...). Nesses dois documentos, publicados no apêndice, estabelece-se definitivamente a vocação poética de Robério, que se exercitava precisamente em motivos populares, e a sua graduação militar. Trata-se de um Roberto António de Lima”.

não implica de modo algum que o próprio Policarpo tenha sido inspirado em pessoa de carne e osso. Assim, em muitos casos, ficamos na situação de termos diante de nós um elemento que parece evidentemente apontar para um referente externo, sem que se tenha a menor condição de decidir que referente é esse.

Em consequência disso tudo, os tipos 2 (individualização contextual evidente, com identificação impossível) e 3 (elementos genéricos), descritos mais acima, acabam por reduzir-se a um único. Diante da impossibilidade ou mesmo do desinteresse de reconhecer e identificar esse referente contextual, o leitor deve concentrar-se prioritariamente na armação literária e deixar de lado a busca de correspondências com o contexto. Em outras palavras, a sátira, nesses casos, pode ser lida como uma ficção, em que o leitor reconhece a referência cifrada a elementos fora do espaço específico daquela criação poética. Contudo, trata-se de uma ficção que se dá em dois níveis, pois essa referência externa aos versos, por sua vez, não seria externa ao espaço da fabulação literária. Em consequência, a decifração do que aparece no nível dos versos não seria propriamente uma decifração, mas o exercício de construir relações com um segundo nível ficcional – essa referência externa aos versos a ser proposta como espaço ficcional pelo leitor. No que toca ao tipo 1, essa ficcionalização dos referentes externos da sátira também pode ser feita, evidentemente! O que ocorre, contudo, em geral, é que a facilidade da identificação faz os leitores enveredarem pelo caminho mais aberto, mais evidente.

No caso dos poemas de Generino, sob o pseudônimo de Juvenal, já perdemos boa parte dos referentes a que o poeta se refere, como neste abaixo:

PRIVILEGIO FUNEBRE

*Aos muito honrados e patrióticos srs. Lycur-
guinhos*

Não se pode morrer mais nesta terra,
Em que os pobres mortaes morrem de fome :
Pois, si a morte nos vota crua guerra,
O que a morte regeita, o enterro come.

JUVENAL.

Ironicamente, a dedicatória do poemeto faz referência aos “Lycurguinhos”, isto é, aos membros do poder legislativo, os Licurgos, que aqui são referendados como honrados e patrióticos⁷. Não podemos afirmar efetivamente a quais legisladores o poeta se refere, por nos faltarem as particularidades dos elementos contextuais, contudo a realidade criticada no poema nos é próxima e atual. Essa realidade constitui o que dá sentido à leitura de hoje, pois nada mais corrente do que admitirmos o direito à morte – tema do poemeto – ou o “privilégio fúnebre” como uma dupla morte, a corpórea e a financeira, já que até para morrer se paga caro. Tema que, nos dias hoje, é tristemente atual!

Há também, nos poemas de Generino-Juvenal, a possibilidade de recuperação de elementos contextuais, fato que, seja dito, vai de encontro à ficcionalização que até agora estávamos abordando. Vejamos:

CAIXA PIA

Porque é que a Caixa pia
Hoje em dia
Aos pobres não dá mais nada?
E' porque... *santo fastio!*
Pelo Pio
Como um pinto é depennada!

JUVENAL

O Trabalho, 30/07/1873, p. 64.

Como uma crítica àquela sociedade clerical, o poeta traz a “caixa pia” ou caixa de esmolas, acusando a Igreja Católica, na figura de Pio, de roubar o dinheiro dos fiéis, entre eles, como sempre, os mais pobres. Dessa feita, podemos admitir que no poema acima os elementos extratextuais são identificáveis, já que o “Pio” do poema é, muito provavelmente, o papa Pio IX, porém, em nada isso diminui o valor satírico do texto.

Pela análise, assim, desses elementos trazidos através dos poemtos de Generino-Juvenal, a ficcionalização parece ser a melhor estratégia para lidar com essa sátira mais distante no tempo, em que se perderam os elementos contextuais que guiaram sua escrita. A perda do prazer da decifração – aquela piscada de olho que o leitor recebe do poeta e devolve a

⁷ “Lycurguinhos” refere-se evidentemente aos legisladores ou governantes gregos de nome Licurgo.

ele – poderia ser substituída pela leitura ficionalizada dos recursos satíricos. Através dela, alarga-se a significação do que, se fosse lido seguindo os limites do contexto do passado, deveria ser obrigatoriamente interpretado de forma fechada, específica. Nesse caso, não interessa tanto o que o eu-poético tem a dizer de fatos e de pessoas seus contemporâneos, interessa o que podemos construir com o que ele nos diz indiretamente do que lemos do contexto passado e do que isso nos faz ver do de hoje.

Referências

ANDRADE, Adriano da Guerra. *Dicionário de pseudônimos e iniciais de escritores portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

FALCÃO, Aníbal Mesquita; PINTO, Antônio de Souza; SANTOS, Generino dos. *O Diabo a Quatro: Revista infernal*. Recife, 1873.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro: Minerva Brasiliense: Jornal de Ciências, Letras e Artes, 1845. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=130395>. Acesso em: 12 fev. 2021.

JUNQUEIRO, Guerra. *A velhice do Padre Eterno*. Porto, Portugal: Editores Alvarim Pimenta e Joaquim Antunes Leitão, 1885. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=222121>. Acesso em: 11 fev. 2021.

JUVENAL; PÉRSIO. *Sátiras de Juvenal y Persio*. Trad. Francisco Díaz Carmona, Jose M. Vigil. Madri: Librería de la Viuda de Hernando y Cª., 1892.

MAGALHÃES, Celso de. Colaboração. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 jun. 1879. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

ZILBERMAN, Regina. O Positivismo e a história da literatura brasileira. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org). *Histórias da Literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.

Recebido em: 8 de março de 2021.

Aprovado em: 15 de junho de 2021.



A Geração Lula, de Alberto Pucheu: olhares para a poesia brasileira do século XXI

Alberto Pucheu's Geração Lula: Glances Towards the 21st Century Brazilian Poetry

Jean Fabricio Lopes Ferreira

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

jeanf.lopesf@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1931-1939>

Aulus Mandagará Martins

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

aulus.mm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0590-1890>

Resumo: Uma nova geração de poetas, geralmente vindos de classes mais baixas e que experienciaram o acesso ao ensino superior, graças às políticas públicas dos governos petistas, entre 2003 e 2016, tem sido chamada, por Alberto Pucheu, de Geração Lula. Neste artigo buscou-se analisar um pouco da produção de alguns poetas desse grupo e entendê-los à luz do que Marcos Siscar e Celia Pedrosa concebem por poesia brasileira contemporânea. Observou-se nos poetas selecionados uma ligação com a ideia de a poesia apresentar-se em um prosaísmo narrativo, uma liberdade temática e formal que, por vezes, pode coincidir em um ambiente de coletividade.

Palavras-chave: Geração Lula; poesia brasileira contemporânea; poetisas.

Abstract: A new generation of poets, usually from the lower classes and who have experienced access to college education due to the public policies of PT governments, from 2003 to 2016, has been called, by Alberto Pucheu, Geração Lula. In this article it was sought to analyze some of the production of a few poets of this group and to understand them in the light of what Marcos Siscar and Celia Pedrosa conceive for contemporary Brazilian poetry. It was observed in the selected poets a connection to the idea of poetry presenting itself in a narrative prosaism, a thematic and formal freedom that, sometimes, can coincide in a collective environment.

Keywords: Geração Lula; contemporary Brazilian poetry; female poets.

1 Introdução

Alberto Pucheu, recentemente, tem se referido a uma nova geração de poetas que pôde usufruir do ensino superior nas primeiras décadas do século XXI, durante o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), como Geração Lula.

