

ISSN 2238-7196

V.12

2023

PUBLICAÇÃO CONTÍNUA

MUITAS VOZES

REVISTA DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA
LINGUAGEM

UEPG

DOSSIÊ “CRÍTICA E
LITERATURA DO FORA:
TRÂNSITOS E REFÚGIOS”



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA LINGUAGEM



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

REITOR	Miguel Sanches Neto
VICE-REITOR	Ivo Mottin Demiate
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO	Giovani Marino Favero
COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM	Evanir Pavloski
EDITORIA GERAL	Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer
EDITORAS DO DOSSIÉ	Prof. ^a . Dr. ^a . Keli Cristina Pacheco - UEPG Prof. ^a . Dr. ^a . Nilcéia Valdati - UNICENTRO Prof. ^a . Dr. ^a . Rita Lenira de Freitas Bittencourt - UFRGS
PROJETO GRÁFICO/DIAGRAMAÇÃO	Marco Aurélio Martins Wrobel
CRIAÇÃO DE CAPA	Dyego Chrystenson Marçal

CONSELHO EDITORIAL

Benito Martinez Rodriguez - UFPR
Claudia Mendes Campos - UFPR
Desirée Motta-Roth - UFSM
Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira - UECE
Julio Pimentel Pinto - USP
Kanavillil Rajagopalan - UNICAMP
Maria Ceres Pereira - UFGD
Naira de Almeida Nascimento - UTFPR
Orlando Grosseguesse - Universidade do Minho
Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh - (UEPG)
Regina Dalcastané - UNB
Rosana Gonçalves - Unicentro
Rosane Rocha Pessoa - UFG
Waldir do Nascimento Flores - UFRGS

PARECERISTAS

Alexandre de Oliveira Torres Carrasco
Ana Karla Canarinos
Andréa Correa Paraíso Muller
Claudia Grijó Vilarouca
Dejair Dionísio
Diego Lock Farina
Eliana da Conceição Tolentino
Eunice de Moraes
Fabio Grunewald
Giuliano Lellis Ito Santos
Luciana Nascimento
Luís Francisco Wasilewski
Paulo Roberto Alves dos Santos
Rafael Eisinger Guimarães
Rosana Apolonia Harmuch
Sabrina Franzoni
Silvana Oliveira
Silvely Brandes
Tiago Guilherme Pinheiro
Tiago Hermano Breunig
Wagner Monteiro
Wallace Araújo



***Este volume teve apoio financeiro da CAPES por meio do PROAP/2023**

Muitas Vozes / Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem,
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Editora UEPG.
Vol. 1, n.1 (jan–jun. 2012). Ponta Grossa, 2012-2020, Semestral.

Vol. 12 (2023) Publicação Contínua

ISSN 2238-7196 (Versão online)

1- Linguagem. 2- Identidade. 3- Subjetividade.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

INFORMAÇÕES / DISTRIBUIÇÃO / PERMUTAS

Muitas Vozes

Universidade Estadual de Ponta Grossa
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade
Praça Santos Andrade n.1
Sala 115 – Bloco B
84.030-900 Ponta Grossa - PR

Endereço eletrônico: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes>

E-mail: revistamuitasvozes@gmail.com

Permutas - E-mail: [<intercambio@uepg.br>](mailto:intercambio@uepg.br)

VENDAS

Editora e Livrarias UEPG

Fone/fax: (42) 3220-3306

Email: [<editora@uepg.br>](mailto:editora@uepg.br)

[<http://www.uepg.br/editora>](http://www.uepg.br/editora)

Pede-se permuta

Exchanged Requested

2023

SUMÁRIO

DOSSIÊ: CRÍTICA E LITERATURA DO FORA: TRÂNSITOS E REFÚGIOS

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Keli Cristina Pacheco; Nilcéia Valdati; Rita Lenira de Freitas Bittencourt

DUAS VERSÕES DO FORA: DISTINÇÃO E DISSOLUÇÃO

Suelen Ariane Campiolo Trevizan

ESPAÇOS DE UM FORA TRANSNACIONAL

O CONCEITO DE VIVER ENTRE LÍNGUAS A PARTIR DE UMA ANÁLISE DA OBRA *KOSMOFONIA: MBYÁ-GUARANI*

Tessio Stelmachuk; Edson Santos Silva

O MOVIMENTO DA CIDADE: AS MÚLTIPLAS VOZES EM *HOMBRES DE MAR*, DE ÓSCAR COLCHADO LUCIO

Rosane Cardoso

A LITERATURA FORA DE SEU SUPORTE

HETERONOMIA E RESISTÊNCIA: POROSIDADE E EXTERIOR EM CERTA POESIA BRASILEIRA

Maurício Chamarelli

O EXÍLIO DA PESSOA NEGRA: UM DIÁLOGO ENTRE CONCEIÇÃO EVARISTO E TITUS KAPHAR

Leonardo Guisantes; Lucan Moreno; Marly Soares

EMANCIPAR A SUBJETIVIDADE: NOTAS SOBRE *RECADO AO PARENTE*, DE GUSTAVO CABOCO

Thiago Correa

QUANDO PATRÍCIA LINO RECICLA ANA HATHERLY

Bianca Mayer; Rita Bittencourt

A TRANSPOSIÇÃO DO POEMA CANÇÃO EM POEMA DA MULHER SUJA, DE ANGÉLICA FREITAS E VITOR RAMIL: COMPATIBILIDADES E OUTROS ESPAÇOS DE SÍNCRESE ENTRE TEXTO E CANÇÃO

Rafael Silva; Bruna Machado

O FORA PENSADO EM CORPO E GÊNERO

DISCURSOS DE/SOBRE UMA PERSONAGEM À DERIVA NO CONTO “AMOR” DE CLARICE LISPECTOR

Thaise Maria Armelin Elias; Nathalia Santos Camargo; Denise Gabriel Witzel

PAULO AUGUSTO E A POESIA HOMOERÓTICA: TRANSGRESSÃO E PIONERISMO EM *FALO*

José Vinicius dos Santos; Karla Renata Mendes

SOBRE LITERATURA MENOR: A ESCRITA DE DIAMELA ELTIT
Mariana de Almeida; Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira; Leticia Barros Soares

ENEGRECENDO A CRÍTICA: POR UMA EXPERIÊNCIA DO FORA
Paulo Petronilio

SOBRE DESCOLONIZAR CORPOS AUTORAIS: O GESTO DA ESCRITA COMO MOVIMENTO FUNDANTE DE UMA POLÍTICA DO TEXTO
Amanda Franco; Cláudia Caimi

LUGARES DO FORA DA NARRATIVA

EM PASSO DE TANGO NO CALOR CARIOCA: ERRÂNCIA E DESPERTENCIMENTO EM *TODOS OS PECADOS DO MUNDO*
Luciana Paiva Coronel

SILVIANO-SAMUEL: OS CONTORNOS HÍBRIDOS ENTRE ESCRITOR, AUTOR E NARRADOR EM *O FALSO MENTIROSO*
Renildo Medeiros; Juliane Welter

A RELAÇÃO ENTRE O EXÍLIO E O FORA NAS MISSIVAS DE CLARICE LISPECTOR
Ana Claudia Andruchiw; Flavia Neves Ferreira

O FORA EM RELEITURAS DE ACONTECIMENTOS HISTÓRICO-POLÍTICOS E SOCIAIS

OS VITRAIS LÍRICOS DE AS MÃES DA SÍRIA: ISABEL AGUIAR E OS RASTROS DO FORA
Daniel de Oliveira Gomes

MEMÓRIA E O TEMPO HISTÓRICO EM FACE À DITADURA MILITAR NO CONTEXTO DAS UNIVERSIDADES EM *O LUGAR MAIS SOMBRIO*, DE MILTON HATOUM
Tatiana Prevedello

ENTREVISTA

ENTRETIEN AVEC LE PROFESSEUR DOCTEUR DOMINIQUE RABATÉ
André Cechinel; Keli Cristina Pacheco

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ CRÍTICA E LITERATURA DO FORA: TRÂNSITOS E REFÚGIOS

...
*há muita coisa em comum entre
cair num rio
e cair em si
e cair fora*
Ana Martins Marques (2021, p.40)

A literatura e a crítica latino-americana contemporânea propõem o pensamento do fora, em diversas manifestações críticas e poéticas, estabelecido em modo constelar. Assim, podemos entender como pensamento do fora um colocar-se em movimento à deriva dentro de determinados lugares, que ora apontam para algumas estabilidades e ora sugerem pertencimentos outros, mesmo instáveis e temporários. O fora pode ser o de si, que entende a loucura como centro das discussões da crítica e da produção artística, como nos trabalhos de Peter Pal Pelbart (2000) ou mesmo de Ana Kiffer (2014). O fora também pode repensar os entre-lugares pelos quais os idiomas transitam, enquanto expressão de um viver entre línguas, como nos propõe Sylvia Molloy (2021) e sua interlocutora brasileiro-argentina, Paloma Vidal (2019), ou mesmo as produções em português selvagem, exploradas por Douglas Diegues (2012), por exemplo. O fora pode se dar como a saída que a literatura encontrou ao se produzir/reproduzir em outros suportes, que não apenas o livro e o mercado editorial, como aponta Florencia Garramuño (2014). Além disso, os corpos, assim como questões de gênero, questionando a prevalência da lógica binária, masculino e feminino, do enquadramento antropocêntrico que sobrepõe o homem aos animais e vegetais, também ganham destaque no pensamento do fora e encontram refúgio na fluidez do trânsito, em noções como trans, monstro, passagem etc., conforme as sugestões de Gabriel Giorgi (2014), ou de Judith Butler (1993). Por fim, outra manifestação do fora estaria, ainda, nas formas e forças do eu, que encontram lugar nos autobiografismos e nos ensaios, como nos lembram Julián Fuks (2017) e Eurídice Figueiredo (2022).

Inevitavelmente organizado como uma variedade de registros, este dossiê apresenta uma série de artigos que versam sobre condições do fora na crítica e/ou na literatura latino-americana, quais sejam: o plurilinguismo como condição estética e política; os suportes utilizados na criação poética e teórica; as experimentações e releituras interartísticas; os corpos que fogem do binarismo e das injunções patriarcais redutoras; o trânsito entre autobiografismos e ensaios em configurações híbridas e autoficcionais.

O dossiê abre com “Duas versões do fora: distinção e dissolução”, de Suelen Ariane Campiolo Trevizan, que articula uma teoria do ou sobre o próprio conceito de fora. A autora retoma historicamente a ideia de que o fora surge, no pensamento francês e alemão, principalmente como uma maneira de se distanciar de um discurso positivista moderno que propunha

uma suposta neutralidade da linguagem. A noção do fora, assim, é defendida por autores como Novalis, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault e, por fim, Maurice Blanchot, cuja obra *A conversa infinita* (1969), merece destaque da autora para mostrar como o pensamento do fora se configura em dois cronótopos: o “1800” e o “1970”, em seus entendimentos sobre a literatura. Além disso, a ficção de Hilda Hilst e a de Juliano Garcia Pessanha são citadas como referências para refletir sobre o fora blanchotiano.

A seguir, a respeito dos espaços de um fora transnacional, no artigo “O conceito de viver entre línguas a partir de uma análise da obra *Kosmofonia: Mbyá-Guarani*”, Tessio Stelmatchuk e Edson Santos Silva estudam a obra, de 2006, organizada por Guillermo Sequera e Douglas Diegues, resultante de uma pesquisa da cultura indígena a respeito do *kósmos* e formatada na mescla entre a língua portuguesa, a espanhola e a guarani, em um gênero escritural que pode ser considerado, conforme denomina Diegues, um “*portunhol selvagem*”. Ao trabalharem teoricamente com Benjamin (1967), Gasparini (2012), Catonio (2018), Jasinski (2021) e Molloy (2018), os autores entendem a noção de “viver entre línguas” como articuladora das relações e os intercâmbios linguístico-culturais das regiões de fronteira entre o Brasil e os outros países da América Latina, tanto no campo das artes quanto no da antropologia. Por outro lado, em direção similar mas em rota inversa, Rosane Cardoso, em “O movimento da cidade: as múltiplas vozes em *Hombres de Mar*, de Óscar Colchado Lucio”, estuda o escritor andino-peruano que concentra seu olhar na região do Chimbote, área pesqueira que teve seu auge nos anos de 1960, explorando o processo migratório que envolve as personagens em um espaço em que o idioma espanhol instituído convive – e se mescla – com o quéchua subalternizado. Em referência ao conceito de entrelugar (Santiago), o artigo analisa as várias nuances da literatura que conjuga a vida urbana costeira e a cosmovisão andina, onde o homem da serra e o da costa são confrontados e, no âmbito estético, a literatura peruana neo-indigenista dá lugar à narrativa andina, em processos de identidades pautados pela heterogeneidade e pela hibridização (Conejo Polar).

Com relação à saída da literatura de seu suporte, é possível visualizar uma reflexão de cunho teórico no artigo intitulado “Heteronomia e resistência: porosidade e exterior em certa poesia brasileira”. Nele, o autor Maurício Chamarelli reflete sobre a porosidade da poesia contemporânea brasileira a partir da noção de heteronomia de Florencia Garramuño. A hipótese do autor é que diversos gestos da atual poesia encenam um texto poroso em relação a sua exterioridade, desenhando uma concepção de poesia sem propriedade, em campo expandido. Neste passo, chegamos ao exercício de diálogo promovido entre a poesia de Conceição Evaristo e as artes plásticas contemporâneas de Titus Kaphar, tal como vemos no artigo “O exílio da pessoa negra: um diálogo entre Conceição Evaristo e Titus Kaphar”, de Leonardo Guisantes, Lucan Moreno e Marly Soares. A poesia de Evaristo é nele posta em diálogo com as telas de Kaphar, em ambas os autores identificam a denúncia da condição da pessoa negra em espaço americano, aqui cotejados Brasil e Estados Unidos. É preciso também identificar o mesmo gesto de saída do suporte na literatura indígena, tal como nos apresenta o texto de Thiago Correa: “Emancipar a subjetividade: notas sobre *Recado ao Parente*, de Gustavo Caboco”. Caboco é um multiartista indígena que, a partir de variadas linguagens procura cultivar subjetividades insubmissas e emancipadas. Com base nos estudos de Rolnik (2019), Correa advoga pela necessidade do estímulo às práticas subjetivas a partir da experiência artística e sensível, essa encorajada por Caboco em sua complexa prática artística, e entende o exercício como um modo de se confrontar aquilo que Caboco (2022) nomeia “Coma Colonial”.

Já no artigo “Quando Patrícia Lino recicla Ana Hatherly: a não originalidade paródica em *Variações sobre a Saudade* (2021)”, Bianca Mayer e Rita Bittencourt analisam a “Variação XVIII, Ana”, publicada na antologia *Variações sobre a Saudade* (2021), de Patrícia Lino, e identificam a porosidade da poesia de Lino na paródia não original do poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly, realizando uma correção moral e cultural de Lino nesta intervenção. Na sequência, em “A transposição do poema canção em Poema da Mulher Suja, de Angélica Freitas e Vitor Ramil: compatibilidades e outros espaços de síncrese entre texto e canção”, os pesquisadores Rafael Silva e Bruna Machado, estudam a saída do suporte do poema no gesto de apropriação de Vitor Ramil ao poema de Freitas. Para tal, os autores cotejam os textos sonoros e visuais de ambos - da poeta e do músico -, e, a partir dos conceitos de figurativização, passionalização e tematização de Luiz Tatit (1986), procuram propor novos espaços de convergências e trocas entre texto e canção.

O fora que se coloca nas questões de corpo e gênero vai se apresentar neste dossiê em cinco artigos. Em “Discursos de/sobre uma personagem à deriva no conto “Amor” de Clarice Lispector”, Thaise Maria Armelin Elias, Nathalia Santos Camargo e Denise Gabriel Witzel tomam Ana, personagem do conto clariciano, como ponto de análise. O artigo procura demonstrar, a partir dos Estudos Discursivos Foucaultianos, especialmente os conceitos de discurso, sujeito e verdade, e das noções de fora de si, pensadas por Brizuela (2014) e Garramuño (2014), como maneira de aproximar as reflexões sobre um corpo transgressor que leva a questionar os limites, meios e extremos presentes em uma literatura dita conceitual, desde o final dos anos 1960. Em “Paulo Augusto e a poesia homoerótica: transgressão e pionerismo em *Falo*”, José Vinicius dos Santos e Karla Renata Mendes chamam a atenção para a visibilidade de corpos oprimidos pelos movimentos sociais no século XX, o que permitiu que no tempo presente ocorra um maior destaque para a presença de suas representações na literatura. Porém, os autores ainda enfatizam que o lugar para a literatura *queer* é incerto, já que muitos autores e textos permanecem à margem, como o autor potiguar Paulo Augusto, que publicou nos anos 1970, em plena ditadura militar, o livro *Falo*. Desta forma, o texto se propõe a observar, considerando o pensamento de Judith Butler, Michel Foucault, Guacira Lopes Lobo e Richard Miskolchi, “a imposição social de um gênero, a repressão sobre corpos dissidentes à norma sexo-gênero cisheteronormativa e a posição de margem ocupada por esses corpos”.

Seguindo na esteira do fora em relação a gênero e corpo, temos o artigo “Sobre literatura menor: a escrita de Diamela Eltit”, de Mariana de Almeida, Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira e Letícia Barros Soares. Partindo dos encaminhamentos dos Estudos Culturais, como o pensamento de Escosteguy (2006), a partir dos considerados “pais fundadores” - Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart - as autoras defendem a ideia de que é possível abrir espaço na crítica para literaturas escritas por mulheres, como a da chilena Diamela Eltit, enfatizando a necessidade de estudo do trabalho da autora chilena, considerando seu histórico na militância durante a ditadura Pinochet, momento também que ela inicia sua escrita. Por fim, as autoras do artigo consideram a sua produção recente como menor, levando em consideração a noção de Deleuze e Guattari (1975), bem como Lértora (1993).

As questões do pensamento do fora, corpo e gênero também estão associadas à crítica e à negritude. Em “Enegrecendo a crítica: por uma experiência do fora”, Paulo Petronilio convoca o leitor a pensar sobre a necessidade de trazer a problemática negra à crítica literária brasileira

ressaltando que é preciso “descolonizar o ‘fora’, tal como foi pensado nos moldes ocidentais, eurocêntricos, e descolonizar a crítica, que é branca, cis e heterossexual”. Parte do “pensamento feminista negro” e da “literatura preta”, de Conceição Evaristo (1996), para tensionar a crítica canônica, de supremacia branca, imperial e patriarcal, a fim de pensar em uma crítica que permita múltiplos processos de subjetivação, de potencialização de novas experiências do fora em que a literatura e crítica pretas sejam pensadas e colocadas como “potente encruzilhada de luta e emancipação”. Por fim, em “Sobre descolonizar corpos autorais: o gesto da escrita como movimento fundante de uma política do texto”, Amanda Franco e Cláudia Caimi colocam em discussão as controvérsias sobre noção de autoria em textos literários. Destacam que o conceito é produzido desde um lugar de poder estabelecido por intelectuais homens, brancos e europeus, como Roland Barthes, cujas concepções, a partir de um paradigma estruturalista, definiram e decretaram a morte do autor. Assim, a proposta é a de problematizar estas condições ao pensar a escrita de mulheres negras, que denuncia a impossibilidade de uma neutralidade na linguagem, “abrindo um espaço potente de tensionamento e interrogação do cânone e contribuindo na construção de um paradigma decolonial, ético, estético e político”.

Luciana Paiva Coronel, no artigo “Em passo de tango no calor carioca: errância e despertencimento em *Todos os pecados do mundo*”, de Norberto Presta” insere no debate sobre as manifestações do pensamento do fora, no cenário da literatura latino-americana contemporânea, uma leitura dos movimentos errantes do personagem protagonista Manuel, do romance argentino, tomando por fundamentos os conceitos de “estrangeiro” de Néstor Canclini (2016) e de Julia Kristeva (1994) e o conceito de “migração” a partir de Pierre Ouellet (2016) para analisar sua identidade desterritorializada. A estrangeiridade de Manuel é compreendida basicamente através de seu modo de andar e de sua peculiar tentativa de enraizamento na cidade do Rio de Janeiro, o que permite concluir que ele habita um entre-lugar cultural, conformado pela representação simbólica do despertencimento. Além disso, o caráter do fora também está presente no trânsito constitutivo do romance, enquanto ficção, com as formas autoficcionais ou alterficcionais, conforme proposto por Evandro Nascimento (2017) e ainda no estatuto da ficção e do testemunho do mundo, conforme o entendimento de Julián Fuks (2017), trazendo outras possibilidades de leitura.

Assim como no artigo anterior, tomando os lugares do fora dos próprios componentes da narrativa, Renildo Medeiros e Juliane Welter, em “Silviano-Samuel: Os contornos híbridos entre escritor, autor e narrador em *O falso mentiroso*”, tornam visíveis os tensionamentos entre ficção e não-ficção na narrativa brasileira do século XXI, permitindo discussões sobre a factualidade do/s evento/s narrado/s. Na análise crítico-interpretativa da obra *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago, e sua composição de romance que simula uma autobiografia, são discutidos os últimos contornos entre as três figuras - escritor; autor; narrador - para verificar a elasticidade da linguagem romanesca contemporânea, diligenciada, sobretudo, pelo retorno memorialístico. Na empreitada, os autores destacam alguns referenciais que embasam o debate: as definições estruturais de autoficção de Martins (2014), Nogueira (2018) e Santiago (2018); as teorias literárias contemporâneas de Hutcheon (1992), Ginzburg (2012) e Fuks (2016; 2017); e as ideias sobre a categoria da memória propostas por Seligmann-Silva (2002) e Sarlo (2007). Por fim, destacam a condição de um caráter híbrido posto em obra.

Flavia Neves Ferreira, com o objetivo de explorar alguns excertos das correspondências pessoais de Lispector mantidas com suas irmãs durante os anos em que a escritora viveu fora do Brasil (1944 e 1959), no artigo “A relação entre o exílio e o fora nas missivas de Clarice Lispector” empreende uma análise a questão do exílio, direcionada no sentido de um ‘estar fora’, seja no significado de desenraizamento territorial como também na condição própria da existência. As cartas foram organizadas no livro *Minhas Queridas*, compiladas pela biógrafa Tereza Montero, e, além disso, a pesquisadora recorre aos aportes teóricos de Edward Said e Jean-Luc Nancy, entendendo que pensar o exílio em Clarice é pensá-lo como algo próprio, não como propriedade, ou seja, como abertura para o mundo, como proximidade na distância. Neste sentido, a experiência pessoal de Clarice e a prática de escritora, testemunhando a linguagem e a existência como estrangeira, funcionam, ao mesmo tempo, como abertura do ser-no-mundo, que significa movimento de ser: um ‘estar fora’, que, além de atravessar os discursos, também pode ser considerado uma ‘rede produtiva’ não somente para a vida pessoal da escritora, como também para a riqueza do contexto da sua literatura.

Em dois trabalhos é possível localizar o fora no diálogo ou releituras de acontecimentos histórico-políticos e sociais realizados desde o campo literário. A poesia contemporânea de Isabel Aguiar, no conjunto de *As mães da Síria*, é objeto de leitura de Daniel de Oliveira Gomes, no artigo “Os vitrais líricos de *As mães da Síria*: Isabel Aguiar e os rastros do fora”. O autor identifica no estilo poético de Aguiar um repensar o mundo patriarcal a partir de suas ruínas, pensadas paradoxalmente como presença do fora. E, em “Memória e o tempo histórico em face à ditadura militar no contexto das universidades em *O lugar mais Sombrio*, de Milton Hatoum”, Tatiana Prevedello estuda a inovação da técnica narrativa de Hatoum, seu trabalho em múltiplos planos espaço-temporais para compor um arquivo histórico-memorialístico. A partir da hermenêutica de Paul Ricoeur, Prevedello analisa as relações entre testemunho, escrita e a construção de um arquivo encenado no romance de Hatoum, que tem como pano de fundo o contexto das universidades brasileiras no período da ditadura militar, a partir das relações da personagem Martin com outros jovens universitários da UnB e USP.

Conforme comentado do início desta apresentação, múltiplas manifestações do pensamento do fora atravessam as produções literárias contemporâneas, em termos formais, sociais, políticos e culturais. A quantidade e a qualidade dos trabalhos recebidos, que ora publicamos, sublinham o interesse e a necessidade de explorar os temas e formas críticos do fazer e do viver as artes, em trânsitos e refúgios da teoria, nestas caóticas primeiras décadas do século XXI, que, de algum modo, parecem repetir, diferindo, a primeira metade do século XX. Não fosse o exercício da especulação, não fosse o aprofundamento de certas ocorrências planetárias, não fossem as potências ocultas do pensamento que insiste...

A entrevista que encerra esta edição, *Entretien avec le Professeur Docteur Dominique Rabaté*, realizada por Keli Cristina Pacheco e André Cechinel, ainda que em sessão à parte, também dialoga, a seu modo, com as poéticas do fora apresentadas nos artigos que compõem o dossiê. Rabaté observa que o literário, justamente, nos lembra outras formas de mundo, outras temporalidades e outras experiências humanas, ao conjugar a investigação em torno da linguagem à crítica aos movimentos de dominação, o que confere à disciplina um caráter simultaneamente questionador e reparador.

A poesia, como nos ensina Ana Martins Marques, no livro *Risque esta palavra*, brevemente citado em epígrafe, encena as variações de cair e encerrar, igualmente, nos movimentos polissêmicos do fora, exibindo, assim, as possibilidades mesmas de seu próprio existir.

Keli Cristina Pacheco

Nilcéia Valdati

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

(Organizadoras)

DUAS VERSÕES DO FORA: DISTINÇÃO E DISSOLUÇÃO

TWO VERSIONS OF THE OUTSIDE: DISTINCTION AND DISSOLUTION

Suelen Ariane Campiolo TREVIZAN*

 <https://orcid.org/0000-0001-6601-6070>
UEPG

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Na virada linguística dos séculos XIX e XX, que questionava a suposta neutralidade da linguagem, o fora foi uma estratégia empregada por alguns pensadores, sobretudo alemães e franceses, para escapar do positivismo dos discursos do conhecimento. Como gesto crítico à modernidade, essa posição reflexiva não afirma algo, mas desdobra os discursos infinitamente, negando até alguns dos elementos mais caros à literatura moderna como a autoria e a obra. Isso perpassa escritores como Novalis, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault e Maurice Blanchot. Enfatizando esse último, em especial seu livro *A conversa infinita* (1969), este artigo comenta como o pensamento do fora se configura em dois cronótopos, o “1800” e o “1970”, apontando sua influência sobre os respectivos entendimentos de literatura. Por fim, reflete sobre sua presença na produção brasileira contemporânea, em particular na ficção de Hilda Hilst e na de Juliano Garcia Pessanha.

Palavras-chave: Pensamento do fora. Literatura contemporânea. Maurice Blanchot. Hilda Hilst. Juliano Garcia Pessanha.

Abstract: At the linguistic turn of the 19th and 20th centuries, which questioned the alleged neutrality of language, the outside was a strategy employed by certain thinkers, especially German and French ones, to escape the positivism of knowledge discourses. As a critical gesture towards modernity, this reflective position does not assert something, but unfolds discourses infinitely, even denying some of the most cherished elements of modern literature such as the authorship and the work of art. This permeates authors like Novalis, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault, and Maurice Blanchot. Focusing on the last one, especially his book “The Infinite Conversation” (1969), this paper discusses how the thought of the outside takes shape in two chronotopes, the 1800s and the 1970s, highlighting its influence on the respective understandings of literature. Finally, it reflects on its manifestation in contemporary Brazilian literature, in particular Hilda Hilst’s and Juliano Garcia Pessanha’s fiction.

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (2022). Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (2013). Concluiu a licenciatura em Letras Português (2015) e obteve título de bacharel em Comunicação Social (habilitação Jornalismo) por essa mesma instituição (2010). Professora colaborada da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Pesquisa sobre literatura contemporânea; relação entre literatura e filosofia; poéticas da modernidade; letramento literário.

Keywords: Thought of the outside. Contemporary literature. Maurice Blanchot. Hilda Hilst. Juliano Garcia Pessanha.

O inexistente é nada. Mas ser nada não é de modo algum nada ser. Ser nada é inexistir de modo próprio a um mundo ou um lugar determinado.
(Alain Badiou)

No pensamento francês sobre literatura desenvolvido em meados do século XX, há diversos autores que evocam a questão do “*dehors*”, traduzido como “fora” ou “exterior”. Se fôssemos abordar de modo cronológico seu desenvolvimento nesse contexto, uma das primeiras publicações a serem mencionadas talvez devesse ser *A experiência interior* (1943), de Georges Bataille, depois *A parte do fogo* (1949), de Maurice Blanchot, *O grau zero da escritura* (1953), de Roland Barthes, e só então a notória conferência “O pensamento do exterior” (1966), de Michel Foucault. No entanto, preferimos não partir de nenhum desses, mas d’*A conversa infinita* (1969), de Blanchot, pois, lançado após os demais, resulta de uma longa convivência com a questão, de 1953 a 1965. Como resultado, conforme o título já indica, o fora é apresentado aí de modo bastante amplo, sob vários vieses, conversando com diversos autores.

Na nota de abertura d’*A conversa infinita*, lemos:

Escrever, a exigência de escrever: não mais a escrita que sempre se pôs (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escrita que, por sua força própria lentamente liberada (força aleatória de ausência), parece consagrar-se apenas a si mesma, permanecendo sem identidade e, pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes, um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado, e, para começar, a ideia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a ideia do Livro e da Obra, de maneira que essa escrita (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem. (BLANCHOT, 2001, p. 8)

Esse trecho descreve o fora como uma questão do escrever, ou melhor, coloca o escrever em questão, ou ainda: propõe uma “nova relação entre literatura e o real” (LEVY, 2011, p. 11). Tatiana Salem Levy, em pesquisa sobre a experiência do fora, destaca que sua função é menos conceitual do que questionadora. Colocado nesses termos, notamos certa semelhança com o *Dasein* heideggeriano. Como este, o pensamento do exterior não existe à parte do mundo, mas justamente inserido nele e questionando perspectivas que se apresentem aí como totais. No entanto, se ele estremece discursos estabelecidos não é para propor novos valores – nada é colocado no lugar do que foi questionado. Assim, a literatura implode, a ponto de sua realização implicar o próprio desaparecimento, como Blanchot enfatiza n’*O livro por vir* (1959).

Observe-se que não se trata de substituir a literatura que atua como porta-voz e reprodutora da ideologia burguesa por outra revolucionária, como propunham os marxistas. Em vez de combater uma estrutura opressiva invertendo a hierarquia, isto é, adotando o discurso de grupos minoritários, o desgaste das instituições de poder se dá pela reprodução de seus próprios discursos

à exaustão. Para Blanchot, tal repetição neutraliza as ideologias, pois, ao mesmo tempo em que essas deixam de aparecer como a verdade única e naturalizada, isso ocorre sem qualquer pretensão à síntese.

Desse modo, o dualismo do pensamento dialético, que norteava a tradição filosófica dos últimos dois milênios e meio, é posto em xeque. Com efeito, o pensamento do exterior aproxima-se mais de noções como a “dobra”, de Gilles Deleuze, e a “*différance*”, de Jacques Derrida. Tendo em comum a pluralidade de perspectivas, essas e outras contribuições da “virada linguística” abalaram um dos principais pilares da literatura e da filosofia de caráter humanista: o propósito de revelar a essência por trás da aparência, “o sentido profundo” da linguagem.

Alain Robbe-Grillet, no ensaio “Um caminho para o romance do futuro”, de 1956, descreve essa ruptura no calor do momento:

A revolução que foi realizada tem um bom porte: não apenas não consideramos mais o mundo como nosso bem, nossa propriedade privada, calcada sobre nossas necessidades e domesticável, como ainda por cima não acreditamos mais nessa profundidade. Enquanto as concepções essencialistas do homem viam sua ruína, com a ideia de “condição” substituindo a partir de então a de “natureza”, a **superfície** das coisas deixou de ser para nós a máscara que ocultava seu âmago, sentimento este que levava a toda espécie de “aléns” da metafísica. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 19, ênfase no original)

Diferente da maioria dos críticos, que entendeu a análise de Robbe-Grillet como a proposta de uma nova estética, que ficaria conhecida como *nouveau roman*, Blanchot compreende esse momento como uma mudança de paradigma mais ampla, uma superação da própria estética. Assim, a literatura ocupa um lugar de destaque nos ensaios d’*A conversa infinita*, mas não só ela está em questão, como também a filosofia, a teologia, a psicanálise e as ciências humanas em geral. Nota-se que esse tipo de pensamento busca outra abordagem da linguagem, o que Blanchot chama de “neutro” – assim como Barthes o faria posteriormente, em conferências da década de 1970, reformulando a noção de “grau zero”.

Segundo a caracterização feita por Blanchot, “[o] neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito.” (BLANCHOT, 2010, p. 30). Isso se dá por meio da fala fragmentária, que não conduz à unidade de uma síntese (p. 42). O neutro expressa o desejo de dissociar-se da razão logocêntrica e, conseqüentemente, dos discursos que, ambicionando refletir e ordenar o real, controlam os sentidos como tradicionalmente propõem a filosofia metafísica e a teologia. A literatura, nesse contexto, não só se diferencia dessas duas como passa a combatê-las, até como atuação política. Então, procura outras referências, como o pensamento pré-socrático e o pós-metafísico, além da teologia apofática.

Entretanto, o que Blanchot chama simplesmente de “literatura” não engloba tudo o que se costuma compreender como tal na contemporaneidade, mas apenas uma pequena parte que inclui autores como Friedrich Hölderlin, Stéphane Mallarmé, Franz Kafka, Antonin Artaud... e, no nosso entendimento, também englobaria os brasileiros Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha, como exemplificaremos mais adiante, além dos portugueses Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol. Não se pode esquecer, contudo, que narrativas de entretenimento até hoje são gêneros

predominantes no mercado editorial – o Prêmio Jabuti até criou recentemente uma categoria para contemplá-los. Tentar ignorar isso é reforçar o preconceito que exclui a dita “cultura de massa” das pesquisas acadêmicas, criando um enorme ponto cego na crítica ao virar as costas para o leitor, limitando assim as análises sobre a sociedade em que se insere. Por isso é necessário, ao ler os ensaios de Blanchot, situá-los historicamente e relativizar suas posições.

Devemos lembrar, por exemplo, que, para Blanchot, cultura e arte se contrapõem. Enquanto a primeira oferece uma unidade das relações, com o objetivo de apresentar respostas à experiência humana, a segunda é um ato questionador que expande os limites do questionar e, assim, impossibilita a resposta. Por um lado, a cultura procura fixar a literatura, elegendo obras-primas que explicitem os limites desta; por outro, a arte, suspeitando da cultura, tenta escapar aos discursos unificadores (BLANCHOT, 2010, p. 171). Essa não é uma relação pacífica, já que ambas disputam entre si o espaço para disseminar seus próprios valores.

Alinhado ao espírito da época em que escrevia, Blanchot destaca a missão transgressora da literatura:

Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei. (BLANCHOT, 2001, p. 9)

Como é muito vívido o imaginário em torno da Geração de 68, parece-nos desnecessário listar as inúmeras revoluções sociopolíticas do momento. O turbilhão contestador desse período, conforme descreve Pedro Dolabela Chagas (2018), marca a transição da episteme “1800” para a “1970”, sendo que essa última abarca um período maior do que própria década que a nomeia, seguindo em curso até hoje. Evocamos esses dois marcos, pois eles remetem a duas abordagens da literatura que, a nosso ver, elaboram o fora cada uma a seu modo.

Segundo Chagas, há vários aspectos que indicam a mudança de um cronótopo para o outro. Para começar, conforme se entra no paradigma que ele chama de “1970”, o projeto universalizante do iluminismo, típico do “1800”, que exaltava o Homem, o Conhecimento e a História enquanto unidades, se fratura na infinidade das particularidades. Para usar metáforas empregadas por Peter Sloterdijk na série *Esferas* (2011-2016), o “globo” se dissolve em “espuma”. Não há mais pretensão à síntese, e as descrições abstratas perdem lugar à medida que o pensamento se torna explicitamente ação política.