De fato, durante os 13 anos de governo petista no Brasil (2003-2016), viu-se florescer uma substancial expansão de universidades, públicas e – principalmente – privadas, além de institutos federais. Dentre as principais políticas públicas do governo petista, estão aquelas relacionadas à educação, principalmente voltadas ao nível superior e no que tange à sua expansão. Merecem destaque iniciativas como o Programa Universidade para Todos (ProUni), o Programa de Financiamento Estudantil (Fies), o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), bem como as políticas de cotas e a expansão do ensino à distância. Iniciativas que, para Barros (2015, p. 362), “vêm exercendo papel importante, porém limitado na redistribuição de oportunidades”.

Desta forma, têm-se como objetivo, partindo do que Pucheu chama de *Geração Lula*, verificar a produção de alguns poetas desta seara e entendê-los dentro do panorama da poesia brasileira contemporânea, considerando as contribuições teóricas de Célia Pedrosa e Marcos Siscar.

1. 1 Quem são esses poetas?

Alberto Pucheu (2019) é bastante conciso e direto ao indicar quem considera os membros desse novo grupo, composto de jovens, que vêm publicando no Brasil, para quem “o ex-presidente e a internet exercem um papel preponderante” (PUCHEU, 2019, p. 133) e que, diferentemente do passado de nossa poesia, que abrangia muitos diplomatas e funcionários públicos, essa geração apresenta uma

predominância de poetas que encontraram as aulas na universidade ou em colégio como alternativa de trabalho estabilizando-se em uma classe média, a geração mais nova, que vai chegando aos 30 anos ou que passa um pouco deles, é repleta de moças e rapazes que vêm de famílias pobres, do subúrbio, da periferia, de favelas, que foram e são os primeiros de suas famílias a terem condições de estudar em universidades públicas, que tiveram bolsas auxílios, bolsas de Iniciação Científica, bolsas de Mestrado, bolsas de Doutorado, que hoje fazem Mestrado ou Doutorado em Filosofia, História, Letras... (PUCHEU, 2019, p. 133)

Além disso, na visão do crítico, a produção desta geração se insere no que ele chama de parte dos sem parcela ou, ainda, buscando apoio em Jacques Rancière, a parte ou o partido dos pobres. (PUCHEU, 2019).

Outra noção de Rancière parece contemplar essa geração e complementar a ideia dos parte sem parcela, que é a própria noção da partilha do sensível, “o que dá forma a comunidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 7). Afinal,

partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 2005, p. 7)

Rancière adiciona

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

E complementa com uma ideia que parece, pelo que Pucheu sugere, embarcar a produção da chamada pelo crítico de Geração Lula.

Mas a ideia de “partilha do sensível” implica algo mais. Um mundo “comum” não é nunca simplesmente o ethos, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis.” (RANCIÈRE, 2005, p. 63)

Desta forma, não há, neste trabalho, a intenção rigorosa e extensiva de mapear todos esses poetas, haja vista a impossibilidade de tal feito. Contudo, a julgar pela necessidade de se partir de um termo ainda muito recente e, a princípio, pouco desenvolvido, decidiu-se analisar um pouco da produção dos seguintes poetisas: Aline Rocha, Bruna Mitrano e Danielle Magalhães. Todas partilham em comum, biograficamente, características parecidas: formação em Letras, incluindo um nível de pós-graduação, e estarem em uma faixa etária, em média, de 30 anos.

2 O estado da poesia brasileira contemporânea

Marcos Siscar (2005), em “A cisma da poesia brasileira”, parece indicar algumas questões que, por assim dizer, atormentam a poesia contemporânea brasileira. A primeira delas é uma certa falta de princípios e de mestres de produção, em outras palavras, uma falta de projeto coletivo:

[...] é possível constatar uma concordância quanto ao fato da ausência interna de perspectiva organizada dos fenômenos poéticos, como se a dificuldade de pensar seus traços particulares se tornasse ela mesma estrutura de compreensão. (SISCAR, 2005, p. 44)

Neste rol, o poeta entende que “o conjunto da poesia brasileira carece de propriedade bem definidas, fazendo a prova da diversidade e da multiplicidade típicas de uma ‘presentidade’ geral”. (SISCAR, 2005, p. 43)

Neste mesmo ensaio, o autor fala do problema da herança poética,

aquela fundada no cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente [...]. (SISCAR, 2005, p. 46).

Neste sentido, Siscar observa uma condição paradoxal entre ruptura e continuidade da herança, pois enquanto alguns poetas tentam se afastar de discussões que, ao seu ver, não lhe pertencem, outros acabam se aproximando do cânone modernista, em detrimento de poetas de uma geração mais contemporânea à sua.

Celia Pedrosa (2008, p. 41) pondera que a poesia e a literatura, desde o século XIX, veem fragilizados alguns critérios que tornam viável a relação entre autor, crítica e leitor, o que possibilitava a política pedagógica do cânone calcado em grandes obras e grandes autores. É avaliado também, pela autora, que a literatura se tornou uma prática diferenciada, esvaziada de seus dispositivos tradicionais de legitimação, a qual podia ser compreendida, na relação entre modernidade e modernismo, por categorias de excepcionalidade e originalidade.

Neste sentido a autora adiciona que, para a literatura produzida a partir da segunda metade do século XX, se exige o uso das categorias de pluralidade e mediania.

Por isso, se a evidência e a produtividade literárias passam a solicitar, a partir de meados do século XX, de modo incontornável, as categorias de *pluralidade* e da *mediania*, isso se vincula à fragilização de tradicionais cronotopos identitários modernos como o *nacional* e o *universal* e de seu principal motor histórico, a ideia progressista e/ou revolucionária de *inovação*. (PEDROSA, 2008, p. 41, grifo da autora)

Pedrosa (2008, p. 42) avalia que para essas categorias recaem visões concomitantemente positivas e negativas. Por um lado, entende-se que elas causam uma espécie de democracia pós-moderna da cultura, imunes, aparentemente, a hierarquias e exclusões do moderno, bem como as suas próprias demandas utópicas de transformações liberais. Por outro, entende-se que aconteça uma barbárie pós-moderna, motivada, principalmente, pela ausência de grandes obras e autores e pela cobrança por originalidade, intrinsecamente ligados à ideia moderna de arte.

Além das contribuições elencadas até então, Celia Pedrosa, em seu caminho para entender a poesia contemporânea, elenca três questões importantes:

A primeira diz respeito então à definição da especificidade da poesia justamente pelo modo como ela se inscreve no coração do comum. A segunda reside no fato de que essa definição na verdade, não delimita uma forma, mas propõe uma aproximação irresolvida entre formas e linguagens diversas, nas quais sempre se acentua o paradoxo. A terceira decorre do modo como essa tensão entre poético e prosaico, verso e frase, palavra, ritmo e imagem, pensamento e realidade material, a contrapelo de toda classicização, solicita uma sintaxe, uma narratividade e, conseqüentemente, uma temporalidade disjuntiva, contrariadas. (PEDROSA, 2010, p. 31)

Pela ideia de perlaboração, emprestada de Jean-François Lyotard, combinadas com as questões citadas acima, a autora elabora então sua posição.