Nos estudos literários não é diferente. O belo, que a filosofia kantiana definia como desinteressado, passa a ser visto como ponto de concorrência entre diferentes sistemas de valores. Como bem lembra Chagas (2018, p. 52), trata-se de uma expansão da crítica iniciada ainda no século XIX por Friedrich Nietzsche, só que o filósofo alemão a desenvolvia mais especificamente no campo da moral, ao expor a verdade como uma construção histórica a serviço da vontade de potência.

Diante das evidências de que certos conceitos não passam de juízo de valor datado, a crítica literária tem duas alternativas: ou se refaz a cada nova obra, ou julga as novidades segundo os critérios já estabelecidos. Ambos os movimentos, revisionismo e reacionarismo,

acontecem simultaneamente, o que só evidencia o caráter litigioso do campo artístico que se explicita conforme o paradigma “1800” declina.

Desse modo, o cânone vai deixando de ser visto como um monolito incontestável, embora ainda defendido por muitos até hoje. As obras-primas, antes exemplos supremos de pureza e acabamento, convertem-se em meros textos. Isso, além de alargar os *corpora* das pesquisas acadêmicas, implica leituras mais diversificadas, relacionadas a outros textos e envolvendo o leitor e os meios de produção, ou seja, entende-se que as leituras estão necessariamente situadas no mundo. No meio acadêmico e artístico, a crença em sentidos originais ou absolutos fica abalada. Até consensos mínimos tornam-se uma pretensão difícil de se alcançar, por isso, a expressão “obra-prima” também cai em desuso, como Blanchot assinala em seus ensaios.

Todavia, ao mesmo tempo em que se torna mais difícil distinguir na contemporaneidade “arte” e “cultura de massa”, avaliações que ressaltem tal oposição estão longe de desaparecer. Se Juliano Garcia Pessanha, em *Recusa do não-lugar* (2018), responde criticamente a Theodor Adorno, é porque o pensamento da Escola de Frankfurt continua relevante. E aí está um ponto importante para a nossa discussão: será que o pensamento do fora, apesar de seu caráter contestador sublinhado por Blanchot, não reforça a distinção social de um certo conjunto de obras? Afinal, essa literatura, ao recusar se comprometer com os valores da coletividade para evitar corroborar regimes políticos e econômicos totalitários, não cai, por outro lado, numa exortação a certo heroísmo isolado e reacionário?

Aqui nos aproximamos do questionamento de Luiz Costa Lima dirigido ao jovem Michel Foucault em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000): essa crítica a todos os discursos não seria um discurso ainda mais autoritário, já que se considera imune às ideologias? Não nos referimos apenas a um privilégio conferido a escritores específicos (a tal genialidade propagada pelo romantismo), mas a certa concepção de literatura que, mesmo sendo uma perspectiva minoritária, coloca-se como a única literatura, ou a mais legítima, a verdadeira.

Juliano Garcia Pessanha, em suas obras recentes, não está só respondendo à Escola de Frankfurt, a Blanchot e a Heidegger, mas ao “romantismo do aberto” em geral, que se manifesta de formas diversas e há bem mais tempo. Se observarmos atentamente a arte produzida no cronótopo 1800, veremos que o fora não é uma novidade do “1970”. Foi no romantismo que se consolidou o domínio discursivo de uma minoria, os que supostamente conheciam e valorizavam a “boa arte”, sobre a maioria que apreciava as obras com base em outros critérios.

Conforme aponta Chagas, a *distinção* é uma característica central do cronótopo “1800”, no qual o romantismo se engendra. Assim, a arte, “sequestrada” por esse seleto grupo de cultuadores – a expressão não é desse pesquisador, mas nossa, para enfatizar a crítica aqui proposta –, também se retira da sociedade.

A arte foi desconectada da vida prática, segregando-se do *socius* que ela criticava política e esteticamente. Para escapar à degeneração causada pelo Estado, pelo capital e pela “razão instrumental”, os românticos delimitaram um espaço “u-tópico”, um “não-lugar” em relação à realidade social: em sua opinião consensual, esse era o espaço ocupado pela arte. Levada ao limite, a construção desse espaço social paralelo implicava um enorme comprometimento pessoal com a arte, que passava a estar colocado no centro da vida: se apenas ela livrava o esteta da corrupção, ele devia estar à altura da

salvação que ela proporcionava – ele devia “viver para a arte”, pois apenas tal intensidade tornaria a comunicação sobre a arte (a “conversa sobre poesia” de Schlegel) uma prática libertadora. (CHAGAS, 2018, p. 117)

Com a intenção de preservar a pureza de sua missão, esse artista se fecha para o outro. Semelhante ao santo, retira-se para o deserto – *topos* muito empregado por Blanchot (2011b) na descrição de escritas como a de Kafka – para escutar a palavra supra-humana. A arte romântica, assumindo para si uma espécie de missão salvífica, apresenta-se como *reflexiva* e *crítica*, de modo que as “estéticas negativas” ganham espaço e legitimidade aí (CHAGAS, 2018, p. 161). Curiosamente, o artista-gênio, em teoria o mais capaz para liderar uma revolução do espírito, sequer experimenta aquilo que critica. Ele age de acordo com os próprios parâmetros, sem se dirigir a ninguém, uma vez que seu público está por ser criado. Hoje sabemos que esse público está sempre por vir e, ironicamente, mingua antes de se consolidar.

Por fim, o próprio artista se menoscaba no isolamento que criara para si, como bem ilustra a ficção “O unicórnio”, no primeiro livro em prosa de Hilda Hilst, *Fluxo-floema* (1970). Nessa narrativa, um trio de companheiros manifesta a intenção de fundar uma comunidade para promover a elevação espiritual, mas dois deles debandam para o capitalismo selvagem, enquanto a terceira (a narradora), que não abandonara o caminho original, se transforma literalmente numa besta. Então conclui:

Era tudo vaidade. No fundo nós nos achávamos excepcionais, eu sei que sou diferente de muitos, todos aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação. Nós achávamos que a maior parte da humanidade era estrume, lixo, merda. (HILST, 2018, p. 98)

Notemos aí como o idealismo romântico primeiro se confunde com esnobismo e depois é engolido por um discurso mais característico de 1970, o da revolta popular. No entanto, esse também não se sustenta no texto, aparece sob o viés irônico, já que o “homem-massa” menospreza a alteridade tanto quanto o aristocrata espiritual. Ainda que o socialismo seja uma perspectiva em voga na época, auge da Guerra Fria, a narradora o descarta tão rápido quanto o faz com o capitalismo.

Nem acima da massa (1800), nem parte dela (1970), mas destituída de qualquer identidade, desaparecendo (o fora). Qualquer ímpeto heroico, qualquer afirmação identitária, tanto espiritual quanto material, naufraga, restando apenas a ressaca do relato sobre as utopias fracassadas. Talvez o único ideal que resista nesse conto seja o amor, o desejo de comunhão com o outro, mas a distância é intransponível, o que só reforça a frustração geral. Uma das tentativas de alcançá-lo resulta na ridícula ode ao amor pela exibição das nádegas da besta no zoológico.

A posição dos ensaios blanchotianos acerca da literatura é tão escorregadia e difícil de definir quanto a dos protagonistas hilstianos. Por um lado, o crítico francês opõe-se ao discurso do absoluto, por outro, descola-se da linguagem cotidiana. Nem aristocrática, nem burguesa ou popular, a literatura pretende ultrapassar todas as ideologias dadas. Contraditoriamente, porém, Blanchot critica os que se declaram ideologicamente isentos, pois isso, segundo ele, seria a ideologia mais dominante, por se impor de forma sorrateira.

Então, o que essa concepção de literatura parece reivindicar não é uma ideologia específica, nem a total ausência de ideologias, mas a possibilidade criadora inesgotável. Aquilo que Blanchot chama de “fala plural” não se estabiliza na criação de algo, mas segue em movimento deslizante e infinito. Assemelha-se às aventuras do incansável Ulysses, no poema homônimo de Alfred Tennyson: “Não posso descansar da viagem: beberei/ A vida até as borras (...)”¹.

Em resumo, o neutro, que o crítico francês relaciona à literatura, não é o que se entende correntemente por isenção ideológica, mas uma dissolução dos discursos na abundância desses. Como já dissemos, repete-se a diferença ao infinito, resultando numa corrosão de toda identidade. Esta é a violência própria da literatura, seu embate com a lei: nem se adequa nem se opõe à norma, mas, pela profusão de vieses, torna impossível qualquer padrão.

A prosa anárquica de Hilda Hilst e a de Juliano Garcia Pessanha exemplificam a ação do neutro à medida que constroem-destruindo e destroem-construindo as subjetividades, a tradição literária e os gêneros textuais. Observemos como isso ocorre em sua ficção, a começar pelo já citado “O unicórnio”.

A narradora, transmutada em besta e trancafiada em um zoológico, termina o texto repetindo 40 vezes “eu acredito”, sem explicitar o objeto, complemento verbal obrigatório nesse caso (eu acredito em que?). Sua fala sublinha a própria disposição em seguir falando o que não consegue afirmar. Tal afirmação, que pode existir ou não, é menos relevante do que o ato de falar, a linguagem. Não por acaso, essa reflexão sobre a fala performática é o ponto de partida de Foucault n’ “O pensamento do exterior” e também já aparecia no ensaio “A literatura e o direito à morte”, de Blanchot, publicado quase duas décadas antes. O texto de Hilst é um bom exemplo da complexa operação literária descrita por ambos.

Para deixar mais claro como isso ocorre, observemos estas três sentenças:

- I. Há isto.
- II. Eu acredito [nisto].
- III. Ele não acredita [nisto].

Quando Hilst escreve “eu acredito”, evidencia-se a distância infinita da fala em relação ao objeto (“isto”), que desaparece. Nomear é duplicar, e essa operação já enuncia a morte daquilo que se nomeia, optando-se pelo nome (BLANCHOT, 2011a, pp. 332-335). O modo como a oração II se apresenta, escancarando a falta por meio de sua estrutura sintática incompleta, revela esse jogo linguístico.

Há uma diferença enorme entre essa sentença e a primeira, em que a linguagem se apresenta como referencial, transparente. Em I, vigora a crença de que exista algo que possa ser apontado e que não será modificado pelo ato de nomear, equivale a dizer “isto está ali, veja”. Em outras palavras, afirma-se aí a existência de algo anterior à linguagem e independente dela. Essa é a perspectiva da linguagem cotidiana, ingênua.

Já na frase proposta por Hilst (II), não é apenas o olhar de um sujeito que se acrescenta, mas a impossibilidade do objeto enunciado. Além disso, ela lembra a presença, ainda que fantasmática ou virtual, do outro, que nós explicitamos na sentença III. Ora, se há uma crença,

¹ Tradução de Alexandre Bartilotti Machado (2021) para estes versos de Alfred Tennyson: “I cannot rest from travel: I will drink/ Life to the lees (...)” (TENNYSON, 1842, p. 88).

aquilo não é absoluto, logo, também convive com a descrença de outrem. Então a percepção da verdade fica mais complexa e escorregadia. Não porque cada um perceba algo diferentemente, crer ou não crer sequer se aplica a um objeto pré-existente. Com efeito, o que está em jogo é o desejo de se estabelecer uma relação com esse inexistente (o “isto”), criando-o ou decriando-o.

A partir dessa reflexão, Blanchot apresenta uma definição de literatura que ele repete e reformula à exaustão em ensaios posteriores: “é a presença das coisas, antes que o mundo seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada.” (BLANCHOT, 2011a, p. 336, ênfase no original). Em outras palavras, é o “esforço trágico” de revelar aquilo que o ato de revelar elimina. E aqui lembramos a reflexão de Giorgio Agamben sobre a esfinge e o enigma em *Estâncias* (1977): o ímpeto decodificador de Édipo reforça o discurso metafísico, mas o enigma é sempre irrespondível e indomável.

Nesse sentido, segundo a síntese apresentada por Tatiana Salem Levy, a literatura para Blanchot é o desejo do outro enquanto *outro*, o qual não pode ser expresso pela linguagem do um. O que a escrita do fora representa, na verdade, é o estranhamento intransponível. “Nela, tudo se torna imagem, ou seja, tudo se desdobra em sua outra versão. Ao se exteriorizar, a palavra literária constitui o outro do mundo, que está tão colado a este quanto o imaginário ao real.” (LEVY, 2011, p. 27).

Trata-se, então, sempre da distância, da não coincidência de um com o outro, tampouco consigo próprio. É o que *varia*, o que está *fora de si*, nos diversos sentidos dessas expressões. Daí a importância da justaposição enquanto estratégia de escrita em vez da tradicional composição (BLANCHOT, 2010, p. 43), resultando numa narrativa que se apresenta como partes dissociadas, sem resultar em uma entidade coesa.

Na ficção de Hilst, encontramos essa dissociação nos personagens que se partem em diversas vozes, descolando-se do tempo cronológico e flertando com a loucura, como Amós Kéres, em *Com meus olhos de cão* (1986). Na de Pessanha, isso se observa nas performances, em que o narrador se desdobra em outrem, como JP e Kafka n’ “A exclusão transfigurada”, em *Instabilidade perpétua* (2009).

Tais autores escrevem a partir desse entendimento inquieto e perturbado de literatura. Para eles, é impossível narrar qualquer história, ainda que sob vieses parciais e irônicos. A incerteza e o fracasso marcam então a performance literária, como bem ilustra a trajetória dos tantos personagens-escritores dessas obras. Contudo, mesmo impotentes, seguem escrevendo, não por visarem à realização de uma meta (a obra), mas porque a fala é o lugar essencial da diferença, a manifestação da condição estrangeira. Como bem observa Novalis, numa imagem que Blanchot também emprega, “o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem” (NOVALIS, 2021, p. 177), encaminhando-se para a questão: “um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem?” (p. 177).

Dada sua precariedade, esse escritor se assemelha ao suplicante, imagem evocada por Bataille n’ *A experiência interior* e retomada por Blanchot n’ *A conversa infinita*. Ambos se referem ao estrangeiro que, por nada possuir, está em condições de performar a fala diante dos deuses. Diferente do homem do lar, que se abriga na segurança de uma verdade, o suplicante vive “sem horizonte”, mergulhado na “existência trágica”. Essa imagem da casa como oposição à

estrangeiridade é bem explorada no ensaio de Pessanha “O ponto K: Heidegger e a psicanálise”, em *Sabedoria do nunca* (1999).

Ao mesmo tempo em que não se satisfaz com as lutas mundanas (perspectiva dialética), o suplicante também não pode se unir a Deus (perspectiva transcendental). Ele é o sem lugar, ou melhor, sua única e frágil morada é a fala. E aqui voltamos para o léxico de Heidegger, que tanto influenciou o pensamento francês no pós-guerra: “A linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, 1995, p. 24). Por isso, é na literatura que o estrangeiro encontra sua comunidade, mas sempre em termos transitórios, sem alívio possível. Um exemplo notório analisado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977) é o de Franz Kafka, estrangeiro até na própria pátria, já que escrevia em alemão, e não em tcheco.

Partindo dessa concepção de literatura, o que transforma alguém em escritor não seria uma qualidade inata (um privilégio), mas o desencontro catastrófico, o desterramento, como defende Juliano Garcia Pessanha em *Recusa do não-lugar*. Esse entendimento de literatura pela perspectiva do fora, em vez de acomodar ou consolar como faz a cultura, apenas escancara o desconhecido como tal. À semelhança de Bataille, Blanchot compreende essa posição como a crueldade, o mal, pois representa a ausência da unidade, da lei, de Deus.

Dada a radicalidade desses termos, Blanchot questiona se o homem seria capaz de literatura:

Mas estaria ele [o homem] jamais pronto para acolher um tal pensamento, que, libertando-o da fascinação da unidade, arrisca-se a convocá-lo, pela primeira vez, para tomar a medida de uma exterioridade não divina, de um espaço todo de questões, excluindo inclusive a possibilidade de uma resposta, já que toda resposta cairia mais uma vez necessariamente sob a jurisdição da figura das figuras? Isso redundaria talvez em perguntarmos: o homem é capaz de uma interrogação radical, quer dizer, no final das contas, o homem é capaz de literatura, quando esta se desvia para a ausência de livro? (BLANCHOT, 2010, p. 100)

Quanto aos dois autores brasileiros, observa-se que a prosa de Hilst, do princípio ao fim, segue buscando Deus, a inteireza da esfera, mas aparentemente nunca o encontra, apenas fragmentos e pontas, como se observa na sua estrutura dispersa. A de Pessanha, que inicialmente ostenta sua condição separada, tenta transvalorar isso em qualidade, mas também deixa entrever certo ressentimento por lhe ter sido negado o pertencimento. Parece, portanto, haver em ambos os casos um desejo pela unidade que convive com a percepção de sua impossibilidade.

Assim, esses textos oscilam de um extremo a outro, num movimento sempre tenso, sem encontrar sequer uma paz provisória, nenhuma esperança de transcendência. Essa é a escrita da angústia, extremada, que rejeita posições equilibradas – fica evidente seu desprezo pelo “último homem”², o acomodado. Expressa-se frequentemente o anseio pelo pouso, no entanto, nunca se experimenta o alívio de fazer parte. Quando alguma chance de isso ocorrer se apresenta, por exemplo a tentativa de aproximação dos vizinhos em *A obscena senhora D* (1982), essa é imediatamente descartada. Em suma, esses personagens desconfiam de tudo, mas não o fazem

² A escrita de Bataille sintetiza bem esse desprezo à prudência, dado que, baseando-se na crítica moral de Nietzsche, entende a harmonia como obra daquele que anulou o desejo. Seria, portanto, própria do homem ressentido, que prefere a estabilidade e a previsibilidade do projeto à vida: “A preocupação com a harmonia é uma grande servidão.” (BATAILLE, 2020, p. 90).

para confirmar a solidez de suas posições, e sim por preferir a instabilidade das perguntas à definição das respostas.

Mas, repetindo a questão de Blanchot, o homem é capaz de uma interrogação radical? Uma resposta coerente com tal pergunta só poderia se dar na forma de interrogação. Assim, não relataria uma conquista, um ponto de chegada, apenas o próprio gesto de busca incessante. É o que observamos nas obras ficcionais de Hilst e Pessanha, naquilo que este nomeou como “romantismo do aberto”.

O escritor paulistano até tenta superar essa perspectiva em suas obras mais recentes, em especial em *O filósofo no porta-luvas* (2021), porém encontra dificuldades, dado que ainda deposita suas esperanças de inserção social na própria literatura. É curioso que Arthur Rimbaud, indo na direção oposta ao abandonar a literatura ainda jovem, também não deixa de, a seu modo, fazer um gesto romântico, pois indica que não se pode escrever levemente, dado que a escrita exige uma completa entrega, é “o próprio gesto de emudecer” (CARPEAUX, 2010, p. 2123). Tanto um quanto outro expressam duas posições extremas próprias a essa visão de literatura: apreender tudo e aniquilar-se no nada. Tais respostas, sendo radicais, não se sustentam e, sem duração, nunca esgotam o movimento de perguntar – esse “pendular”, para usar a expressão que Nilze Maria de Azeredo Reguera (2013) emprega para descrever a obra hilstiana.

Embora os dois autores analisados pertençam ao cronótopo “1970”, o gesto questionador já se infiltrava na aparente estabilidade do “1800”. No romantismo enquanto expressão literária propriamente, observa-se a presença do “perguntar” (*fragen*) na raiz da palavra “fragmento” (*Fragment*) (TORRES FILHO, 2021, p. 14), gênero tão valorizado por esse movimento. Na condição de “perguntador”, o escritor romântico era um filósofo, como defendiam Friedrich Schlegel e Novalis.

No sétimo dos “Fragmentos logológicos”, lê-se: “parece-nos a filosofia, como Deus e amor, ser tudo. Ela é uma ideia mística, eficaz ao extremo, *penetrante* – que os impele para todas as direções. A decisão de filosofar – Procurar filosofia é o ato da manumissão – o golpe sobre nós Mesmos” (NOVALIS, 2018, p. 98, ênfase no original). “Deus”, nesse contexto, não é uma unidade estável, mas o princípio supremo que move incessantemente o espírito, como Novalis explica pouco adiante, no nono fragmento. Filosofar aqui é a inquietude desse questionar.

Já no século XX, Blanchot faz uma afirmação semelhante, mas trocando o termo “filosofia” por “literatura”, o que indica uma continuidade no cronótopo 1970 da interpenetração desses campos proposta pelos românticos. Após Novalis e antes de Blanchot, houve ainda Nietzsche fazendo essa ponte, mas em sentido inverso dos românticos – é o filósofo quem se transforma em escritor.

Lembremos, contudo, que essa aproximação entre filosofia e literatura, intensamente anunciada no século XVIII e consolidada ao longo do XIX, não é uma novidade. Com efeito, retoma uma abordagem antiga, em que mística e filosofia não havia ainda se separado, isto é, antes da escolástica na Idade Média (HADOT, 2014, p. 65). Na Antiguidade, também as artes se integravam a ambas, sendo que a autonomização desse campo é característica da modernidade. Sem a base mística, integradora, a filosofia se converte em disciplina acadêmica, e a literatura, em belas-arts. Nesse processo moderno de especialização das áreas do saber, as relações com o conhecimento foram se tornando cada vez mais instrumentalizadas e desconectadas da vida,

até que se chega a um ponto de exaustão desse modelo que conduz à ascensão da “filosofia da vida” na virada do século XIX para o XX.

Heidegger, um dos que seguiram na contracorrente da instrumentalização da linguagem, expõe que o sentido grego de filosofia – não a fala sobre filosofia, mas o próprio filosofar – atira os filósofos no espanto. Nessa disposição, diz ele, ocorre um demorar-se, uma atenção, um retroceder diante do ente que propicia a correspondência com seu ser, a escuta do seu apelo (HEIDEGGER, 2018, pp. 37-41). Escutar pressupõe um falar, logo, esse jogo se dá no âmbito da linguagem.

Mas pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de um modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poetar. Entre ambos, pensar e poetar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam. (HEIDEGGER, 2018, p. 46)

Aqui se nota outro ponto de convergência entre filosofia e literatura, o que, no entanto, não implica uma completa identificação entre elas no entender de Heidegger. Essa atenção, esse cuidado com o ser que se dá na linguagem é o que ele chama de “ec-sistêcia” – redigida desse modo para diferenciá-la do sentido metafísico de “existência”. Equivale à vida filosófica ou poética: habitar numa morada precária, sem constituir identidade, na vizinhança do ser, guardando sua verdade.

Em tais condições, o filósofo, como o poeta, em vez de se servir da palavra como um utensílio, é quem serve a ela, num processo de despersonalização. Nessa perspectiva de filosofia, não cabe ao filósofo responder à questão, mas corresponder ao questionar sobre a essência do ser, ou seja, experimentar o espanto de que as coisas sejam. Como uma espécie de profeta, reverbera as palavras do exterior para a comunidade, permanecendo ele próprio sempre um estranho.

Observe-se que o prefixo grego “εκ” em “ec-sistêcia” remete ao fora, ao sair de si mesmo, “o golpe sobre nós Mesmos” de que falava Novalis no fragmento citado acima. Como Pierre Hadot (2014, p. 37) enfatiza, não é um determinado objeto que é posto em questão no diálogo filosófico socrático, mas o próprio interlocutor é impelido a prestar atenção em si e a tomar cuidado. Filosofia nesse sentido é, portanto, um exercício espiritual praticado no âmbito da linguagem, o que poderia ser promovido também pela literatura.

Então Heidegger, retomando essa tradição e dialogando com ela, pergunta se o homem moderno é capaz de filosofar. Já Blanchot, pouco depois, pergunta se o homem é capaz de literatura. A semelhança na formulação das perguntas revela como o entendimento blanchotiano de literatura se aproxima das proposições heideggerianas sobre a linguagem. Ambos desenvolvem questões que já instigavam os românticos, os quais, por sua vez, tentavam resgatar uma utopia de arte total que percebiam e admiravam em obras da antiguidade (RANCIÈRE, 2021, p. 32).

Esses marcos sugerem uma linhagem de nosso interesse, que atravessa os cronótopos “1800” e “1970” no sentido de buscar uma linguagem filosófica e/ou poética, em alguns casos até profética, que se desembarace da função representativa e utilitária. Não se trata de uma adesão consciente e deliberada a um movimento estético específico, seja o romantismo, o simbolismo

ou o modernismo, mas de um gesto reiterado de resistência à disposição moderna. Esse é um romantismo entendido do modo amplo como propõem Michael Löwry e Robert Sayre.

A tese central desses dois pesquisadores é de que “o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)” (LÖWRYP; SAYRE, 2015, pp. 38-39). Segundo eles, o romantismo como uma visão de mundo (*Weltanschauung*) surge com a própria modernidade e continua até a contemporaneidade, por exemplo, no ecossocialismo, logo, tem um escopo mais abrangente do que aquilo que se costuma rotular como estética romântica. Apesar do caráter ambigualmente revolucionário e reacionário do romantismo, Löwry e Sayre ressaltam que esse apresenta características próprias de seu tempo, é essencialmente uma “‘autocrítica’ da modernidade” (p. 43).

Nesse movimento essencialmente crítico e, portanto, negativo, os românticos (em sentido amplo) se retiram das relações predominantes de seu tempo, tendem a se isolar em suas posições. Tal gesto de recusa é uma perspectiva do pensamento do fora que aparece nos dois cortes vistos, tanto no cronótopo “1800” quanto no “1970”. No entanto, no primeiro aparece como distinção, sendo o artista um gênio que vê o mundo por um “claro olho cósmico” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 66); já no segundo, como dissolução, contestando-se as noções de autoria e obra. Assim, percebemos certa afinidade entre o pensamento do fora e o romantismo como visão de mundo, ao menos no fato de que ambos rejeitam a concepção moderna de sujeito do conhecimento, propondo algum tipo de despersonalização da fala.

Contudo, o fora não aceita a identidade de um rótulo, segue se diferenciando. Ainda mais radical do que o romantismo, não procura alternativas no passado nem na revolução, mas abdica de qualquer ideal e até mesmo da perspectiva humana. Essa é a despersonalização característica das narrativas de Franz Kafka e de Samuel Beckett, também observável na figura do unicórnio, numa das primeiras ficções hiltianas (*Fluxo-floema*), e na mula, já na fase final (*Estar sendo. Ter sido*).

Essa radicalidade do fora, na contemporaneidade, manifesta-se na insistência em continuar produzindo literatura quando ela já nem possui tanto prestígio neste mundo, tampouco promete a transcendência. Quem performa esse gesto torna a palavra sua casa e torna-se casa para a palavra. Daí o caráter ambíguo da literatura moderna e que ainda se observa hoje, bem descrito por Pessanha no ensaio “De um lado a outro do entre” (*Recusa do não-lugar*): ela oferece, ao mesmo tempo, uma estrangeiridade e um local de comunhão. Em resumo, o fora, apesar de atravessar diversos entendimentos de literatura, não se restringe a eles, segue se reinventando para abrir espaço para o falar.

Referências

AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BARTILOTTI MACHADO, A. Traduzindo Lord Alfred Tennyson: Ulysses (1842) como fonte histórica. **Revista Liberdade**: a filosofia, a educação e suas interfaces, v. 2, n. 1, 2021.

Disponível em: <<https://revista.uepb.edu.br/REFIEDI/article/view/245>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

BATAILLE, G. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma Ateológica, 1. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita**, 1: a palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, M. . **A conversa infinita**, 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, M. . **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, M. . **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, M. . **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

CHAGAS, P. D. **“1970”**: arte e pensamento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HADOT, P. **Exercícios espirituais e filosofia antiga**. Tradução de Flávio Fontenelle Loque e Loraine de Fátima Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.

HEIDEGGER, M. **O que é isto – a filosofia?** Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2018.

HEIDEGGER, M. . **Ser e tempo**. Edição bilingue. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

HEIDEGGER, M. . **Sobre o humanismo**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

HILST, H. **Da prosa**, 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LEVY, T. S. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, L. C. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LÖWRY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

NOVALIS. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2021.

PESSANHA, J. G. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PESSANHA, J. **Testemunho transiente**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RANCIÈRE, J. **Aisthesis**: cenas do regime estético da arte. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

REGUERA, N. M. A. **Hilda Hilst e o seu pendular**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do belo**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

TENNYSON, A. Ulysses. In: TENNYSON, A. **Poems**: vol. II. London: Edward Moxon, 1842, pp. 88-91.

TORRES FILHO, R. R. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS. **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2021, pp. 7-21.

O CONCEITO DE VIVER ENTRE LÍNGUAS A PARTIR DE UMA ANÁLISE DA OBRA *KOSMOFONIA: MBYÁ-GUARANI*

THE CONCEPT OF LIVING BETWEEN LANGUAGES FROM AN ANALYSIS OF THE WORK *KOSMOFONIA: MBYÁ- GUARANI*

Tessio STELMATCHUK*

 <https://orcid.org/0009-0001-5505-6170>
UNICENTRO

Edson Santos SILVA**

 <https://orcid.org/0000-0002-5921-7883>
UNICENTRO

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: A obra *Kosmofonia: Mbyá-Guarani* (2006), organizada por Guillermo Sequera e Douglas Diegues, é um trabalho que se destaca pela qualidade da análise antropológica. A pesquisa desenvolvida com a comunidade M'byá ao longo do Rio Paraná, no entanto, é muito mais do que um simples tratado acerca de tal cultura indígena e sua ligação com o *kósmos*. A obra explora uma maneira peculiar de abordagem do tema, mesclando língua portuguesa, espanhola e guarani, no que podemos considerar um “*portunhol selvagem*”. Desse modo, o presente artigo se baseia nos estudos de Benjamin (1967), Gasparini (2012), Catonio (2018), Jasinski (2021) e Molloy (2018), com o objetivo de analisar o conceito de “viver entre línguas”, bem como relacionar o texto com textos de outros autores com abordagem semelhante. Este estudo corrobora para a concepção de um fazer literário exclusivo às regiões de fronteira, no qual as línguas se mesclam e refletem na arte e na cultura de amplas regiões.

Palavras-chave: *Kosmofonia*; Línguas; Portunhol; Tradução.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras - Unicentro/PR; Professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela SEED - PR. Pesquisador da cultura ucraniana no centro-sul do Paraná; Membro do grupo de pesquisa: Estudos Literários - Teoria, Crítica e Ensino - Unicentro - Irati - PR. E-mail: tessio.stelmachuk@gmail.com.

** Professor Associado de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Unicentro, Paraná, campus Irati, onde atua na graduação do curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), em Guarapuava. Líder do Grupo de pesquisa CNPq: Estudos Literários: teoria, crítica e ensino. Autor dos livros *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898*, *O Acordo Ortográfico bem explicado*, em coautoria com Wilma Rigolon, e *Convite Literário- vamos (re)ler Os Lusíadas, de Camões?* Autor do Prefácio de *Catão*, de Almeida Garrett, *Série Teatro em Língua Portuguesa*.

Abstract: The work *Kosmofonia: Mbyá-Guarani* (2006), organized by Guillermo Sequera and Douglas Diegues, is a work that stands out for the quality of its anthropological analysis. The research carried out with the M'byá community along the Paraná River, however, is much more than a simple treatise about such an indigenous culture and its connection with the *kósmos*. The work explores a peculiar way of approaching the theme, mixing Portuguese, Spanish and Guarani, in what we can consider a “wild Portunhol”. Therefore, this article is based on studies by Benjamin (1967), Gasparini (2012), Jasinski (2021), Catonio (2018) and Molloy (2018), with the aim of analyzing the concept of “living between languages”, as well as relating the text to texts by other authors with a similar approach. This study corroborates the conception of a literary activity exclusive to border regions, in which languages are mixed and reflected in the art and culture of large regions.

Keywords: *Kosmofony*; Languages; Portuñol; Translation.

A obra *Kosmofonia: Mbyá-Guarani*

*O mundo é a infinitude de finitudes singulares,
que nascem e morrem várias vezes porque não se reduzem a uma essência.*
Isabel Jasinski

As características encontradas entre as populações que habitam regiões próximas ao Rio Paraná, em áreas fronteiriças de Brasil, Paraguai e Argentina, possuem singularidades que necessitam de atenção. Tais singularidades, sobretudo em relação à língua, vêm sendo objeto de estudo por parte de escritores/ pesquisadores que percebem, nessa vasta faixa territorial, uma influência na maneira como as pessoas vivem, (inter)agem e produzem arte e literatura. Nesse contexto, encontramos a obra *Kosmofonia: Mbyá-Guarani*, livro publicado em 2006 que, mesmo com circulação restrita¹ a pesquisadores e interessados na dinâmica apresentada, expõe um tipo de escrita e produção de texto (literário ou não), mesclando línguas/dialetos praticados na região.

A obra é fruto de complexo trabalho do etnomusicólogo paraguaio Guillermo Sequera², e organizada pelo escritor e poeta brasileiro Douglas Diegues³. Sequera analisou, em seus estudos, a comunidade Mbyá. Segundo o autor:

Os Mbyá constituem uma das sociedades autóctones vinculadas a etnias Guarani-Tupi dotadas de mais particularidades específicas. Supõe-se

¹ A primeira edição do livro, lançada em 2005, uma verdadeira obra de arte, trazia um CD encartado na contracapa e encontrava-se esgotada há anos. No ano de 2021 a obra passou por uma reestruturação para projeto gráfico-interativo, realizada por André Valias, que transformou o livro em formato digital, bem como os arquivos de áudio. A obra passou a ser disponibilizada para *download* gratuito e pode ser acessada no site <https://erratica.com.br/kmg/>

² Guillermo Sequera é antropólogo e etnomusicólogo, nascido em Assunção, Paraguai, em 1948. Investigador, assistente e produtor de grandes documentários audiovisuais. Trabalha com comunidades indígenas e rurais, unindo investigação de campo ao protagonismo nativo em busca de estratégias contra a pobreza e exclusão.

³ Douglas Diegues é poeta brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, em 1965. Vive na fronteira entre Paraguai e Brasil e compõe seus textos em “portunhol”, ou, como ele mesmo classifica, “portunhol selvagem”. Douglas Diegues tem contribuição no debate poético nacional com sua tradução do “*Ayvu Rapyta*”, do povo Mbyá-Guarani, no volume *Kosmofonia: Mbyá-Guarani* (2006).

sua localização originária em regiões da bacia do médio Paraná (Guaíra-Caaguazú). As fontes etnográficas — desde meados do séc. XVI — não fazem referência explícita a esta etnia. Tampouco a mencionam os textos posteriores de cronistas ou missionários, que a englobam na definição de “tribos guarani” (...) Sua imensa criatividade como grupo humano e sua alta capacidade de adaptação a contextos culturais, permitiu aos Mbyá formar uma forte unidade de identificação (língua, cosmovisão, técnicas, conhecimentos) e alcançar um dinamismo na incorporação extra cultural. Os Mbyá conformam a etnia de maior dispersão nos países do Mercosul (Paraguay, Argentina, Brasil, Uruguay). Sua vasta experiência em viagens indica uma original defesa da multiculturalidade. (SEQUERA & DIEGUES, 2006, p. 13)

A criatividade imensa desse grupo humano e sua notável capacidade de adaptação a diferentes contextos culturais têm permitido aos Mbyá a formação de uma sólida identificação enquanto comunidade, englobando aspectos como língua, cosmovisão, técnicas e conhecimentos. Essa habilidade de adaptação também se estende ao dinamismo na incorporação de elementos culturais externos. Como resultado de suas características únicas, os Mbyá constituem a etnia de maior dispersão entre os países do Mercosul, incluindo Paraguai, Argentina, Brasil e Uruguai. Eles acumulam uma vasta experiência em viagens, o que demonstra uma postura original de defesa da coexistência e interação de diferentes culturas em sua determinada área.

As informações fornecidas por Sequera e Diegues nesta obra são fundamentais para a valorização da diversidade cultural das sociedades Mbyá-Guarani, para a compreensão de sua inserção na região do Rio Paraná e na complexa rede de interações culturais no contexto do Mercosul. A divulgação e análise dessas particularidades específicas são essenciais para o enriquecimento do conhecimento acadêmico acerca das etnias indígenas e das dinâmicas culturais que moldam a identidade dessa região fronteiriça.