É essa perspectiva que orienta nossa leitura da poesia brasileira contemporânea, à qual vem se colocando insistentemente justo a questão de seu prosaísmo narrativo, associado também à expansividade formal, à “reaproximação” da realidade cotidiana e à conseqüente capacidade de fazer da leitura uma experiência comum, do comum – tudo isso em estreita e ambígua proximidade com práticas culturais com e contra as quais ela tanto afirma quanto problematiza sua diferença e autonomia. (PEDROSA, 2010, p. 31)

3 O trabalho poético da Geração Lula

Marcos Siscar (2005), ao analisar a posição de críticos frente a poesia contemporânea brasileira, informa-nos que alguns “diagnosticam um salto no que diz respeito à qualidade média da poesia no Brasil; nunca se teria visto um número tão expressivo de bons poetas.” (SISCAR, 2005, p. 43)

E adiciona, o que se entende aqui como suporte, um prelúdio, à ideia de *Geração Lula* de Pucheu, que

acreditando nesse julgamento, estaríamos a ponto de assistir a uma transformação estrutural da criação poética que, no Brasil, tratando-se de uma manifestação sobretudo erudita (como é o caso do modelo europeu do gênero poético), sempre esteve na dependência de empreendimentos pessoais, de um certo virtuosismo, isto é, do valor de exceção. (SISCAR, 2005, p. 43)

Dentro deste paradigma propomo-nos, então, a analisar algo da produção poética de alguns poetas que, ao nosso ver, potencialmente participam deste grupo.

Aline Rocha é formada em Letras pela USP e doutoranda em Literatura Comparada pela UFF. Nascida em São Paulo, em 1990, a poetisa publicou apenas um livro, *Gravando*, em 2013, pela editora Patuá.

Nota-se, logo de início, em *Gravando*, uma forte conexão com o cinema e a fotografia. Em suas páginas pré-textuais, há uma emulação do enquadramento de câmera antigo, marcado pelas páginas pretas, e detalhes nos cantos das páginas. Inclusive, na última página pré-textual, encontramos a marcação “[click]” (ROCHA, 2013, p. 17), como se a gravação estivesse prestes a começar. O sumário remete também ao cinema, estilizado como a lista do elenco de um filme. Há de se notar, também, uma certa herança, ainda que diluída, nesta plasticidade, com os pressupostos concretistas.

O poema de abertura, de mesmo título do livro, já nos apresenta duas tendências. A primeira é a assimilação do cotidiano para a linguagem poética; a segunda é o tratamento do amor fora dos parâmetros oitocentistas do sublime e do trágico. Essas tendências se afirmam no uso de uma linguagem simples e cotidiana e na referência a diversos gêneros, muito populares, que constroem uma noção de amor na modernidade: a novela e o cinema.

porque a gente só sabe amar feito cinema a gente é tudo fresco
e precisa ter a maldita cena
do casal correndo na chuva do beijo
em câmera lenta
ou então a gente ama feito novela aquele melodrama todo
a gente devia era desligar a câmera pra se amar, apagar as luzes
devia era se amar no camarim
me espera na saída
(ROCHA, 2013, p. 19)

Em “About”, como em outros poemas, presenciemos a plasticidade do espaço urbano construída, uma vida urbana moderna nos versos, que como nosso cotidiano é cercado de objetos que constroem essa modernidade.

da chuva que cai e não sabemos da bomba-relógio circular
do drops ardendo a garganta das voltas que o mundo dá
da billie rouca no ipod
da máquina de refrigerante
de dentro do vagão me despeço de você na escada rolante
(ROCHA, 2013, p. 21)

A constituição dos versos, sempre iniciando com a preposição de (ou uma de suas variações), arquitetam uma repetição, um ciclo, similar ao da vida de um habitante de centros urbanos, na referência de signos como o vagão e a escada rolante, que reforçam a ideia de um ciclo que sempre se reinicia.

Há uma seção do livro, intitulada “Fotografias”, em que a composição gráfica inicial retorna. Os poemas, curtíssimos, parecem emular fotografias que congelam momentos, congelam memórias. Por exemplo, o poema “entre tempo”: “o presente é perpétuo/o poema petrifica”. (ROCHA, 2013, p. 29) “eu você já” traz a ideia de congelamento estático da fotografia, causado pela escrita do poema, no qual o flash parece ser uma metáfora para a escrita do poema: “aqui neste terraço à beira-mar/depois do flash é eterno” (ROCHA, 2013, p. 31).

A feminilidade é explorada neste livro. Temos, por exemplo, o poema “Biografias autorizadas”, no qual o caminho da poesia à prosa se faz presente. Nele, nos é apresentada uma biografia de ícones femininos do século XX, permitindo que elas tenham falhas, desconstruindo uma espécie de construção beatificada de mulheres.

Elizabeth Taylor amou o marido de sua
melhor amiga e quando questionada a
respeito respondeu que achado não é
roubado. Jodie Foster passeia de mãos dadas
com meninas pelas ruas de Manhattan olhando
para outras meninas, que aliás ainda não
completaram dezoito. Grace Kelly realizou inúmeros trabalhos
humanitários, porém [já
não era mais virgem ao se casar. Brigitte Bardot
foi condenada cinco vezes por racismo. Greta
Garbo teve suas cinzas cremadas em segredo.
Katharine Hepburn era perfeita. Marilyn não
[era loira.
Lília Brik suicidou-se aos 86 anos com câncer
[terminal.
(ROCHA, 2013, p. 51)

O que conversa, com uma identificação, no poema “Córdoba”, com uma suposta freira que lê literatura subversiva, proibida pela Inquisição.

O tema religioso retorna e é costurado com a vida moderna urbana. No poema “A prece”, vemos esse eu-lírico parodiando uma oração que é empreendida para obter respostas a uma crise existencial, da condição do viver no tecido urbano: “Valei-me, deus/Senhor dos desesperados olhai esta alma apertada/no corpo de vinte e três anos no quarto do apartamento de trinta metros quadrados”. (ROCHA, 2013 p. 45)

Bruna Mitrano, nascida em 1985, é carioca, professora da rede pública e mestre em Literatura Portuguesa pela UERJ. Em 2010, esteve entre os vencedores do prêmio Off-Flip. É autora de *Não* (2016), seu livro de estreia.

Nesta obra presenciamos uma violência, contra si, ou até mesmo contra sua realidade. Autorrefencialidade é um fio condutor de *Não*. O poema de abertura já nos traz essa ideia: “abro minha guerra./ estou na sua frente./ me olha.” (MITRANO, 2016, p. 11)

Numa colagem de poemas e imagens (que são de autoria de Bruna), vê-se sempre uma angústia. O aspecto carnal deve ser observado, tudo é sentido no corpo: seu sangue, seus fluidos.

[...] me lavei na pia, porque eu fedia, por todos os buracos, eu fedia de sujeira e raiva e então, de cara limpa, a despedida explicando que estava tarde, você sorrindo sem tirar as mãos daquela coxa, enquanto eu, eu pingava, por todos os buracos, antes da volta, o show de horrores. lembrar.
(MITRANO, 2016, p. 14)

Em outro poema, como muitos na obra, sem título, essa violência que vem do ou para o corpo. Nisto, parece, na poesia de Bruna Mitrano, frutificar partes de sua vivência como mulher. O poema seguir parece construir a imagem de um aborto.

puta que pari um bicho morto
risco indócil na coxa
barulho oco dos coágulos esbofeteando a água da privada estilhaços
imagens
o enquadramento impreciso
aparar as arestas até triturar os ossos do rosto
as unhas perfuram lentas a boca grande calada
é preciso fugir pelas beiradas
sem alarde
(MITRANO, 2016, p. 16)

A luta psicológica também na poética de Mitrano, parece adquirir espaço na carne:

gestação infinita
o filho podre a filha cerca viva
meu útero arregaçado expelindo medo em sangue porque é meu horror
que gero –
sei me ferir.
(MITRANO, 2016, p. 18)

Ainda neste embate psicológico, uma realidade crua, de uma angústia tão humana, toma uma linguagem violenta, para lidar com uma possível luta existencial, que o eu-lírico parece enfrentar sozinho.