A pesquisa de Sequera remete à palavra Kosmofonia, presente no título do livro, no sentido de perceber a relação da comunidade Mbyá-Guarani⁴ com o cosmos. Para isso, o autor realiza um trabalho de gravações do cotidiano da comunidade, a fim de registrar sons que possam identificar tal ligação. A obra acompanha um CD com 50 minutos de gravações. Os registros foram realizados *in situ*, entre 1985 e 1990, em várias comunidades Mbyá, que estão localizadas nos departamentos (estados) de Caaguazú, Itapúa e Kanindeju, no Paraguay; e em Isla Filomena Grande, no Uruguay. Para desenvolver o trabalho, os autores adotaram a metodologia de coletar não apenas a música Mbyá, mas também o registro minucioso do seu entorno natural (SEQUERA, 2021). Sequera explica a questão da identidade musical dos Mbyá como:

O conceito Mbyá de som origina-se em andu, perceber a biodiversidade do mundo natural, e construir através da palavra, ayvu, música vocal e discurso instrumental. Os animais podem cantar (purahéi), falar (ñe’e), emitir sons (ombota), bufar (ovuha), rugir (okôrôro), uivar (oguhahu). A percepção parte do silêncio (kiririri), até o estrondo do raio (ara sunu). A representação social se manifesta em uma variedade de formas e técnicas; estas vinculadas a rituais,

⁴ Os Mbyás são considerados, por linguistas e antropólogos, como um subgrupo dentro da grande etnia Guarani. Seu território ultrapassa as barreiras nacionais do Paraguai, Brasil, Argentina e Uruguai. É um dos grupos Guarani de maior incidência no Mato Grosso do Sul.

danças, corais, e a uma apropriação Mbyá da experiência intercultural. É justo falar de uma Kosmofonia Mbyá-Guarani — um ordenamento cultural dos sons. (SEQUERA & DIEGUES, 2006, p. 15)

A visão de mundo Mbyá se manifesta socialmente por meio de diversas formas e técnicas, tais como rituais, danças, corais e a incorporação intercultural de suas experiências. Nesse contexto, é relevante destacar a existência da “Kosmofonia Mbyá-Guarani,” que se caracteriza como um arranjo cultural dos sons, representando a relação profunda e significativa que os Mbyá estabelecem com a sonoridade da natureza e dos animais, refletindo sua percepção da biodiversidade e sua conexão com o universo sonoro ao seu redor.

O trabalho desenvolvido em parceria entre Sequera e Diegues busca, ainda, traduzir e registrar as canções produzidas pelo grupo, de modo que é possível escutar as gravações, acompanhar o texto original e suas respectivas traduções. Há, também, uma seção destinada à explicação de termos vinculados aos Mbyá e textos de estudiosos e apreciadores da obra, dentre eles o poeta Manuel de Barros⁵. Dessa forma, o livro nos é apresentado como uma profunda reflexão acerca das origens da literatura, da música, e até mesmo do próprio homem. Cabe, no entanto, considerar alguns pontos que podem ser percebidos na obra e alguns questionamentos referentes à tradução, escrita e contexto de produção. Tais apontamentos podem ser feitos a partir do pressuposto da nacionalidade dos autores, da comunidade investigada e das línguas utilizadas por todos eles que vivem em uma mesma região de fronteira.

O papel do tradutor que vive entre línguas

O escritor e poeta Douglas Diegues, organizador da obra em questão, translitera os cantos da comunidade Mbyá e os traduz para o português. É necessário, entretanto, fazer uma reflexão acerca do papel do tradutor, uma vez que muitas das palavras e dos conceitos utilizados pelos Mbyá não têm uma tradução (pelo menos com sentido exato) de algumas vivências e concepções. Diegues se vale da premissa poética por ele criada do “portunhol selvagem”, fazendo com que a obra seja considerada como um texto diferente de uma tradução comum, pois, de fato, é.

Paula Siganevich (2012, p. 60), em texto no qual reflete a questão da brasilidade, tradução e gênero na escrita de Manuel Puig, reflete acerca do papel do tradutor que “sua razão de ser fundamental não é a comunicação nem a afirmação. Trata-se, então, de que o tradutor só pode transmitir algo fazendo por sua vez literatura?” A resposta para o questionamento de Siganevich é a afirmação de Walter Benjamin acerca do papel do tradutor:

A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade. A traduzibilidade de uma obra possui um duplo sentido. (...) De maneira análoga, a traduzibilidade de construções de linguagem deveria ser levada em consideração, ainda que elas fossem intraduzíveis para os homens. E, não seriam elas, até certo ponto, de fato intraduzíveis, se partimos de um

⁵ Manoel de Barros (1916-2014) foi um dos principais poetas contemporâneos. Autor de versos nos quais elementos regionais se conjugavam a considerações existenciais e uma espécie de surrealismo pantaneiro.

determinado conceito de tradução? E é preservando uma tal separação que se deve questionar se a tradução de determinada estrutura de linguagem deve ser exigida. Pois vale o princípio: se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras. (BENJAMIN, 2008, p. 67)⁶

No trecho citado, Walter Benjamin discute a natureza da tradução como uma forma de compreender obras literárias e construções linguísticas. O autor enfatiza a importância de voltar ao texto original para compreender plenamente a lei ou princípios que regem essa forma, mesmo quando traduzida para outra língua. A “traduzibilidade” de uma obra possui um sentido duplo: por um lado, a possibilidade de ser traduzida para outro idioma, e, por outro, a capacidade de ser compreendida e interpretada por diferentes culturas e leitores. Benjamin questiona se certas obras podem ser consideradas intraduzíveis para os homens, pois, dependendo do conceito de tradução adotado, algumas construções linguísticas podem ser consideradas inacessíveis a uma tradução plena. A “traduzibilidade”, portanto, é essencial para determinadas obras, uma vez que a tradução é uma forma que possibilita a comunicação e disseminação de ideias e culturas além das fronteiras linguísticas.

Outro ponto importante a ser observado no que se refere à tradução, principalmente no caso do escritor que vive entre línguas, em regiões de fronteira, é qual a língua final que se pretende alcançar na “tradução” de um texto. Segundo Gasparini:

Longe de promover traduções lexicais (que em “Língua e Realidade” são utilizadas pedagogicamente para demonstrar as divergências ontológicas entre as línguas), a tradução deve ser “significativa”, conceito que, de acordo com Flusser, como veremos, implica uma série de nuances e precauções que o afastam dos riscos de, nas palavras de Márcio Seligmann-Silva (2005), submeter “o outro” à lei da casa, ou seja, o risco de anular a língua de partida em prol de uma suposta transparência na língua de destino. (GASPARINI, 2012, p. 55, tradução nossa⁷)

As considerações sobre o conceito de tradução em Flusser evidenciam uma abordagem distinta em relação à forma como certos aspectos da tradução são tratados especialmente quando se trata da língua do imigrante, frequentemente considerada distorcida e deformada. A perspectiva de Flusser busca valorizar a diversidade linguística e cultural, respeitando a singularidade de cada língua e evitando submeter “o outro” a uma homogeneização linguística. Essa diferença de abordagem apresentada nas primeiras considerações sobre tradução em Flusser, portanto, pode ser interpretada como uma posição mais sensível e inclusiva em relação à linguagem e à diversidade cultural, em contraste com certas concepções que podem estigmatizar a língua do imigrante como deformada e distorcida.

A missão que Diegues assume ao traduzir *Kosmofonia: mbyá-guarani* vivendo em uma área de fronteira, analisada a partir da premissa de Flusser, evidencia a importância das concepções

⁶ (Do original: Die Aufgabe des Übersetzers) Tradução de Susana Kampff Lages em **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Organizado por Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2008.

⁷ (...) lejos de promover las traducciones léxicas (que en *Língua e realidade* se utilizan pedagógicamente para demostrar las divergencias ontológicas entre las lenguas), la traducción debe ser “significativa”, concepto que en Flusser, como veremos, supone una serie de matices y de recaudos que lo alejan de los riesgos de, en palabras de Márcio Seligmann-Silva (2005), someter “lo otro” a la ley de la casa, es decir, el riesgo de anular la lengua de partida en pro de una supuesta transparencia en la lengua destino.

bem definidas do *portunhol selvagem* assumidas pelo tradutor. Tal concepção permite a Diegues uma espécie de liberdade de tradução, visto que a “lei da casa” não se aplica ao autor que se utiliza de um artifício de miscigenação das línguas das regiões em evidência, independente da nacionalidade do tradutor.

O resultado, quando comparados o texto traduzido e o original, é que ambos possuem uma relação direta, mas são diferentes pois a significação de alguns termos pode não ser exata na tradução. Desse modo, Diegues “traduz” os cantos na obra *Kosmofonia* deixando algumas dúvidas ao leitor, pois muitas vezes a palavra ou conceito não têm tradução – pelo menos não com o mesmo valor do texto original. Observe-se, ainda, a disposição dos textos na obra, sempre com as duas línguas. Muitos autores que seguem a linha de “escrever entre línguas” se utilizam dessa disposição, como o brilhante *Roça Barroca* (2011) de Josely Vianna Baptista, também voltado à tradução dos cantos Mbyá.

Figura 1: Disposição dos textos em Português e Guarani.



(SEQUERA, 2021, p. 45-46)

Após essas considerações, podemos observar alguns elementos que não são traduzidos por Diegues simplesmente porque não há um termo que possa substituí-lo precisamente em português. Um exemplo são os versos: *Ko mǎ Ñamandu/ Ore reko'i romombe'u/ Nde remimbo yvytu/ Nde che ru tupã ruvyete/*, que foram traduzidos para os versos: *Estás aqui Ñamandu/ Nossa vida nós te contamos tudo/ Tua brisa nos alivia/ Porque és nosso pai verdadeiro.* (SEQUERA & DIEGUES, 2021, p. 40-41). Não há palavra para traduzir Ñamandu, nem há um conceito que

possa exprimir a ideia do que seja Ñamandu. É um nome? É uma entidade? É um sentimento? Permanece, pois, sem tradução.

Há expressões, por outro lado, que foram traduzidas com equivalentes em português. O questionamento passa a ser feito acerca de todas as palavras e as abstrações que temos. Seria possível traduzir os versos do português para outra língua? Algumas expressões não traduzidas no texto, com a intenção de abranger a maior quantidade possível de abstrações em uma região de fronteira, tornam o texto uma grande mistura de línguas, o que alguns estudiosos costumam chamar de “macarrônico”.

O que é o macarrônico? O que é o portunhol?

Em palavras simples, entenda-se o macarrônico⁸ como uma mistura de línguas. Derivado do italiano *maccheronico*, o adjetivo se refere à linguagem de composição burlesca, escritas com palavras vulgares, dialetais ou pseudolatinas, flexionadas à maneira do latim. Consideramos importante citar duas situações possíveis do macarrônico: o intencional, voltado ao texto literário; e o natural, que ocorre de forma espontânea principalmente em comunidades fronteiriças.

Em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, no qual o autor considera a valorização nacional explorando o uso de vocábulos indígenas – valendo-se do contexto modernista no qual a obra se insere, bem como em outras obras – é nítida a intencionalidade voltada à produção literária. Juó Bananére – pseudônimo do escritor Alexandre Ribeiro Marcondes Machado – produziu diversos textos macarrônicos, com a intenção de ilustrar a colonização italiana em São Paulo. É o que se observa, por exemplo, em sua paródia da *Canção do Exílio*, intitulada *Migna Terra*:

Migna terra tê parmeras,
Che ganta ínzima o sabiá.
As aves che stó aqui,
Tambê tuttos sabi gorgeá.

A abobora celestia tambê,
Che tê lá na mia terra,
Tê moltos milliô di strella
Che non tê na Ingraterra. (...)
(J. Bananére, 1924)

Alguns autores, no entanto, se utilizam desse recurso macarrônico pois entendem que é a melhor maneira de se expressar e ser entendido dentro da região de produção dos textos, sendo teóricos ou literários. Dentre os teóricos, é possível destacar o trabalho desenvolvido por Sylvia Molloy, em seu livro *Viver entre línguas* (2018), no qual analisa situações enfrentadas cotidianamente por diversos falantes e escritores. A intenção de Molloy é refletir acerca do

⁸De acordo com o Dicionário Online Priberam, o adjetivo “macarrônico” se refere a uma língua “Em que se misturam palavras de diferentes línguas ou se latinizam as terminações”. Acesso em 20 jun 2023.

fenômeno, não a criação intencional de um texto macarrônico. Ele se dá pelo próprio uso, pela própria explicação. Molloy explica a questão de viver entre fronteiras e o bilinguismo como:

O bilinguismo implícito daquele que domina mais de uma língua – por hábito, por comodidade, como desafio, com fins estéticos, seja simultânea ou sucessivamente – torna evidente esta alteridade da linguagem. Esta é a fortuna do bilíngue, e é também sua desgraça, seu *undoing*: sua des-feitura.

Lembro o que diz Nabokov de sua passagem ao inglês: ao traduzir *Desespero*, descobre que pode usar o inglês como *a wishful standby* do russo. A troca de um idioma por outro não está isenta de melancolia: “Ainda sinto uma pontada de dor dessa substituição”. (MOLLOY, 2018, p. 52)

O bilinguismo, segundo Molloy, é considerado uma dádiva, pois permite uma maior abertura ao mundo e uma riqueza cultural, mas ao mesmo tempo pode trazer desafios e conflitos, sendo descrito como uma “des-feitura”. O exemplo de Nabokov, ao traduzir sua obra do russo para o inglês, ilustra como a troca de idiomas pode ser melancólica, deixando uma sensação de perda. A autora sugere que a substituição de uma língua pela outra pode ser emocionalmente complexa.

A situação-problema apresentada por Molloy evidencia, ainda, o uso de misturas bilinguísticas e retoma a questão da dificuldade em se traduzir o que se quer realmente falar. Ao se utilizar o macarrônico, entretanto, há mais liberdade, ou seja, o emissor encontra o termo ideal para expressar o que quer dizer, ou o que faz mais sentido para ele. É o que Gasparini (2012, p. 55, tradução nossa)⁹ afirma ao considerar que “a crítica de Flusser (...) poderia entender como certa resistência do que é dito a partir da liberdade promovida pela materialidade distorcida do macarrônico”.

A utilização de um termo em outra língua, que expressa melhor o sentido do que se quer dizer, permite essa liberdade, mesmo que de maneira distorcida. Chegamos, assim, ao segundo ponto, que é o uso de termos macarrônicos na produção de literatura, pois ao fazer uso de tal recurso na produção de literatura, os escritores têm a chance de romper com as limitações de um único idioma e de se beneficiarem da riqueza semântica e cultural de outras línguas. Essa abordagem transcultural possibilita a criação de obras mais expressivas e criativas, enriquecendo o discurso literário com elementos que ressoam além das fronteiras linguísticas. Cito, aqui, dois exemplos que podem ilustrar o caso: Wilson Bueno e Douglas Diegues. O uso do denominado “portunhol” nos textos literários dos dois autores busca uma desterritorialização, uma busca pela transcendência das fronteiras e limites linguísticos convencionais. A consideração do portunhol – ainda misturado às variantes indígenas – em vez de optar por apenas uma língua foram tentativas bem-sucedidas de encontrar novas formas de expressão. Dessa forma, o emprego consciente e habilidoso dessa técnica pode abrir novos horizontes para a produção literária, promovendo uma interconexão cultural e linguística que enriquece a arte da escrita. Em *Mar paraguay*, Wilson Bueno escreve:

Um aviso: o guarani é tão essencial neste relato quanto o voo do pássaro, o cisco na janela, os arrulhos do português ou os nerudas derramados em cascata

⁹ “la crítica de Flusser (...) podría entenderse como cierta resistencia a decirse desde la liberalidad promovida por la distorsionada materialidad del macarronismo”.

num só suicídio de palavras largas. Uma o erro da outra. Amando-me, talvez acabe aspirando, neste zoológico de signos, à trama essencial do afeto que vai na cauda do escorpião. É isto: gostaria de alcançar tudo o que vibra e vai muito, muito abaixo da linha do silêncio. Não há idiomas lá. Somente a vertigem da linguagem. (BUENO, 1992, p. 13, tradução nossa¹⁰)

A experiência linguística em *Mar paraguayo* mostra o impulso da representação de um modo peculiar de se falar. O romance é considerado uma das obras mais conhecidas e aclamadas do escritor Wilson Bueno, e se caracteriza pela utilização de uma linguagem singular em elementos híbridos entre o português e o espanhol, refletindo a complexa e rica experiência cultural das regiões fronteiriças e da diversidade linguística nelas presentes. A obra, por sua inovadora abordagem linguística e temática, tem recebido considerável atenção e apreciação crítica.

A citação apenas ilustra, parcialmente, a intenção de Bueno, visto que para se compreender as nuances do portunhol em sua obra faz-se necessária uma análise muito mais ampla. É importante destacar que a produção de Bueno se assemelha às lutas empreendidas por Douglas Diegues em defesa do *portunhol selvagem*. Em Diegues, percebemos que a questão do bilinguismo interfere na maneira como a pessoa improvisa um falar dentro de um contexto real, e não apenas no trato da produção textual. É diferente de se utilizar meramente um termo em outra língua para escrever dentro do seu bilinguismo. Seguindo essa premissa, encontramos na vasta obra de Diegues – dentre elas a organização do livro *Kosmofonia: Mbyá-guarani* – o portunhol voltado à questão de estar entre línguas, de modo que o autor se vale desse “estilo” não apenas para seus textos literários, mas também para os não literários.

Diegues afirma que qualquer escritor pode ir além do *portunhol selvagem*, da mistura de português, espanhol e guarani, e incluir outras línguas. Segundo Diegues:

Digo non existir portunhol selvagem único porque he verificado la existência de miles de portunholes selvagens reais, virtuais, escritos y hablados. Cada um nasce ya com suo próprio portunhol selvagem. Y lo puede inventar desde repertório y competência verbocriadora próprias. Mio portunhol selvagem lo invento atualmente mezclando espanhol, português, guarani, pitadas de inglês y de italiano, mas quero enfiar mais lenguas ancestrais y modernas em mios escritos: árabe, japonês, russo y tudo lo mais que possa. El portunhol selvagem falado diariamente em las calles de la frontera Brasil-Paraguay es un mix de português, espanhol y guarani. Por outro lado, el portunhol convencional non vai além del mix espanhol-português geralmente hablado por turistas em todos los lados de las fronteras. (SEQUERA & DIEGUES, 2008, s.p.)