rasgava a camisa com os dentes
a raiva desnudada de pavor
e se deixava à beira –
como adestrar a mão convulsa?
o mijo morno entre as cobertas era como peitos grandes pietá
aninhava-se no turbilhão do que era
reconhecia
seu corpo
erguendo à boca a própria armadilha
e lembrava das frutas que nasceram podres as que nasceriam pra
sempre.
(MITRANO, 2016, p. 22)

Em alguns momentos da construção de *Não*, essa violência parece se adormecer e vemos a banalidade do cotidiano.

ainda falava em reparação
o nariz bicando a asa de frango frita
boca e mãos luzindo engorduradas –
meu bem, seu amor é patético ao meio dia.
e a cara amarela desde a manhã
se havia
um grito vinha da cozinha
geladeira velha
bebo água e a voz grave do vizinho me treme outro copo quebrado
varro mal
esqueço e
ah esse calor terrível
deito no chão –
você acha que vai chover?
(MITRANO, 2016, p. 29)

A memória familiar também se encontra na poética de Bruna. As construções dos versos, que se encaminham para uma prosa, de caráter parecido com a da crônica, e parecem construir uma nostalgia benéfica que acalma a revolta interior desse eu-lírico.

na calçada, ela e as crianças. calor de cozinhar lá dentro, o ventilador parou. o menor todo torto no colo, mosquito pega. final do ano, ah, ventilador de teto. teto daquele jeito, vazamento na casa de cima. os homens consertando. corta a unha da menina, tesoura de costura. copinho descartável entre as coxas, água oxigenada e amônia. o vizinho chega, pão e a margarina, foi rápido, de bicicleta. caneca descascada no chão, café, garrafa térmica amarelenta, café forte. o marido parece até que sente o cheiro de longe, tá molhado de mangueira, bebe sem açúcar, de pé, copo americano. sempre magro, o marido, ela não entende. o maior solta pipa. céu colorido, vento bom. os moleques da rua de trás cortam todo mundo, o maior xinga sozinho, ela grita ele, ele tem que comer, essa merda custa dinheiro. o maior acena e ela ri, um dente faltando, vai ao dentista qualquer dia, desdentada não consegue emprego, ela é boa de serviço. a espuma branca dentro do copo, ela esfrega na perna. a menina descoloriu o cabelo, faz sucesso, já namora. a gente cria filho pro mundo, a vizinha diz. ela tem medo, deus proteja, tanta desgraça. o menor dorme, mamadeira na mão, suco de groselha, pinga no peito. é grande pra mamadeira, não larga, vai ficar bicudo. baixa o sol, a cigarra grita, hora dos cupins, corre pra fechar a janela. suor. escorre na frente da orelha, salpica o buço, mela o sovaco, molha até o cóccix. cheiro de café, cheiro de suor. final do ano, ah, ventilador de teto.
(MITRANO, 2016, p. 34-35)

Até mesmo o amor não escapa ao trabalho de linguagem violenta, carnal, de fluidos. Vemos uma nova percepção de representação do sentimento.

deito, abro as pernas em pássaro e curvo a cervical pra, daqui, te ver. no centro, os lábios úmidos do animal todo boca devoram a sua imagem diminuída pela máxima distância suportada – sobre o corpo inerte, não obstante o grito esmurrar a película que encobre o peito, no golpe extático da pequena morte, dançam o líquido branco espesso e meus muitos coágulos – emaranham-se, escorrem. as mãos, não soltamos.

(MITRANO, 2016, p. 42)

Por fim, o espaço urbano também se adapta ao trabalho de linguagem proposto pela poeta.

os bodes amam as telhas que os protegem dos temporais. os cornos, não usamos quando estamos sós. as casas que nos aniquilam, nos dias inevitáveis, engendram resistência aos ossos. ferramentas com que cavoucamos as várias camadas de tinta das paredes, em cômodos, vejo, vazios – deser damos uma última cor e os suores que imprimimos nela. as armas que nos feriram, não usaremos mais.

(MITRANO, 2016, p. 51)

O último verso do poema, porém, parece resumir o não que dá título ao poema: o não ao que fere e/ou feriu.

Danielle Magalhães nasceu em 1990 e vive no Rio de Janeiro. É formada em História pela UFF e é aluna de doutorado em Teoria Literária na UFRJ. Publicou o livro de poemas *Quando o céu cair*, pela Editora 7Letras, em 2018.

No poema “quando o céu cair”, entendemos que a poética de Danielle expressa uma camada política mais evidente do que a das outras poetisas visitadas neste artigo. Nos primeiros versos conhecemos um eu-lírico aparentemente sereno que pode gozar do céu de inverno berlinense.

em berlim eu passava
grande parte do tempo olhando o céu muito azul bem no final do
inverno fazia muito frio e eu achava engraçado porque parecia que
o céu contradizia
a temperatura

(MAGALHÃES, 2018 *apud* MITRANO, 2018)

Essa calma é interrompida pela realidade material da crueldade imposta aos imigrantes sírios, em situação de miséria, na Alemanha.

mas um dia fui ao lado
ocidental em uma rua
onde havia muitas mulheres sírias pedindo alguma coisa para qualquer
um que
[passava
(MAGALHÃES, 2018 *apud* MITRANO, 2018)

O poema parece transmitir uma emoção baseada na antítese. Enquanto o céu é tão azul, tão limpo, quase uma espécie de totem de felicidade, vigia a miséria desses imigrantes. Esta contradição percebida pelo eu-lírico: o coloca em uma afora político-social, por se sentir incapaz de ajudar o coletivo, mas também confunde-se numa aporia linguística, na qual mesmo a imigrante tentando se comunicar com o eu-lírico, este não é capaz de produzir discurso. A linguagem só volta ao poder do eu-lírico no poema.

então ela pegou um papelzinho e começou a ler a mesma pergunta
em várias línguas línguas
que eu nem sabia
que existiam
sempre a mesma
pergunta e eu fiquei sem reação não consegui parar de olhar para
o papelzinho com a mesma pergunta até
em português ela lia [...]
me olhou por um segundo e meio
frustrada meio irritada
como quem não aguenta mais
repetir sempre a mesma coisa
em línguas diferentes para
todo mundo the whole world
que parece falar língua nenhuma [...]
ela
fala para ninguém
ela fala
para ninguém
como eu sem expressão como alguém
que não estava entendendo
como se eu não falasse
mas é ela que fala
todas as línguas
vêm dela todas
as línguas são todas

elas concentradas em uma pergunta
que se repete
em ouvidos outros
em rostos sem
rostos
sempre sem resposta
(MAGALHÃES, 2018 *apud* MITRANO, 2018)

O poema finda com o eu-lírico percebendo que esta aporia não é só sua, mas compartilhada pelo mundo.

e sempre esse céu
sobre berlim ou aqui aqui
ou lá
paira na atmosfera do universo contradizendo a temperatura
do mundo
e deixando sempre a mesma pergunta sem resposta
em todas as línguas
(MAGALHÃES, 2018 *apud* MITRANO, 2018)

Em “até que um poema aconteça”, encontramos uma problematização do tempo, que cessa de existir e é substituído por um ciclo de repetição e espera. O eu-lírico parece estar novamente em uma aporia existencial na qual sempre se está a espera.

a hora não existe mais
hoje
todos matamos hora porque não aguentamos a repetição hoje todos
matamos a hora
porque tampouco sabemos da espera [...]
fazendo o tempo fora da hora encontramos
ainda a repetição até que
da repetição não aconteça
mais a espera até que
aconteça uma vida qualquer
[...]
(MAGALHÃES, 2018 *apud* MITRANO, 2018)

O poema também se insere nessa lógica, pois ele é algo que se espera e se constrói na repetição. Porém, o poema não quebra o ciclo, ele é parte da engrenagem.