Outra questão a ser levada em consideração no que se refere às línguas de fronteira são os espaços inalienáveis em que elas se manifestam. Tais espaços podem ser definidos, conforme Angela Cristina Dias do Rego Catonio, como “entre-lugares compartilhados, locais de alteridades e constante interação entre as identidades, sobretudo lugar que aproxima os diferentes entre si” (CATONIO, 2018, p. 22). A pesquisadora destaca que as práticas culturais nas fronteiras

¹⁰ “Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del portugués ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en este zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem”.

geram intencionalidades que utilizam o espaço comum para expressar afetividade e senso de pertencimento. Essas manifestações culturais ocorrem especialmente em regiões de fronteira, onde diferentes línguas e culturas se interpenetram, como é o caso das literaturas escritas em portunhol.

A língua de fronteira, portanto, é um tema essencial quando se estuda e analisa obras de escritores que a utilizam em tais contextos. A literatura produzida nessas zonas de contato linguístico e cultural carrega consigo a riqueza e a complexidade da interação entre diferentes identidades. Nos espaços fronteiriços, a língua e a cultura se fundem, criando formas de expressão literária que refletem a diversidade e a fluidez das identidades nesses territórios. O estudo dessas manifestações culturais fronteiriças é de grande relevância, pois oferece *insights* sobre as dinâmicas e interações sociais entre grupos diversos, mostrando como as fronteiras podem ser espaços de convergência e encontro, onde as identidades se aproximam e se entrelaçam em uma teia complexa de relações culturais e sociais.

Dessa forma, escritores que produzem literatura em espaços fronteiriços “defendem que o portunhol deve permanecer agramatical, permitindo que cada pessoa crie seu próprio portunhol no ato de comunicação”. (JASINSKI, 2020, p. 6). Essa visão valoriza a fluidez e a criatividade na expressão linguística, refletindo a realidade do cotidiano nas regiões de fronteira, onde as línguas se mesclam e as pessoas transitam entre as diferentes formas de falar. Assim, a agramaticalidade do portunhol é vista como uma forma autêntica e dinâmica de representar a identidade linguística e cultural desses espaços fronteiriços. Tal abordagem linguística reflete a ideia de “ser-singular-plural”, que enfatiza a valorização da singularidade e individualidade de cada pessoa e da própria comunidade, ao mesmo tempo em que reconhece a coexistência e interação das várias identidades e culturas presentes em tais espaços. É o que evidencia Jasinski, seguindo a premissa de que “os exemplos da literatura em portunhol se caracterizam pela multiplicidade e pela des(re)territorialização da expressão, noções simpatizantes do ser-singular-plural” (JASINSKI, 2020, p. 6).

O portunhol em *Kosmofonia: mbyá-guarani*

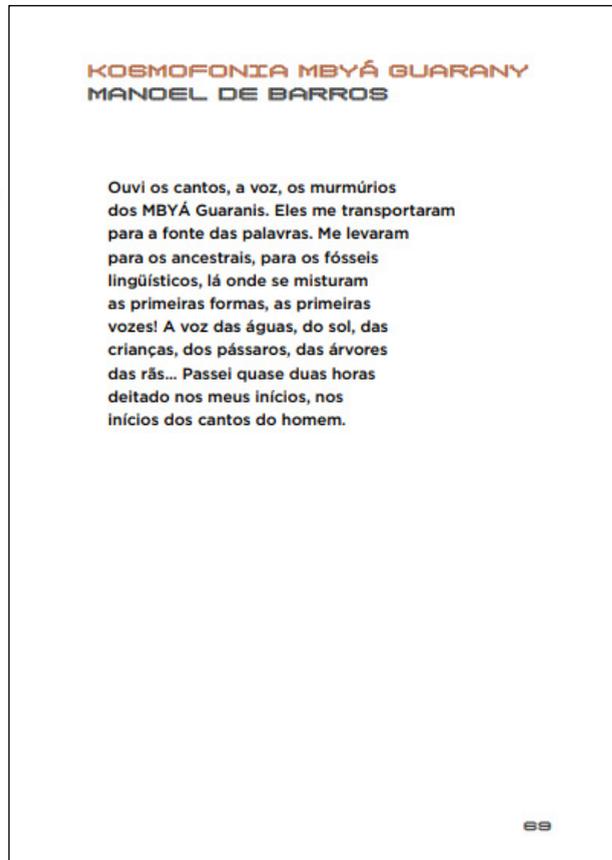
A obra desenvolvida por Sequera e Diegues, *Kosmofonia: mbyá-guarani*, apresenta muitas características no que se refere aos conceitos de viver entre línguas – mais pela inventividade do *portunhol selvagem* de Diegues, do que pela pesquisa de Sequera. A parceria mostra, também, um potencial crítico e renovador no que se refere à proposta de uma noção extraocidental de literatura e de poesia. No prefácio, já podemos observar características relacionadas à mistura de línguas marcadas pelo território. Segundo Diegues:

(...) Em vez de copiar, preferem criar, dar flor, fazer la coisa acontecer ao modo Mbyá. Ñande teko porã, nosso modo de ser es bueno, nossa arte es original etê, nos ensina Karáí Mirí, nel pátio de la casa de Kerechu Pará, en la periferia de Asunción, entre uma pieza y otra del antigo repertório musical Mbyá que ele toca num violino kuê que encontrou en la habitación em que está hospedado. (SEQUERA & DIEGUES, 2021, p. 7)

A escrita desterritorializada, porém marcada pela influência do povo que habita tais regiões, torna-se nitidamente evidente nesse trecho do prefácio. Note-se que aqui o texto não assume caráter literário – é apenas uma explicação não literária acerca de quem são os mbyá. Diegues utiliza, no entanto, seu *portunhol selvagem* para explicar, e, ao passo que identificamos a comunidade indígena no mesmo território em que é produzida a explicação, o texto aparenta um sentido de profundo pertencimento ao território, àquela comunidade.

Figura 2: Mensagem escrita por Manoel de Barros.

Kosmofonia MBYA Guarany.
Ouví os cantos, a voz, os murmúrios
dos MBYA Guarani. Eles me transportaram
para a fonte das palavras. Me levaram
para os ancestrais, para os fósseis
linguísticos, lá onde se misturam
as primeiras formas, as primeiras
vozes! A voz das águas, do sol, das
crianças, dos pássaros, das árvores
das rãs... Passei quase duas horas
deitado nos meus inícios, nos
inícios dos cantos do homem.
Manoel de Barros



(SEQUERA, 2021, p. 68-69)

Kosmofonia é composto por vários textos e comentários de apreciadores da obra – chamados, no texto, de “ouvidos civilizados” – como Sérgio Medeiros¹¹, Manoel de Barros, Reynaldo Jiménez¹² e outros, que tiveram seus textos publicados conforme escreveram, em suas línguas – alguns em português e outros em espanhol.

¹¹ Sérgio Medeiros nasceu em 1959, em Bela Vista (MS). Doutor em literatura comparada pela USP, é professor de teoria literária na Universidade Federal de Santa Catarina. É autor de vários livros de poesia, como *Vegetal Sex* (Uno Press/ University of New Orleans Press, EUA, 2010) e *Figurantes* (Iluminuras, São Paulo, 2011). Também traduziu, entre outros, o poema maia *Popol Vuh* (Iluminuras, São Paulo, 2007) e publicou a antologia de mitos amazônicos *Makunaíma e Jurupari* (Perspectiva, São Paulo, 2002). Foi finalista duas vezes do prêmio Jabuti e semi-finalista do Prêmio Portugal Telecom.

¹² Reynaldo Jiménez nasceu em Lima, Peru, em 1959. Vive em Buenos Aires desde 1963. Poeta, ensaísta, tradutor e editor, publicou,

Depois, há textos de alguns especialistas em cultura indígena falando dos costumes da comunidade, seguindo a premissa de permanecer na mesma língua em que foram escritos. No entanto, a tradução das palavras de dois mbyás – Karai Miri e Karai Kuaray – feitas por Diegues, numa tentativa de explicar apenas em português o que disseram, apresenta uma sequência de explicação de significados, deixando clara a dificuldade de se traduzir com uma só palavra correspondente em outra língua. É o que se observa no seguinte trecho:

Nós viemos de onde nasce o sol, nossas comunidades se chamam Mirí Poty, que se significa coração imenso, e Parakau Puku, que é o nome de um papagaio que fala e que ajudou os primeiros homens a se comunicar. Queremos que entendam que vocês são nossos joapykuera, ou seja, os que estão ligados a nós pela mesma essência, por favor entendam que vocês vivem em nossos corações. (SEQUERA, 2021, p. 11)

A dificuldade em expressar o que se quer traduzir é evidente. Não é possível, entretanto, fazer esse tipo de explicação nos cantos/ poemas contidos no livro, uma vez que a tradução desses gêneros implica uma palavra diretamente relacionada na outra língua. Como mencionado anteriormente, há termos e conceitos que podem perder significação na tradução. Assim, algumas palavras mais complexas não são traduzidas para o português, mas são explicadas posteriormente nas notas e comentários. No exemplo antes citado, *Ko mã Ñamandu/ Ore reko'i romombe'u/ Nde remimbo yvytu/ Nde che ru tupã ruvyete/*, que foram traduzidos para os versos: Estás aqui Ñamandu/ Nossa vida nós te contamos tudo/ Tua brisa nos alivia/ Porque és nosso pai verdadeiro. (SEQUERA, 2021, p. 40-41), no qual o conceito de Ñamandu não é explicado diretamente na tradução do poema, encontramos significação nas notas:

Ñamandu: Um dos nomes Mbyá do Criador, também chamado, segundo León Cadogan, de Ñande Ru Papa Tenonde (Nosso Pai Último-último primeiro), Ñamanduí, Ñamandu Ru Ete, Ñande Ru Tenonde, Ñamandu Ru Ete Tenonde, Ñamandu Yma. (SEQUERA, 2021, p. 57)

A complexidade do significado das letras de música também precisa de uma “interpretação”, pois, mesmo com a “tradução”, alguns sentidos permanecem incompletos. Dessa forma, a canção apresentada como *Um canto a Ñamandu* é interpretada por Kerechú Pará e explicada por Diegues como:

Ñamandu Mborai é um canto matinal, um canto em reverência à deidade solar Ñamandu. Quando começa a clarear o dia, todos devem entrar no Opy (casa ritual, templo) para conjurar em favor do novo dia e especialmente para pedir a proteção em relação a todas as coisas que transtornam suas vidas, para que aqueles que não despertaram ainda possam ter a oportunidade de voltar a ver a luz. Umi oikova pyavy, os que se afastaram de seu verdadeiro modo de ser, os que vivem às escuras. Também dizem no canto desse dia que, Ñamandu lhes pede para que cuidem bem do Opy, porque virá um vento muito forte. Pode-se notar o mborai joyvy, canto masculino acompanhado do canto feminino,

entre outros, os livros de poemas *Tatuajes* (1981), *Eléctrico y despojo* (1984), *Ruido incidental / El té* (1990), *600 puertas* (1993) e *La curva del eco* (1998). É um importante interlocutor da poesia brasileira contemporânea, que traduz e publica há anos na Argentina.

o canto da mulher elevando as belas palavras do Ñanderu, uma bela maneira de evidenciar a importância da interdependência do homem e da mulher na cultura Mbyá. (SEQUERA, 2021, p. 54)

O posfácio de Diegues explora, novamente, o macarrônico *portunhol selvagem*, evidenciando os contatos linguísticos do autor e sua intencionalidade dentro do contexto no qual a obra foi produzida. O livro termina com uma reflexão acerca da imposição de uma língua sobre a outra, e como os Mbyá perpetuam sua cultura:

Incontáveis viagens fez Guillermo Sequera a las llamas del rocío de la palabra Mbyá, al selvagem Chaco Paraguai, e o que ele encontrou não foi pouca coisa: um vasto território multicultural, quatro famílias linguísticas subdivididas em 17 ou 19 etnias, um território belo e inóspito, onde até hoje a língua dos colonizadores não conseguiu se impor como la lengua de la mayoría. (SEQUERA, 2021, p. 101)

Na obra *Kosmofonia: mbyá-guarany*, Diegues valoriza e explora conscientemente o *portunhol selvagem* – uma abordagem linguística diversificada, enriquecendo assim a pesquisa com elementos culturais e linguísticos distintos. Ao final do livro, encontramos uma reflexão sobre a imposição de uma língua sobre a outra e a resistência dos Mbyá em perpetuar sua cultura. Guillermo Sequera, em suas inúmeras viagens às terras habitadas pelos Mbyá no selvagem Chaco Paraguai, encontrou uma realidade multicultural impressionante. Nesse vasto território, existem quatro famílias linguísticas subdivididas em 17 ou 19 etnias diferentes. Para Sequera é notável que, mesmo após tanto tempo, a língua dos colonizadores não conseguiu impor-se como língua predominante entre a maioria das comunidades Mbyá. Essa resistência e preservação da língua e cultura nativa mostram a força e a importância da diversidade linguística e cultural para esses povos.

A obra, portanto, ressalta a relevância da língua e sua relação intrínseca com a cultura de uma comunidade. Aponta, além disso, para a riqueza e complexidade das interações linguísticas e culturais presentes nessa região multicultural, enfatizando a resistência cultural dos Mbyá e sua capacidade de manter suas tradições em face às influências externas. O posfácio traz à tona a importância da valorização das línguas e culturas indígenas, bem como a necessidade de respeitar e preservar a diversidade linguística no mundo globalizado.

Considerações finais

A obra de Guillermo Sequera e Douglas Diegues é muito mais do que uma análise do povo Mbyá-guarani e sua ligação com o cosmos presente no título. A análise dos textos, comentários e traduções, em consonância com as imagens, cantos e realidade cultural apresentada nos fazem repensar a origem do próprio homem. É na maneira de escrever de Diegues, no entanto, que a obra ganha ainda mais singularidade.

Considerar os lugares nos quais os Mbyá vivem, analisando características linguísticas próprias das comunidades fronteiriças, os contatos entre falantes de português, espanhol, guarani e muitas outras línguas nos faz refletir a universalidade não só do canto e da poesia, mas da

própria comunicação. Viver entre línguas pressupõe (re)pensar como as noções de comunidade interferem nas noções de heterogeneidade e plurilinguismo. Os lugares são compartilhados, a interação é constante e a tecnologia e globalização permitem o contato com a alteridade.

A reflexão dessa concepção de viver entre línguas, investigada em *Kosmofonia: mbyá-guarani* e nas outras obras citadas, continuará sendo objeto de constante análise. Para Jasinski:

Existem muitos estudos que abordaram esse tema nas obras dos escritores mencionados, pois a fronteira é uma questão inalienável quando se pensa sobre as literaturas escritas em português e nas línguas de fronteira. Sem ignorá-la, esta reflexão se propõe a discutir se o espaço praticado da fronteira e a expressão em português, guarani, espanhol e português nessas obras, vinculados a modos de relação, articulação e circulação, configuram uma comunidade de existência pautada pela singularidade plural. (JASINSKI, 2020, p. 5)

Diegues, em *Kosmofonia: mbyá-guarani*, busca articulação e circulação de seu *portunhol selvagem*, mostrando que essa comunidade, bem como todas as outras que vivem em regiões de fronteira, têm uma voz, têm a liberdade de se expressar – não apenas para falar, interagir e traduzir, mas também para produzir literatura (ou não) em que as línguas se mesclam. Viver entre línguas é viver nas fronteiras da singularidade plural, em que o um não poder ser único, pois já foi afetado pelo outro.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. O herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- BANANÉRE, Juó. **La divina increnca**. 2.ed. Pref. Mário Leite. São Paulo: Folco Masucci, 1966
- BAPTISTA, Josely Vianna. **Roça barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **La tarea del traductor**. Buenos Aires: Sur, 1967.
- BRANCO, Lucia Castello. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Organizado por Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. **Palabras tortas**: o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues. Tese (Doutorado). Assis: Universidade Estadual Paulista, 2018.
- GASPARINI, Pablo. **El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/ traducido**. Disponível em Grumo ISSN 1667-3832. V. 9. Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2012. Acesso em 14 jun 2022.

JASINSKI, Isabel. Redes das literaturas de fronteira como existência e pluralidade. Disponível em **Estud. Lit. Bras. Contemp.** e-ISSN 2316-4018. n. 62, e. 625. Brasília, 2020. Acesso em 14 jun 2022.

MOLLOY, Sylvia. **Viver entre línguas.** Traduzido por Julia Tomasini, Mariana Sanchez. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

SEQUERA, Guillermo, DIEGUES, Douglas. (Org.). **Kosmofonia Mbya Guarani.** São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

SEQUERA, Guillermo. **Kosmofonia mbyá guarani.** [audiobook] MP3 50 min./ Guillermo Sequera, Douglas Diegues. Campo Grande, MS: Ed. dos autores, 2021.

SIGANEVICH, Paula. **Brasilidade, tradução e gênero na escrita de Manuel Puig.** Disponível em Grumo ISSN 1667-3832. V. 9. Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2012.

O MOVIMENTO DA CIDADE AS MÚLTIPLAS VOZES EM *HOMBRES DE MAR*, DE ÓSCAR COLCHADO LUCIO

THE CITY MOVEMENT THE MULTIPLE VOICES IN *HOMBRES DE MAR*, BY ÓSCAR COLCHADO LUCIO

Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.
(José María Arguedas)

Yo siempre fui un migrante, una especie de mitimae.¹
(Óscar Colchado Lucio)

Rosane Cardoso*

 <https://orcid.org/0000-0002-8471-307X>

Centro Universitário Univates e Universidade de Santa Cruz do Sul

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: este artigo analisa *Hombres de mar*, de Óscar Colchado Lucio, escritor andino-peruano que, na obra em questão, concentra seu olhar na região do Chimbote, área pesqueira que teve seu auge nos anos de 1960. O foco do estudo é o processo migratório que envolve as personagens em um espaço em que o idioma espanhol instituído convive – e se mescla – com o quéchua subalternizado; em que o homem da serra se embate com o da costa; em que, no âmbito estético, a literatura peruana neo-indigenista dá lugar à narrativa andina; em que a voz que narra se mescla àquela que escreve. O objetivo deste estudo é refletir sobre o impacto desse movimento na construção de identidades, inclusive a autoral, pautadas pela heterogeneidade e hibridização (Cornejo Polar). Ao possibilitar que essas variadas nuances conjuguem a vida urbana costeira e a cosmovisão andina, Colchado Lucio arquiteta o Chimbote como um entre-lugar (Silviano Santiago), onde o cais tanto é personagem quanto local de diálogo e de interface de línguas e vozes.