e eu só me sinto menos morta agora
porque em um longo tempo de espera
em que não consegui escrever nenhum poema
fiquei escrevendo repetidamente até que um poema aconteça vou
tentando escrever um poema
já que não posso matar uma pessoa
vou tentando escrever um poema
para ser salva pelo tiro que não posso disparar até que
saia esse poema
(MAGALHÃES, 2018 *apud* MITRANO, 2018)

Em “carta aos gregos”¹, entramos em contato com um poema que fala sobre o conflito de gerações, no qual uma geração pode usufruir de certas coisas que a outra não pode. Como falamos de bens culturais, provavelmente acessadas por Danielle via universidade, a poetisa parece certa no conceito de Geração Lula de Pucheu.

entre o céu e as ruínas eu quis te dizer
mãe
a grécia existe
e seria lindo se você a visse
por um momentotenho vontade
de antecipar meu desejo de morar fora
só pra que você possa ficar mais perto da possibilidade de ficar fora
(TRÊS..., 2018)

No primeiro verso, quando a poeta utiliza *entre o céu e as ruínas*, percebe-se um paralelo entre as ruínas gregas e o céu, com as condições vividas por mãe e filha. Na qual a primeira pode usufruir de bens, estando no céu, que a última não pode, portanto, estando nas ruínas.

Por fim, em “entre o diálogo e o monólogo” vemos um resgate histórico entre privilegiados e não-privilegiados, principalmente na figura de mulheres. Na dicotomia diálogo e monólogo compreende-se que o diálogo é privilégio dos que podem escrever a história. O monólogo é a imposição naqueles que sofrem.

¹ Posterior a escrita deste artigo, o poema foi publicado no livro *Vingar* (2021).

há a guerra
o ser humano começa
a debater a debater a se debater
quero ver você falar de diálogo quando
quero ver
você falar
de diálogo
quando
a bala
atravessou aqui [...]
(TRÊS..., 2018)

Também parece, nesse sentido, haver uma ode a feminilidade dada pela ligação à genealogia do eu-lírico. Um quase impulso deste último para quebrar esse histórico de violência.

viva estou em tempo integral
tentando errar o meu destino
para não coincidir com o nervo que falta entre o estômago e o intestino
da minha mãe para não coincidir com o destino
da coluna da minha avó
para não coincidir com as dores
das mulheres que me criaram
para não coincidir com
o impedimento da vida na vida
tenho tentado errar o meu destino
para conseguir viver o luxo de viver
(TRÊS..., 2018)

4 Considerações finais

Alberto Pucheu cunhou muito recentemente o termo Geração Lula. Este termo ainda precisa de maturação e desenvolvimento, pois, a princípio, pouco parece juntar poetas que possivelmente estariam em grupo tão heterogêneo. De toda forma, todas obtiveram acesso ao ensino superior e à pós-graduação no período de governo petista.

Um ponto em comum, que pode ser adotado para essa geração como um aglutinador é a ideia de partilha do sensível de Rancière. Tanto por fatores extraliterários, como suas trajetórias acadêmicas e classe social,

bem como literários. Neste último percebeu-se que a poesia das poetisas selecionadas se encaminha para o prosaísmo assinalado por Celia Pedrosa e apresentam semelhanças formais, no que tange ao visual do poema na página. Suas temáticas variam, mas parece haver uma ligação em uma temática micropolítica entre elas, que ganha espaço na linguagem do poema.

Em Aline Rocha registramos uma certa conexão entre fotografia, cinema e literatura e duas tendências norteadoras: a assimilação do cotidiano na linguagem poética e o tratamento prosaico do amor, construindo em diálogo com gêneros populares que retratam esse sentimento, como a novela e o cinema. Bruna Mitrano concentra sua poética em uma autorreferencialidade, confeccionando uma poesia de caráter cru, até mesmo violento, que tende a se materializar no próprio corpo; também encontramos um caminho ao tema do cotidiano, bem como diálogos com gêneros de prosa, como a crônica, reafirmando a tendência ao prosaísmo identificado por Celia Pedrosa para a literatura contemporânea brasileira. Por sua vez, Danielle Magalhães, embora se concentre no cotidiano, parece levar seu trabalho poético para fora de uma espécie de “política de si”, costurando aos seus poemas denúncias às injustiças sociais do mundo contemporâneo.

Por fim, os fios condutores na poética dessas três poetisas são: a tendência ao prosaísmo e o espaço dedicado, cada uma a sua forma, à figura da mulher. Aline Rocha busca uma figura de mulher em ícones da cultura *pop*, Bruna Mitrano busca em suas próprias experiências, dores e angústias e Danielle Magalhães parece historizar essas experiências, colocando em prisma a experiência de privilégio das mulheres que puderam escrever a história, puderam acessar aos bens culturais, enquanto a outras esses acessos foram negados.

Embora o corpus selecionado neste artigo seja limitado e pouco diversificado, entendemos que a ideia de Alberto Pucheu pode ser válida se vista pela ótica da partilha do sensível de Rancière, onde há um comum compartilhado, mas também idiossincrasias em cada poeta.

Referências

- BARROS, A. S. X. Expansão da educação superior no Brasil: limites e possibilidades. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 36, n. 131, jun. 2015, p. 361-390. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302015000200361&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 31 jan. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/ES0101-7330201596208>.
- MITRANO, B. *Não*. São Paulo: Patuá, 2016.
- MITRANO, B. ‘Quando o céu cair’, de Danielle Magalhães (3 poemas + convite de lançamento). *Mallarmagens* – Revista de poesia e arte contemporânea, [s. l.], [s. n.], 25 maio 2018. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2018/05/quando-o-ceu-cair-de-danielle-magalhaes.html>. Acesso em: 10 fev. 2020. ISSN: 2316-2887
- PEDROSA, C. A poesia e a prosa do mundo. *Gragoatá*, Niterói, v. 15, n. 28, p. 27-40, jan./jun. 2010. p. 27-40. DOI: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v15i28.33091>.
- PEDROSA, C. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (org.). *Sub-jetividades em devir*: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 41-50.
- PUCHEU, A. Prazer, esse sou ele (a autobiografia poético-política de André Luiz Pinto). *ALEA*: Estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, set-dez. 2019, p. 131-148. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2019213131148>.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO: 34, 2005.
- ROCHA, A. *Gravando*. São Paulo: Patuá, 2013.
- SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira contemporânea. *Sibila*: revista de poesia e cultura, Cotia, n. 8-9, 2005, p. 41-60.
- TRÊS poemas de Danielle Magalhães. *Revista Literatura e Fechadura*, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://www.literaturaefechadura.com.br/2018/08/20/tres-poemas-de-danielle-magalhaes/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

Recebido em: 25 de fevereiro de 2021.

Aprovado em: 21 de julho de 2021.



SCHWARZ, Roberto. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

Bárbara DelRio Araújo

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

barbaradelrio.mg@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5415-6981>

Papa-fina é uma expressão popular utilizada para designar algo de boa qualidade, de muito sabor e preparado com excelência. É exatamente nesses moldes que se estrutura a mais recente obra do crítico literário Roberto Schwarz, *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. Dividida em duas partes, uma delas é dedicada às entrevistas e outra a ensaios curtos que dissertam sobre literatura e ciências sociais. Além disso, a obra comporta prefácios e documentos, como o intitulado “Bastidores”, no qual se revela a transcrição, sem alteração, de um parecer do DOPS sobre o texto “Cultura e Política no Brasil, de 1964-1969”, de Roberto Schwarz, publicado, inicialmente, na revista francesa *Les Temps Modernes*. Interessantíssimo é observar os comentários do redator que, além de expor o exaustivo trabalho de tradução, “consumindo 18h de labor”, classifica o texto de Roberto como “altamente intelectualizado”, “aberto à exposição, que parece cínica (mas que não diz tudo) dos diversos planos desenvolvidos pela esquerda e seus subgrupos” (SCHWARZ, 2019, p. 13). Essa impressão não se restringe a esse arquivo e pode ser evidenciada ao longo de todos os escritos dessa obra, que apresenta, além do tom cotidiano, muita complexidade nas discussões, dando a entender que haja sempre algo a mais a se dizer. Deste modo, em função da concisão típica das resenhas, optei por destacar a síntese das entrevistas e os aspectos fundamentais dos ensaios.

1 Entrevistas

“Cuidado com as ideologias alienígenas” – Roberto Schwarz é questionado sobre o influxo estrangeiro no eixo da construção formativa

nacional e, lembrando a discussão com Maria Sylvia de Carvalho Franco a respeito das ideias estarem fora (ou não) do lugar, o crítico reafirma sua posição de que as contradições apresentadas na adoção de modelos estão associadas à questão histórica de nossa condição de subdesenvolvimento. Assim, deixa claro que essa situação não é uma escolha entre ser a favor ou contra o influxo externo, mas um fato que nos obriga à convivência. A entrevista se encerra com uma reflexão de como são importantes a contradição e a parodização dos modelos externos para deflagramos a nossa diferença, que é objetiva e sempre comparativa.

“Encontros com a civilização brasileira” – Em um panorama sobre a trajetória de Roberto Schwarz, perguntas são lançadas para que ele reflita sobre as mudanças e continuidades nas noções metodológicas. Dessa forma, se reconhece que a obra *A sereia e o desconfiado* é limitada e nela se desenvolveu apenas “a metade de seu programa”, cuja maturação tem o seu auge no livro *Ao vencedor, as batatas*. Nessa revisão, o crítico reconhece que a tese adotada por Gyorgy Lukács, muito utilizada sobretudo nas análises de seu primeiro livro, não avança muito para as discussões em relação à arte moderna. Entretanto, ele constata a importância do húngaro e enuncia a necessidade de se ler Benjamin e Adorno: “penso que, sem forçar demais a mão, eles poderiam ser integrados” (SCHWARZ, 2019, p. 32).

“Que horas são?” – Nessa entrevista, Roberto Schwarz responde às perguntas a partir da necessidade de se valorizar as horas históricas e diz que isso é imprescindível ao labor do crítico literário. Schwarz indica ainda relações entre o Brasil e a América Latina, mas afirma que, embora compartilhem momentos semelhantes, ambos não têm o mesmo relógio. De toda forma, ele explica ser possível ver “através do outro” e revela como os países periféricos com sua modernização retardatária podem contribuir para entender a atualidade e as dimensões do capital.

“Um retratista de nossa classe social” – “A lição de Machado de Assis foi o grande apetite por cultura contemporânea, nunca deslumbrado e sempre a serviço do aprofundamento da experiência histórica que era sua”. (SCHWARZ, 2019, p. 61)

“Machado de Assis: um debate” – Constrói-se aqui um debate acalorado sobre a obra de Machado de Assis e as análises desenvolvidas por Roberto Schwarz, sobretudo acerca da representação histórica. Críticos renomados como Luiz Felipe Alencastro, Francisco de Oliveira, José

Arthur Giannotti, Davi Arrigucci Jr., Rodrigo Naves e José Antonio Pasta Jr. sabatinam Roberto que responde a todas as questões. A discussão tem seu ponto alto, quando Giannotti diz que a ênfase histórica desenvolvida nas análises acerca da obra machadiana deixa de lado questões importantes como o lado fantástico e a melancolia. Haveria ali reducionismo? A resposta logo vem: “O que faz – na minha opinião – o Machado não ser um paspalhão é exatamente isso. É que quando ele diz essas coisas, quando ele diz essas generalidades, ele diz sempre de maneira envenenada” (SCHWARZ, 2019, p. 75).

“Do lado da viravolta” – Essa entrevista relaciona os ensaios de Roberto Schwarz com o cenário político contemporâneo. Desse modo, Roberto comenta que o ex-presidente Fernando Collor de Mello, pela desfaçatez de fachada, poderia ser um personagem machadiano. Discute também a tese do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e os estudos do historiador Fernando Novais a fim de mostrar como as ideias modernas no Brasil são sempre postiças e parecem fora do lugar, revelando falsa universalidade. Nesse âmbito, discutem-se as etapas do capitalismo e como a modernização parcial rechaça a mão de obra não especializada, fazendo com que os pobres desejem participar de um processo de exploração do qual são alijados. Destacam-se os estudos de Roberto Kurtz e a importância de se estudar a dependência nacional em conjunto com o desenvolvimento da América Latina e da Europa. Roberto Schwarz encerra defendendo o marxismo como método: “o marxismo no Brasil não foi abatido intelectualmente: foi largado com muito prejuízo” (SCHWARZ, 2019, p. 111).

“Braço de Ferro sobre Lukács” – Eva Corredor interpela Schwarz sobre os limites do pensamento *lukacsiano* no Brasil. Roberto chama a atenção sobre as especificidades nacionais e elucida: “eu não estou dizendo que Lukács não inspira. O que eu digo é que não se pode tomar o esquema dele e aplicá-lo à realidade brasileira do mesmo jeito que se pode fazer na Europa” (SCHWARZ, 2019, p. 129). Explica, por exemplo, que o conceito “proletário” trabalhado pelo húngaro não tem como ser equiparado no Brasil, país cuja industrialização não ocorreu de forma orgânica e completa. Esclarece, ainda, que o Estado Moderno se deu em ordem diferente e finaliza: “Devo muito a Lukács. Devo a ele meu esquema do romance europeu. Como ficou dito sua construção não corresponde às realidades brasileiras. Porém, como é uma notável formulação das grandes linhas da

história social e literária europeia, ela faz ver os pontos em que a sociedade e a cultura brasileira se desvia de seus muitos estimados modelos europeus” (SCHWARZ, 2019, p. 149).

“Dimensão estética da realidade, dimensão real da forma artística” – A entrevista focaliza sobretudo as obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley. No primeiro, destaca-se a força histórica na fatura do romance; no segundo, é o inverso, preza pela força artística. Roberto Schwarz defende a complementariedade dos seus estudos sobre os textos machadianos, mostrando como ambos são frutíferos no que tange a matéria brasileira.

“Meninas Assombrosas” – Continuando as observações acerca de *Dom casmurro* e *Minha Vida de Menina*, Schwarz destaca a diferença estética entre as obras e, ainda que considere a obra machadiana mais sofisticada, enleva o livro de Helena Morley, dizendo que as inadequações são reveladoras.

“Maio de 1968” – Aqui o crítico relembra como viveu a efervescência política no Brasil, em 1968, durante os anos de chumbo. O estudioso destacou a importância da influência francesa nas passeatas da juventude e no pensamento esquerdista, mas deixou claro que esse influxo não substituiu as questões internas ainda que fosse inegável a relação entre elas.

“Sequências Brasileiras” – Roberto Schwarz explica que o título do ensaio tem relação com a obra de Bertolt Brecht, mas sua análise não perde o foco nacional. Assim, reflete de modo descontraído sobre a designação que lhe impuseram de crítico sociológico: “esse rótulo colou e vai me acompanhar até a cova. Ele não é fácil de entender, embora a intenção depreciativa seja óbvia” (SCHWARZ, 2019, p. 186).

“Tira-dúvidas” – Schwarz reforça a afirmação de Antonio Candido de que estudar literatura brasileira é também fazer literatura comparada uma vez que a crítica literária executa a comparação, ainda mais por se tratar de um país periférico, cujas decisões estão sempre em relação aos modelos europeus. Nesse âmbito, o estudioso segue discutindo a formação da obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, em meio as teorias deterministas, além de analisar a poesia de Oswald de Andrade diante da efervescência das vanguardas. Toca ainda na obra *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, frente às tendências entre outros grandes nomes.