Palavras-chave: Espaço. Narrativa andina. Identidade migrante. Heterogeneidade. Óscar Colchado Lucio.

* Mestra e doutora em Letras pela PUCRS, tem pós-doutorado pela Universidade de Granada, Espanha e, atualmente, é professora dos Programas de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande/FURG e da Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC. Desenvolve pesquisas sobre Memória e violência na narrativa latino-americana contemporânea e Literatura infantil e juvenil. Dentre as publicações, destacam-se os livros “Espaços de memória na literatura espanhola e hispano-americana” (2020) e “Princesas que viram monstros” (2020).

¹ *Mitimae* (*mitmaq*, em quéchua) é um membro ou um grupo de indígenas que, durante o império incaico, era enviado a uma região estratégica com propósitos políticos, culturais, religiosos e/ou administrativos.

Abstract: the subject of this article is *Hombres de mar* by Oscar Colchado Lucio, an Andean-Peruvian writer who, in the work in question, focuses his gaze on the Chimbote region, a fishing area that saw its peak in the 1960s. The focus of the study is the migratory process that involves the characters in a space where the established Spanish language coexists and blends with the subordinated Quechua language; where the man from the mountains contends with the man from the coast; where, in the aesthetic context, Peruvian neo-indigenist literature gives way to Andean narrative; where the voice that narrates merges with the one that writes. The aim of this study is to reflect on the impact of this movement on the construction of identities, including authorial identities, guided by heterogeneity and hybridization (Cornejo Polar). By allowing these varied nuances to combine coastal urban life with Andean cosmology, Colchado Lucio architects Chimbote as an in-between place (Silviano Santiago), where the dock is both a character and a site for dialogue and the interface of languages and voices.

Keywords: Space. Andean narrative. Migrant identity. Heterogeneity. Oscar Colchado Lucio.

Considerações iniciais

A partir de meados do século XX, a intensificação dos deslocamentos dos Andes para a costa peruana relativizou, em definitivo, as categorias fechadas “centro” e “periferia”, existentes desde a época colonial. Evidentemente, tal movimentação provocou repercussões importantes de ordem econômica, social, política e cultural e, neste campo, a literatura se envolveu quase de imediato no fenômeno, caso do escritor Óscar Colchado Lucio (1947-2023).

Reconhecido como pertencente à corrente literária andina ou pós-indigenista, Colchado Lucio (doravante OCL) é autor de contos, romances, poesia e literatura infantil e sua obra se destaca por revisitar o universo mítico andino-peruano. Sua trajetória literária iniciou-se com *Cordillera negra* (1985), coletânea de contos sobre a vida andina e sobre a longa história de violência política e social do Peru. Esses temas são aprofundados em *Rosa Cuchillo* (publicado em 1997), provavelmente a obra mais festejada do autor. No romance, o mundo dos mortos convive com o dos vivos, circundado pela guerra entre o Partido Comunista do Peru, o Sendero Luminoso, e as forças do Estado.

Em *Hombres de mar*, objeto deste estudo, OCL recorre a outra faceta de seu país, abordando a vida em uma cidade para onde afluem os mais variados tipos humanos. A cidade de Chimbote, capital da província de Santa, está situada na região de Áncash, às margens do Pacífico, desembocando no rio Lacramarca. O território foi habitado pelas culturas Moche, Inca, Wari e Recuay. As atividades da cidade aumentaram quando, em 1871, foi construída uma ferrovia² até Huallanca, com o propósito de unir a serra e a costa de Áncash. No ano seguinte, é instalada uma imponente infraestrutura portuária, o que levará ao êxito no campo pesqueiro, que durará quase um século.

Durante os anos de 1960, a cidade cresceu desproporcionalmente e, até o início dos anos 1970, foi considerado o primeiro “país” pesqueiro do mundo. A busca por mão de obra era intensa e trabalhadores de todo o Peru afluíram à cidade. Na sequência, o comércio se ampliou

² Essa ferrovia foi basicamente construída por imigrantes chineses, segundo o blog *Provincia del Santa*, material informativo oficial sobre a cidade.

e outros serviços se tornaram necessários ao desenvolvimento de Chimbote. Porém, o excesso de produção pesqueira, o fluxo cada vez maior de pessoas e a exploração sem cuidados da natureza levaram à inevitável contaminação ambiental. Já em processo de decadência econômica e social, o lugar recebeu mais um golpe, em meados dos anos de 1970, quando ocorreu um terremoto que destruiu grande parte da cidade, além de provocar inúmeras mortes. A ferrovia foi completamente abandonada após o cataclismo (PROVINCIA DEL SANTA, 2022).

O olhar para a efervescência de Chimbote tem sido tema de uma larga história literária, graças aos desdobramentos da vida portuária. Para Ricardo Ayllón (2013), o feito se deve, ao menos parcialmente, a José María Arguedas, com *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (de 1969), e a Guillermo Thorndike, com *El caso Banquero* (de 1974):

Graças a esses dois livros, Chimbote se torna um lugar visível dentro dos romances peruanos e universais. Esclarecendo, sim, que com eles a referida cidade se torna visível apenas como cenário ficcional (total ou parcial), o que não é o mesmo que torná-la perceptível como um verdadeiro espaço de atividade criativa. A partir desta premissa, importa compreender que no Chimbote existe um corpus narrativo local da pesca, interior, que começou a se expressar de forma muito particular, antes mesmo do aparecimento do romance de Arguedas (AYLLÓN, 2013, p. 193, *tradução nossa*)³.

Outros autores se destacam ao apresentar a cidade e sua cultura pesqueira, como Julio Ortega, Rogelio Peralta Vásquez, Julio Orbegozo Ríos, Brander Alayo Alcántara, Marco Merry, Augusto Rubio Acosta, Ítalo Morales, Leónidas Delgado León, entre outros. OCL amplia essa lista com diversos contos que têm como base a pesca e a vida naquele local. Neste estudo, percebe-se o Chimbote como um entre-lugar, seja enquanto processo onde se imbricam identidades, seja como a condição de escritura de um autor andino que, justo por ser andino, coloca-se em choque não só com o protagonismo europeu, mas também com a hegemonia *criolla* da literatura peruana⁴. Assim, considera-se, neste trabalho, a obra colchadeana como um discurso de resistência a hegemonias, já que OCL cumpre, segundo se defende, a premissa de Silviano Santiago:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem ser peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

³*Do original*: Gracias a estos dos libros, Chimbote se convierte en un paraje visible dentro de la novelística peruana y universal. Aclarando, eso sí, que con ellos la referida localidad se hace visible solo como escenario de ficción (total o parcial), lo cual no es lo mismo a que se haga perceptible como espacio cierto de la actividad creativa. Desde esta premisa, es importante entender que en Chimbote existe un corpus narrativo local de la pesca, interior, que empezó a expresarse de modo muy particular, incluso, antes de la aparición de la novela de Arguedas

⁴De acordo com o escritor e crítico literário Luis Nieto Degregori (1999), há dois tipos de narrativa peruana: a *criolla* e a andina. A primeira vertente está associada à modernidade e à qualidade técnica, tem maior acesso a editoras e à crítica jornalística. Já a vertente andina necessita de mecanismos mais informais para dar a conhecer suas obras – geralmente com autoedição e distribuição direta via autores e/ou colaboradores. Ou seja, mesmo que a literatura andina já seja reconhecida, ainda se encontra subalternizada.

O espaço de escrita e o espaço ficcional de OCL, através da linguagem literária, também compreendem o conceito de heterogeneidade de Cornejo Polar (1994), ao pensar na literatura latino-americana e nas literaturas regionais como totalidades contraditórias, isto é, heterogêneas. No Chimbote criado pelo autor em foco, convivem elementos conflitantes de diferentes culturas na composição de um determinado sistema. Ademais, dentro de cada cultura, há conflitos internos a construir identidades em processo sempre dinâmico.

Segundo Bueno Chávez (2004), a heterogeneidade proposta por Cornejo Polar é um conceito essencial para a América Latina pensar sobre si mesma, já que se trata de um conceito firmemente amparado na sociedade – partida e fragmentada –; na história – desde a conquista –; e na cultura – nos princípios estruturantes da civilização. O teórico acrescenta que a heterogeneidade, enquanto categoria, transcende processos como a transculturação, mestiçagem, diversidade ou hibridismo, pois estes aludem a movimentos meramente raciais ou culturais, enquanto o conceito de heterogeneidade compreende processos inerentes à base das diferenças sociais, culturais, literárias, entre outras, da realidade da América Latina (p.21). A heterogeneidade é o conflito. Assim como o entre-lugar.

O Peru, em termos de superfície, divide-se em três grandes unidades geomorfológicas bastante distintas e irregulares: a costa, a Amazônia e os Andes. De acordo com Rosas (2016), 58% do território corresponde à selva; 30%, aos Andes; e 12%, à costa. Ao norte, a República del Perú limita com a Colômbia e o Equador, ao leste, como o Brasil e a Bolívia e, ao sul, com o Chile. O Oceano Pacífico banha todo o seu litoral, a oeste.

A Cordilheira dos Andes⁵ é de vital importância para a vida peruana. Não só atravessa o país, como é responsável por moldá-lo nos aspectos geográficos, climáticos e econômicos. Sua extensão compreende zonas não cultiváveis, assim como vales férteis localizados entre 2.500 e 3.550 metros acima do nível do mar. Em um desses vales, Cusco, foi fundada a capital dos incas (3.600 metros). Na parte sudeste do país, encontra-se a bacia do Titicaca, o lago navegável mais alto do mundo (ROSAS, 2016).

As tentativas de conceituar o andino passam, muitas vezes, pela redução a determinada geografia ou mesmo a um tempo específico, considerando as culturas antigas e excluindo o contemporâneo. Outra denominação – que interessa especialmente a este estudo – é o olhar para o “ser andino” como pessoa ou objeto arraigado aos Andes, estaticamente. Nessa concepção, o andino é como um monumento a ser observado por turistas e fotógrafos em busca de figuras exóticas. Também é uma recorrência conceitual a oposição entre a serra e a costa, sendo a primeira andina e a segunda, *criolla*. Ketty Laureano (2017) sustenta que “não existe um conceito finalizado do andino. O que há são algumas perspectivas teóricas multidisciplinares sobre suas diversas e complexas dimensões” (p.23). O historiador Enrique Ayala Mora apresenta seu posicionamento a esse respeito, rompendo com restrições conceituais:

A América andina é um espaço que tem os Andes como espinha dorsal, mas que abarca a diversidade de grande parte da América do Sul que se expressa na esfera humana e social, pois não é possível compreender o que é crioulo, mestiço, *cholo*, preto, pardo ou indígena, isoladamente, mas em

⁵ Etimologicamente, Andes provém de “anti”, do quéchua, e significa “oriente”, conforme atesta Garcilaso de la Vega, em seus *Comentarios reales*: “Llamaron a la parte del oriente Antisuyu, por una provincia llamada Anti que está al oriente, por la cual también llaman Anti a toda aquella gran cordillera de sierra nevada que pasa al oriente del Perú (GARCILASO DE LA VEGA, 1985, p. 83).

sua relação com “o outro”. Na noção de “lo andino” encontramos um projeto identitário comumente utilizado na opinião pública de nossos países, e ao qual subscrevemos como forma de nos identificarmos em comum acordo. No entanto, a América andina não é um assunto pronto, mas uma realidade em transformação e em processo de construção. E nesse processo, o sistema de integração é fundamental, pois institucionaliza não apenas os elementos de identidade, mas também os espaços de troca e de força como bloco diante de um mundo globalizado. (AYALA MORA, 2012, *tradução nossa*)⁶

Apesar de sua potencialidade, o preconceito ainda é um grande desafio a ser vencido e o povo andino, marcado pelo termo *cholo*⁷, sofre de uma marginalização secular, com base no racismo incessante, como denuncia Laureano:

Em Lima, éramos os outros, os serranos, os provincianos, os cholos. Em conclusão, éramos os não limenhos. Na década dos oitenta e noventa, milhares de pessoas migraram fugindo do terrorismo da serra à capital, de zonas rurais a zonas urbanas. Nós não migramos por esse motivo. Nós migramos na busca de melhores condições econômicas e educativas. Com o passar do tempo, compramos um terrenito na periferia de Lima. Todos meus vizinhos eram migrantes como nós. Mas o racismo era e é tão forte que entre nós nos choleabamos⁸ para nos afastar da nossa condição de migrantes cholos. (LAUREANO, 2017, p. 13)

A autora pondera que o menosprezo pela referida cultura se inicia no período da conquista, com a captura de Atahualpa⁹ e consequente dominação dos Andes. Para Burga (2001), a partir daquele momento, o andino “torna-se gradual e abertamente, ao longo do período colonial, naquilo que é subalterno, conquistado, derrotado, autóctone e, finalmente, indígena” (BURGA, 2001, p.1)¹⁰. Considerado, pois, o andino como uma categoria social à parte, o andino é o outro. No entanto, não se trata de uma concepção distanciada no tempo, mas que se estende do período da conquista, passando pela colonização e chegando, incrivelmente, à atualidade, como conclui Canclini: “os indígenas não são diferentes apenas pela sua condição étnica, mas também porque a reestruturação neoliberal dos mercados agrava sua desigualdade e exclusão” (CANCLINI citado em LAUREANO, 2017, p. 18).

⁶ *Do original*: América Andina es un espacio que tiene a los Andes como espinazo, pero abarca la diversidad de una amplia porción de Sudamérica que se expresa en el ámbito humano y social, pues no se puede entender lo criollo, lo mestizo, lo cholo, lo negro, lo pardo, o lo indio, por sí mismo, sino en su relación con “el otro”. En la noción de “lo andino” encontramos un proyecto de identidad de uso corriente en la opinión pública de nuestros países, y al cual nos adscribimos como una forma de identificarnos en el concierto continental. Sin embargo, América Andina no es un sujeto ya hecho, sino una realidad cambiante en proceso de construcción. Y en ese proceso el sistema de integración es fundamental, puesto que institucionaliza no solo los elementos de identidad, sino también los espacios de comercio y de fortaleza como bloque ante un mundo globalizado.

⁷ O termo foi empregado pela primeira vez em *Comentarios reales de los incas*, do Inca Garcilaso de la Vega (Gómez Suárez de Figueroa, de nascimento), publicado em 1609 e 1616.

⁸ Segundo a autora, trata-se da situação em que *cholos* discriminam a outros *cholos* pela sua condição como tal.

⁹ Atahualpa (nascido, aproximadamente, em 1500 e morto em 1533) foi o último soberano inca.

¹⁰ *Do original*: se convierte gradual y abiertamente, a lo largo del periodo colonial, en lo subalterno, lo dominado, lo derrotado, lo autóctono y finalmente, lo indio.

A situação periférica de homens e mulheres andinos levam, frequentemente, à busca por outras condições de vida e o movimento migratório tem merecido inúmeros estudos nas últimas décadas. No entanto, como pontua Eugene Gogol (citado em LOUIDOR, 2016), os migrantes não se colocam como vítimas de um desarraigo compulsório. Ao contrário. Eles se afirmam como sujeitos e conseguem converter a migração forçada em um processo de transformação social.

El mitimae

A construção da identidade do sujeito migrante se dá em sentido de fragmentação, o que é, para Cornejo Polar (2000, p.130), compatível com a natureza humana, pois estamos imersos em variadas experiências no tempo e no espaço. Assim, para quem está em estado de migração,

(a) fragmentação talvez seja sua norma. (...) a passagem de uma cultura a outra, em mais de um sentido contrapostas, cujo signo maior é um bilinguismo que, mesmo se fosse simétrico – e quase nunca o é – produz uma aguda ansiedade pelo confuso hibridismo de lealdades e pragmatismos.

Esse dinamismo é compatível com a formação de um sujeito bi/multilíngue e imbricado em culturas e geografias que se integram ao mesmo tempo em que ressaltam as particularidades de cada universo. Em *Hombres de mar*, o leitor se depara com o sujeito andino em trânsito em duas instâncias. Internamente, no que tange ao romanesco, OCL brinda o leitor com personagens que assumem uma identidade híbrida, na qual implicam e são implicados. Simultaneamente, existe o próprio autor que também é e escreve como um sujeito migrante. Esse processo leva a pensar sobre perspectivas possíveis para refletir sobre a narrativa andina peruana atual, sobre o homem por trás das letras e da história que conta e sobre aqueles que, como migrantes e como andinos, movimentam a cidade que coloca em xeque a sua identidade.

O Peru é um país com cerca de 50 línguas vernáculas, sendo a maioria indígena. O idioma mais falado é o espanhol, seguido pelo conjunto de línguas quéchua¹¹, o aimará e as línguas amazônicas. Nas zonas urbanas, especialmente as da costa, predomina o espanhol como único idioma, fator que, muitas vezes, provoca um choque linguístico e social entre *serranos* e *costeños*, principalmente diante do cenário sempre crescente de migração da serra para a costa e outros centros urbanos. Os *cholos* precisam conviver com o preconceito e com a necessidade de adequar-se a novos costumes.

Este tem sido um tema caro à literatura andino-peruana e, antes de seguir com OCL, é necessário reconhecer o papel que José María Arguedas (1911-1969) teve na história literária de seu país, já que a base da sua obra está em apresentar os símbolos do universo quéchua-andino, oferecendo aos leitores uma cosmovisão do habitante dos Andes peruanos. Arguedas demonstra a complexidade do país onde, segundo ele, indígenas, *criollos*, mestiços, brancos, grupos sociais, proprietários de terras, camponeses, áreas rurais e urbanas, pobres, ricos, todos

¹¹ Segundo o Ministério de Cultura peruano, o quéchua é uma família linguística, com diversas variedades distribuídas em sete países de América do Sul (Peru, Equador, Colômbia, Bolívia, Argentina, Chile e Brasil). No Peru, as variedades do quéchua se agrupam em dois grandes segmentos: quéchua I e quéchua II. O primeiro está localizado na zona central do país e o segundo, nas zonas norte e sul. Essa distribuição está relacionada aos fenômenos históricos de expansão do idioma no último milênio, cujo processo explica a existência de diversas variantes geográficas (MINISTERIO DE CULTURA, 2022).

estão (se) construindo (n) o mesmo universo. É o que o escritor propõe em *Todas las sangres*, obra em que busca representar os variados âmbitos da vida peruana, alinhando culturas, geografias e etnias. Para Arguedas, o mundo indígena não é um cosmos (convenientemente) isolado, alheio a outros espaços. Esta é uma perspectiva vital para a discussão do tema deste estudo.