“Ao vencedor, as batatas 30 anos: crítica da cultura e processo social” – O estudioso comenta como, quando comparada a outros autores, a ironia machadiana é específica, apesar de formada no diálogo com outros modelos. Aqui, produz asserções sobre a forma objetiva e afirma que para entender melhor Machado de Assis é preciso olhar sempre os predecessores.

“Sobre Machado de Assis” – Miguel Conde pergunta sobre a figura de Machado de Assis e Schwarz esclarece que o artista entrou para o panteão como figura encasacada e conservadora. Contudo, artisticamente o que se vê é um ardor crítico inconformista e explorador dos impasses brasileiros. Reconhece que, nas obras, existem arcaísmos da escrita, mas esclarece que o tom é revelador e consistente; diferentemente de uma linguagem barbosiana, o arcaísmo tem função estética. Schwarz comenta ainda a posição crítica de autores como Helen Caldwell, John Gledson e Abel Barros Baptista.

“Degradação e desigualdade” – Marcos Strecker questiona sobre a apresentação de Schwarz na FLIP e indaga sobre a entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, em 2007. Schwarz esclarece que, no primeiro, se dedica a *Dom Casmurro* em que o tema do adultério serve de isca para discutir a sociedade nacional; no segundo, a preocupação é com a reabertura democrática e como o capital derrota o trabalho. Nesse espírito, comenta também sobre obras literárias como *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*.

“Sobre Antonio Candido” – Maria Augusta Fonseca pede que Roberto Schwarz discorra sobre os principais conceitos presentes na obra de Antonio Candido. Schwarz explica que os conceitos e métodos aparecem integradas nas análises do mestre. Ressalta que existe um equilíbrio entre a matéria brasileira e a configuração estética formal. “Redução estrutural” é citado como um exemplo de um conceito que não é rígido e aparece em dois ensaios magníficos: “Dialética da Malandragem” e “De cortiço a cortiço”. O destaque se dá pela inovação e grande envergadura, pois neles parte-se de obras limitadas do ponto de vista estético, a saber *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e *O Cortiço*, mas que são transfiguradas em configurações notáveis graças ao achado analítico de Antonio Candido.

“Retrato de Grupo” – Nessa entrevista, Roberto Schwarz comenta sobre a sua formação e conta que veio para o Brasil com a família para fugir das perseguições nazistas. Logo após o falecimento de seu pai, a figura de Anatol Rosenfeld assumiu o papel de tutor de leituras, inclusive

incentivando-o a ir à USP para escolher uma graduação. Na Universidade, Roberto descreve a aproximação com Antonio Candido e com outros professores exemplares, através dos seminários sobre *O Capital*, de Karl Marx. Destaca temas como marxismo, progressismo, anti-imperialismo, terceiro mundismo como foco da discussão.

“Um narrador camaleônico” – A entrevista começa com a interpelação do entendimento de Caetano Veloso, expressos na *Folha de São Paulo*, sobre a análise de Roberto Schwarz acerca da obra *Verdade tropical*. Roberto explica que Caetano Veloso não foi claro na reportagem e revela que, ao fazer a interpretação da obra, não tinha a intenção de nomeá-lo de autor direitista, mas de mostrar que se enunciava no romance autobiográfico um “herói representativo e problemático”. Apresentando os matizes que compõe a força estética do livro, Roberto evidencia a contradição entre as atitudes do autor Caetano Veloso e as assertivas da obra que expõe, por exemplo, complacência com a ditadura e com a guerrilha ao mesmo tempo: “*Verdade tropical* deve muito de seu interesse literário a certa desfaçatez camaleônica em que Caetano, que é seu narrador, é mestre” (SCHWARZ, 2019, p. 301).

“A lata de lixo da história” – A discussão se inicia pelo âmbito teatral de 1960, comentários acerca do teatro de Zé Celso, do cinema de Glauber Rocha, além das artes visuais marcam a caracterização subversiva. Roberto Schwarz comenta que *A lata de lixo da história* foi escrita nesse ambiente convulsivo brasileiro, mas que foi terminada na Europa em função do AI-5. Diversos detalhes e caracterizações da peça são lançados, inclusive, uma relação íntima entre o enredo e o conto *O alienista*, de Machado de Assis.

“Declaração de voto” – Comentários atualíssimos sobre a política nacional: “Para concluir, pensando em amigos da vida inteira, eu diria que, neste momento, a neutralidade entre Haddad e Bolsonaro é um erro histórico de grandes proporções” (SCHWARZ, 2019, p. 313).

“Cultura e Política, ontem e hoje” – A proposta inicial é discutir o Brasil e seu diálogo com a América Latina. Pensar, por exemplo, se Machado de Assis como alegoria brasileira não poderia ser um emblema das elites vizinhas que compartilharam a situação de colônia. A conversa se expande na comparação do tropicalismo a do movimento antropofágico como típicos do terceiro mundo. Assim, Roberto exhibe um raciocínio matizado e retoma uma afamada frase que auxilia pensar a cultura no Brasil e na América

Latina: “é mais fácil tornar o subdesenvolvimento em arte que superá-lo” (SCHWARZ, 2019, p. 320).

“Cultura e política agora” – Claudio Leal questiona Roberto Schwarz sobre o paradoxo das eleições democráticas atuais ao apresentar candidatos com discurso em favor da ditadura militar. O crítico dá uma aula sobre o tempo sombrio e a meia sombra de agora, concluindo que “os faróis da modernidade mundial muito perderam de sua luz” (SCHWARZ, 2019, p. 328).

Todo esse conjunto de entrevistas remontam um panorama que cobrem 50 anos – entre o AI-5 e as eleições de 2018 para presidência da República – propondo aproximações e distanciamentos, oferecendo uma reflexão acerca da inserção nacional no mundo do capital, sob a posição de país periférico, além de nos oferecer uma revisão dos ensaios do autor e as impressões de quando foram lançados. A segunda parte de *Seja como for* é composta por 15 ensaios inéditos, prefácios comentados, além de um relato sobre os anos de doutoramento de Roberto Schwarz. Sobre esse último, deixo a assertiva: “Grécia achou que era uma nota 10, pois a uma bosta não falta jamais o reconhecimento dos doutos. Além do que, a tese do Walter Benjamin também havia sido recusada a seu tempo” (SCHWARZ, 2019, p. 427).

2 Ensaaios

Acredito que os textos da segunda parte possam ser agrupados no seguinte panorama:

a) reflexões acerca da importância e da amizade com autores, em que se destaca os nomes de Anatol Rosenfeld, Maurício Segall, José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Paul Singer e Albert Hirschman;

b) análises sobre textos literários e incursões sociológicas, em que se interpreta a crônica de Luiz da Gama, a obra *Modernidade Periférica*, de Beatriz Sarlo, as artes plásticas de Sérgio Ferrero, além das cartas de Gilda de Melo e Souza;

c) por fim, há ainda escritos que se colocam como prefácios, documentos e breves anotações, todas potencialmente críticas como as palavras do autor no primeiro número da *Revista Teoria e Prática* em 1967: “Nossa revista não tem, portanto, um programa; tem convicções” (SCHWARZ, 2019, p. 336).

Nesse aspecto, pode-se dizer que a contribuição dessa obra para compreender o pensamento de Schwarz está na sua perspectivação em acompanhar a dinâmica e a versatilidade da interpretação do crítico, demonstrando o quanto as suas convicções materialistas e históricas podem ser reelaboradas, sem perder o caráter crítico-dialético (e humano) fundamental na trajetória do autor.

Recebido em: 3 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 28 de julho de 2021.



SARAIVA, Juracy Assmann; ZILBERMAN, Regina. *Machado de Assis: intérprete da sociedade brasileira*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

Benito Petraglia

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro/Brasil

benitop@id.uff.br

<http://orcid.org/0000-0002-0677-5136>

O subtítulo da coletânea de ensaios machadianos – “intérprete da sociedade brasileira” – organizada por Juracy Assmann Saraiva e Regina Zilberman faz jus ao que anuncia. Prova-nos, de modo cabal e definitivo, que Machado de Assis pode-se alinhar aos clássicos da interpretação do Brasil, como, por exemplo, Raymundo Faoro, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda. O livro é produto do grupo de pesquisa Ficção de Machado de Assis: sistema político e contexto. É o segundo volume de ensaios organizado por elas, a partir dos trabalhos do grupo de pesquisa. O primeiro foi *Machado de Assis: ficção, história e manifestações sociais*.

Como disse, os ensaios provam de fato a profunda relação entre Machado de Assis e a sociedade brasileira. De resto, esta relação já nos é de algum modo fornecida pela profusão de dissertações e teses que saem dos cursos de história das universidades brasileiras.

São 21 artigos, cuja ordenação reflete as múltiplas performances do autor no mundo literário: o primeiro, de caráter mais geral, fala do gesto na ficção machadiana; os nove seguintes abordam os romances; mais quatro sobre os contos; dois sobre as crônicas; dois sobre a relação do escritor com o mundo editorial; dois sobre aspectos tradutórios da obra; e o texto final trata das primeiras manifestações literárias nos periódicos do tempo.

Romance, conto e crônica – os artigos são representativos dos gêneros literários mais longevos e nos quais o autor mais se destacou durante sua vida de operário das letras. Além disso, eles são representativos da própria feição crítica dos intérpretes de Machado. A compreensão da obra ou parte dela por um detalhe a que não se atentara: o percurso do enforcamento de um escravo em *Quincas Borba* como recurso para revelar a fratura estrutural da sociedade brasileira (artigo de Denise Estacio), o erro de datas em *Dom Casmurro* como método para mostrar que o papel do romance não é a descrição inventariante da realidade (artigo de Fernando Machado Brum);

a comparação com obras e/ou personagens de outros escritores, no caso aqui, Erico Veríssimo (artigo de Maria da Glória Bordini); discordância entre críticos – Chalhoub *versus* Gledson (artigo de Sidney Chalhoub); rompimento espetacular de certo consenso crítico (Paul Dixon).

A respeito do último tópico, é notável e surpreendente a defesa que Dixon faz de Maria Olímpia, a personagem traída de “A senhora do Galvão”. A crítica majoritária a esse conto assinala que Maria Olímpia compensa a traição do marido com uma exposição de “alma exterior”, ao tornar-se um dos nomes da moda, literal e figurativamente falando. Dixon argumenta, porém, com um “código de honra feminino”, que, suspeito, não seria muito apreciado pelas combativas feministas de hoje. E, entretanto, é um argumento-defesa passível de ser acreditado, demonstrando-se, assim, que a obra de Machado suscita e se abre a interpretações polêmicas.

Mas, por outro lado, deve-se ressaltar uma singularidade. Coletâneas sobre Machado de Assis se restringem de maneira quase absoluta à análise da obra do escritor. Nesta, dois artigos tratam da relação de Machado com o mundo editorial. O primeiro, de Lúcia Granja, leva justamente o título de “Machado de Assis: relações com o mundo editorial”. A autora destaca basicamente o envolvimento do escritor com as atividades editoriais dos irmãos Garnier, sobretudo o caçula Baptiste-Louis Garnier, com quem lidou aqui no Brasil na edição de seus livros.

O outro é de Regina Zilberman – “Machado de Assis e a poesia de Faustino Xavier de Novaes”. O ensaio traz uma notícia desconhecida, quem sabe, não asseguro, até para os machadianos mais pertinazes, e dizer machadiano pertinaz é quase perpetrar um pleonismo vicioso. Machado de Assis organizou, em 1870, um volume de poemas de Faustino Xavier de Novaes, cunhado póstumo de Machado, chamado *Poesias póstumas*. Segundo Regina Zilberman (2020, p. 236-237), “as *Poesias póstumas* constituem provavelmente a única obra em que teria atuado em todas as etapas de uma produção editorial, desde a coleta do material até o lançamento do livro pronto.”

Seria natural que numa coletânea o resenhista manifestasse predileção por um ou outro artigo. E se é certo que preferências são regidas por critérios pessoais, creio haver dados objetivos que justifiquem a simpatia por dois deles.

O primeiro – “O gesto na ficção machadiana” (Kenneth David Jackson) –, primeiro também do livro, traz a novidade da sistematização de um procedimento na ficção machadiana. Ele nos faz compreender, numa espécie de “insight”, que a expressividade e a plasticidade da frase machadiana se traduzem por uma segunda linguagem, pela sugestão de uma camada “invisível”, que é a linguagem do gesto, “relacionada à consciência

e ao entendimento do mundo, num plano maior, invocando inclusive o mistério do mundo e da experiência humana” (p. 15).

Vale a pena citar outra passagem: “Na ficção de Machado de Assis, o gesto ocupa uma posição de destaque, tanto que a leitura equivale à assistência a uma performance de cenas teatrais, encenadas pelos personagens no palco de um grande teatro do mundo” (p.15). É quase impossível que os leitores de Machado não se reportem a “Missa do Galo”, àquele jogo cênico que representam os movimentos de Conceição em volta do jovem Nogueira.

O segundo ensaio – “O teatro da vida: a ópera em *Dom Casmurro*” (Débora Bender) – segue pelo terreno já pisado da comparação entre a ópera, tal como concebida pelo personagem Marcolini, e a trama de *Dom Casmurro*. Mas ele é vazado naquela simplicidade difícil que faz fluir o texto de modo espontâneo e natural, num didatismo que esclarece e, ao mesmo tempo, torna mais profunda a correlação.

Ela começa por conceituar o gênero, sua origem e sua significação cultural. A relação com *Dom Casmurro* é feita primeiro atribuindo-se a cada personagem o papel que teria na ópera: Bento Santiago – tenor; Capitu – soprano; Escobar – baixo; D. Glória – contralto; José Dias – barítono; Pádua, Padre Cabral, Tio Cosme, prima Justina, Sancha e Fortunata – comprimários compondo o coro. Distribuídos os papéis, vem o sentido da representação: “o libreto escrito por Deus, o impacto da música de Satanás e a falta de harmonia entre os dois, libreto e partitura, mudam o roteiro, e a dissonância do ciúme inunda o drama e age sobre as personagens, trazendo adversidade e desgostos” (p. 106).

A seguir, refere-se às diferentes interpretações que a metáfora da ópera recebeu dos críticos Helen Caldwell, Eugênio Gomes, John Gledson e Abel Barros Baptista. A conclusão é que “com a metáfora da ópera, Machado de Assis discute questões morais do ser humano, como a falsidade, a dissimulação, o exagero, a mentira, atributos essenciais aos homens em suas representações” (p. 106). Não, o leitor não pode se sentir roubado com a antecipação deste breve resumo e mais as citações. A singeleza e a pertinência do texto estão lá intactas esperando por ele.

É profícua a leitura dos ensaios. Dá-nos uma ampla visão do percurso do nosso maior escritor. Prova-nos que Machado e Brasil são termos de uma igualdade. Prova-nos talvez mais – que ele ultrapassou o estágio da nacionalidade e alcançou a universalidade da marca humana, como Shakespeare ou Cervantes, *dixit* Harold Bloom, *dixit* Carlos Fuentes.

Recebido em: 11 de fevereiro de 2021.

Aprovado em: 30 de agosto de 2021.