OCL é um discípulo confesso de Arguedas. Como seu antecessor, não entende a cultura andina isolada de todo o movimento que a circunda e do qual faz parte. Em entrevista concedida a Arturo Valverde, o autor afirmou que *Hombres de mar* é resultante “(...) da minha infância em Chimbote, a partir do testemunho inconsciente das coisas, procurando reinterpretar os acontecimentos históricos da cidade” (VALVERDE, 2023, *tradução nossa*)¹². Com essa afirmativa, o autor reitera seu envolvimento como um portador de memórias pessoais e coletivas. Ou melhor, como sujeito enunciativo do discurso migrante, um homem que é urbano e *serrano* simultaneamente, que elabora sua narrativa a partir de memórias que, sim, são ancestrais, mas que também estão nas ruas de um grande centro urbano. Ele ainda é aquele que fabula através do idioma quéchua, do espanhol ocidental e da mescla desses dois. Como pontua Valverde, “(...) as experiências que se herda não se perdem, se modernizam. O homem andino agora viverá nas cidades, mas seu espírito está sempre ligado aos costumes herdados de seus pais e, sobretudo, à sua literatura popular.” (VALVERDE, 2023, *tradução nossa*)¹³.

A narrativa andina¹⁴, conforme destaca Juan Alberto Osorio (2016), é a expressão de uma cultura mestiça em que o componente andino se destaca. Além disso, “(...) esta literatura oral ou escrita, em quéchua ou aimará, aproxima-se da etnoliteratura e se caracteriza pela escassa presença de códigos e exigências da literatura ocidental.” (2023, *tradução nossa*)¹⁵. Osorio ainda acentua que essa categoria narrativa é produzida por intelectuais de classe média ou alta, originários dos Andes e, portanto, com grande conhecimento do mundo indígena, capazes, então, de mesclar elementos realistas do Ocidente e míticos dos Andes. Nesse sentido, a escritura andina deixa transparecer o interesse pela oralidade, revelando a deferência pela literatura peruana que tem seu início muito antes da conquista.¹⁶ Na concepção de Osorio, “(...) a narrativa andina visa subverter as formas literárias ocidentais e marcá-las com traços nacionais, como expressões de uma identidade literária.” (2023, p. 158, *tradução nossa*)¹⁷.

¹² *Do original*: (...) de mi infancia en Chimbote, desde el inconsciente testimonio de las cosas, buscando reinterpretar los acontecimientos históricos del pueblo.

¹³ *Do original*: (...) Las experiencias que uno hereda no se pierden, se modernizan. El hombre andino vivirá ahora en las ciudades, pero su espíritu está ligado siempre a esas costumbres heredadas de sus padres y, sobre todo, a su literatura popular.

¹⁴ A narrativa denominada andina compreende um conjunto de textos que passaram a ser conhecidos como pós-indigenistas ou andinos, de acordo com o que preconiza Tomás Escajadillo (1994). A denominação de pós-indigenista já pressupõe o seu espaço no âmbito da novela peruana, mas, sobretudo, indica textos que rompem com as reivindicações anteriores, principalmente com o localismo. A narrativa andina está para além da geografia andina. Pode-se dizer, a partir disso, que a literatura dessa vertente abarca mais leitores por sua linguagem e espaço geográfico mais universais, ainda que mantendo e/ou privilegiando o receptor com o mundo andino.

¹⁵ *Do original*: esta literatura oral o escrita, en quechua o aymara, es próxima a la etnoliteratura y se caracteriza además por la escasa presencia de códigos y exigencias de la literatura occidental.

¹⁶ Toro Montalvo (1994) destaca que descrições e rituais relativos aos deuses eram os principais temas da literatura pré-colombiana e acrescenta que o teatro teve grande importância no período. Além da literatura oral anterior à conquista, James Higgins (2006) chama a atenção para o número significativo de textos literários em quéchua que proliferaram ao longo do período colonial. Vários cronistas se preocuparam em registrar os textos da tradição oral, entre eles, Garcilaso de la Vega, Pedro Sarmiento de Gamboa, Juan de Betanzos, Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, entre outros. No entanto, o autor alerta para o fato de não ser literatura incaica por, obviamente, tratar-se de versões coloniais.

¹⁷ *Do original*: (...) la narrativa andina pretende subvertir las formas literarias occidentales, y marcarlas con huellas nacionales, como expresiones de una identidad literaria

Não é objetivo deste artigo aprofundar a discussão em torno das especificidades da literatura andina e de seus autores. O propósito é apresentar a sua aderência a questões atinentes à andinidade e ao vínculo existente entre essa vertente estética, o sujeito migrante e a cidade.

Chimbote, onde OCL passou a infância, é uma das cidades mais populosas do Peru e um dos motes narrativos que mais interessam ao autor. A chegada massiva de diversos tipos humanos chamou a atenção de Cornejo Polar:

uma migração massiva cujos protagonistas tinham as mais variadas origens geográficas e condições sociais infinitamente diversas: estrangeiros de múltiplas origens, *criollos* costeiros e afro-peruanos, mas – sobretudo – indígenas e mestiços andinos, todos misturados em uma torrente multiétnica e plurissocial (...) que preferiram enfrentar a temível ameaça do mar, recém-descoberto, e maquinários nunca antes vistos, certamente também aterradores, do que repetir sua servidão secular e sem fim. (CORNEJO POLAR, 1997, p. 269-270, tradução nossa)¹⁸

A trama de *Hombres de mar* se desenrola ao longo de um período que se estende desde a década de 1970 (sob o governo de Francisco Morales Bermúdez) até aproximadamente o ano 2000, quando ocorre, em Lima, a conhecida Marcha por los Cuatro Suyos.¹⁹ A extensão da narrativa, 521 páginas, é coerente com a abrangência de personagens, tipos, locais ou, como disse Cornejo Polar, da agitada hermenêutica social. OCL desenvolve narrativas a partir de variadas facetas que identificam a condição migrante e o Chimbote colchadeano movimentando atividades complexas, desde a sindical, relacionada à pesca, até as geradas pelo tráfico de drogas, que se instala com a mesma rapidez com que ocorre a decadência da economia pesqueira. Mas, claramente, Chimbote é o protagonista que domina toda e qualquer cena e se constrói no movimento: lideranças de esquerda, membros de gangues, prostitutas, migrantes andinos. Para estes, o embate com o lugar é maior. Primeiro se deparam com o mar, um ilustre desconhecido para eles. Logo, precisam aprender a ser pescadores. Por fim, será preciso dominar a língua comum, o espanhol. É quando a oralidade passa a ser outro efeito importante no trabalho.

O romance baseia-se no diário do guerrilheiro Manuel Rojas Padilla²⁰, militante senderista. Repleto de relatos pessoais, a par de memórias que fazem parte da história coletiva peruana, o manuscrito passa às mãos de OCL como uma forma de questionar o ato de criação literária, enquanto narra o fim do século XX peruano, momento que se assemelha a uma catástrofe de dimensões bíblicas. Multifacetada e fragmentada, a obra abraça de ingênuas histórias de amor a lutas sociais, mostrando o confronto jovens revolucionários com políticos poderosos, com a relativa vitória dos estudantes que conseguem mobilizar uma grande greve dos pescadores do

¹⁸ *Do original:* (...) una masiva migración cuyos protagonistas tenían las más variadas procedencias geográficas y condiciones sociales de infinita diversidad: extranjeros de múltiples orígenes, criollos costeros y afroperuanos, pero – sobre todo – indios y mestizos andinos, todos mezclados en un torrente multiétnico y plurisocial (...) que prefirieron enfrentarse a la temible amenaza del mar, recién descubierto, y a maquinarias nunca vistas, ciertamente también aterradoras, que repetir su inacabable y secular servidumbre.

¹⁹ Mobilização nacional ocorrida em Lima com o objetivo de depor Fujimori, denunciar as fraudes eleitorais e, assim, elevar Alejandro Toledo ao poder. Esse evento, ainda que iniciado em Lima, mobilizou peruanos de todo o país e de todas as regiões.

²⁰ A história de Rojas Padilla aparece, em sua totalidade, em outra obra de Colchado Lucio: *El cerco de Lima* (2013).

porto. Entre realidade e ficção, entre o diário de Padilla e a escrita colchadeana está o testemunho de acontecimentos que foram cruciais para Chimbote ao longo de três décadas.

Chandía Araya (2016, p. 148) chama a atenção para a nostalgia presente na obra, como uma crítica ao presente. É nessa interface que se constitui a narrativa, ainda que não se trate da permanência em um passado improdutivo, mas no passado como referente vital para a construção do presente. Para o teórico, *Hombres de mar* não é uma história nem de esplendor, nem de derrota, mas de processo de ruptura e de projeto a ser construído. Para ele, a obra de OCL é o romance da crise e da utopia, um lapso de tempo em que a região passa da decadência da pesca para as lutas sociais, contexto que, logo em seguida, será ainda mais abalado, em nível peruano, pela guerra civil entre senderistas e Estado, e, em nível de América Latina, pela economia de livre mercado

A variedade de tipos humanos constrói a efervescência cidadina, a par dos espaços, na narrativa, que se diversificam em ruas, no burburinho do cais, na vida de *la bolichera* (o barco pesqueiro Flor de Chimbote), no colégio técnico e no prostíbulo. Em tudo está a presença do jovem Pedro Chinchayán²¹. Graças a ele, o sindicalismo tomará forma e ganhará força, tornando-se elementar em toda a trama. O leitor acompanha sua trajetória de aluno exemplar a pescador, a profissão “natural” dos homens pobres da região portuária. Por fim, e em função da lida pesqueira, Chinchayán torna-se um líder sindicalista, razão pela qual passa a ser perseguido e conhece a tortura. A despeito do que sofre, Pedro não absorve a dimensão dos desmandos políticos do local, nem a causa pela qual é preso:

Os pescadores da associação sindical e os outros detidos são, um por um, interrogados: vejamos, de que partido político você é?, perguntam a Chinchayán. Ele dá de ombros. Partido? Não sabia o que era isso. Politicamente, ele se considerava independente. O homem olha para ele furiosamente por alguns instantes, abaixa o olhar e se crava no papel: “Militante ativo do Partido Comunista.” (COLCHADO LUCIO, 2011, p. 145, *tradução nossa*)²²

Se o idealismo de Chinchayán emerge como um problema para a ordem vigente, o oportunismo de Marcial Quinllay, de apelido Muki²³ vai exatamente ao encontro de um sistema marcado pela corrupção. Quinllay é migrante miserável vindo da serra que chega à riqueza, aparentemente devido a trabalho duro e ao consequente lucro pesqueiro que teria lhe oportunizado barcos, empregados e empresas. Mas seu enriquecimento não vem do mercado pesqueiro da poderosa máfia no Chimbote. Ele cria uma rede de produção que se desenvolve desde as plantações de coca na selva andina, passando pelas rotas de transporte no litoral até o despacho

²¹ O nome de Chinchayán permite algumas interpretações interessantes e variadas, a saber: Chinchá: pequena rede de arrastão ou barco de pesca que carrega esta rede. Chinchá também é uma cidade do Peru e seu nome é proveniente de “Chinchay”, ou jaguar, divindade do antigo povo Chinchá. O local tem grande influência afro-peruana. Quanto à segunda parte do nome, “Ayan”, na cultura africana, é o orixá do tambor. Além disso, “Ayan”, em línguas antigas, como sânscrito e persa, significa “caminho” ou “via”.

²² Los pescadores de la Junta y los demás detenidos, uno por uno, son interrogados. A ver, ¿de qué tienda política eres?, le preguntan a Chinchayán. Él se encoge de hombros. ¿Tienda? No sabía qué era eso. Politicamente, se consideraba independiente. El hombre lo mira con furia unos instantes, baja la mirada y clava en el papel: “Activo militante del Partido Comunista”.

²³ *Muqui* ou *Muki*, em quéchua, significa um duende que habita o interior de minas. O *muki* pertence à mitologia dos Andes Central, especificamente Bolívia, Peru, Equador e Colômbia. De pequena estatura, tem a voz grave e rouca, corpo desproporcional, cabelo e barba longos e claros. Na mitologia andina, o *muki* é conhecido pelos poderes de entorpecer o trabalho dos mineiros, ao produzir ruídos estranhos, fazendo desaparecer ferramentas, provocando esgotamento ou mudança do veio mineiro. Porém, se o mineiro fizer um pacto com o *Muki*, trazendo-lhe riquezas, ele poderá receber muitas benesses em troca. *Muki* também significa, em quéchua, “úmido” ou “umidade”, razão porque os *mukis* costumam aparecer onde existe água (CARRASCO LIGARDA, 2016).

pelos navios portuários. A figura emblemática de Marcial Quinllay deixa claro as relações de poder que se estabelecem a partir da fachada pesqueira. O empresário não está mancomunado apenas com outros chefes do tráfico – no porto, no Peru e internacionalmente. A rede de crime organizado, sequestros, emboscadas e assassinatos recebe proteção das altas cúpulas. Flagrado e preso, Muki foge para o Brasil, de onde segue comandando o “negócio”.²⁴

Entre línguas

Como vimos, o Chimbote teve um grande papel na vida dos peruanos, do autor, na economia do país e, sobretudo, na emergência de um determinado grupo social que, em certa medida, identifica o processo de migração no Peru. Por essa razão e pelas implicações político-sociais que ambientam a obra, pode-se dizer que *Hombres de mar* é, ainda, um livro sobre a memória popular moderna do país, cujo trabalho pesqueiro pode ser visto, segundo Julio Ortega (2011, p. 530), como a metáfora de uma modernização problemática não só daquela zona, mas também da natureza peruana constantemente violentada pelo sistema de extração de riquezas do país.

O papel da memória se desenrola, ademais, no fato de o autor apoiar-se em técnicas narrativas ocidentais para ampliar a voz de temas do mundo andino. Nessas narrativas, OCL constrói uma épica da cultura migrante que tem os pés fincados em “lo andino”, razão por que apresenta a realidade cotidiana do homem que sai do campo para a cidade ou da serra para a costa e leva consigo a magia e o mito primevos. OCL atenta para a oralidade que tanto assume vozes ancestrais quanto se mistura com o espanhol. Nas suas obras, o leitor depara-se com o espanhol quechuzado, em nível semântico e sintático, atravessando toda a narrativa.²⁵ Para além de uma revisão às origens, é uma atualização e posicionamento político-social. Afinal, apesar de o quéchua ser um dos idiomas oficiais do Peru, ele não é de domínio geral. Com isso, a língua espanhola mantém o prestígio, enquanto a língua autóctone é considerada inferior, utilizada por aqueles que estão à margem da sociedade (MONTE ALTO; SANTOS, 2012).

A comunicação linguística passa a caracterizar os sujeitos como aqueles que podem ou não pertencer a determinada hierarquia social e esta é outra luta a ser travada pelo sujeito migrante. Em virtude disso, a linguagem é um fator decisivo na identidade em trânsito apresentada em *Hombres de mar*, campo em que o papel de Quinllay é emblemático.

Mesmo tendo atingido o êxito econômico, seu comando é ameaçado pela falta de domínio do espanhol. Quinllay se embate constantemente com o idioma, na expectativa que a marca de *quechuhablante* desapareça. Sem conseguir apropriar-se do castelhano, a fala torna-se uma mistura cuja base é a interferência do quéchua. Essa situação faz lembrar do que assinala Sylvia Molloy: a escolha de um idioma leva inevitavelmente a certa espectralidade do outro, mas nunca ao desaparecimento (2016, p. 24). O personagem está absorvido pela lógica hegemônica que prega que a ascensão econômica está vinculada a reconhecimento social que, frequentemente,

²⁴ Quinllay/Muki é uma referência ao personagem real Eudocio Martínez Torres, mais conhecido por Olluquito, um dos donos da lucrativa Pesquera Hayduk. O empresário conciliava o negócio pesqueiro com o tráfico de drogas. Preso e acusado de vários crimes, incluindo assassinato, Olluquito foi libertado em pouco tempo.

²⁵ Destaca-se que, nas últimas obras de OCL, como *Rosa Cuchillo*, por exemplo, o texto vem seguido de um glossário quéchua/espanhol.

passa pelo uso “correto” da língua. Daí, a sua luta por atingir tal patamar e pertencer à elite chimboteana.

Infelizmente, para Quinllay, ele é duplamente enganado pelas suas pretensões. Primeiro, a ascensão econômica deve-se mais ao tráfico do que às atividades lícitas. Portanto, ele segue à margem. Em segundo lugar, sua personagem é conduzida a um desfecho que o leva diretamente para origens: açoitado pelos seus crimes, foge para o Brasil. Quando, finalmente, consegue regressar, o avião cai no mar. Então, ele se transforma em um iguana que sobrevive sobre a carapaça de um caranguejo gigante. Ou seja, Muki está definitivamente absorvido pelo que mais refuta: a cultura quéchua.

Logo, a obra é um mundo caótico de línguas, vozes, crenças, espaços (mar, terra, selva, campo, cidade, serra), personagens de diferentes localidades e classes sociais e políticas. A cosmogonia andina está no passado e no presente, num eterno retorno que não permite ao migrante abandoná-la, tampouco evitar que ela interfira no universo cidadão. Existe, como se pode notar, a confluência constante da cidade com o mundo místico, razão por que Víctor Quiroz (2011) afirma que *Hombres de mar* avança para o campo simbólico, pois a mitologia andina pré-hispânica é recriada a partir de um diálogo com fontes literárias diversas, que vão desde representações pictográficas até a arte têxtil, tão cara à cultura andina. Assim, para Quiroz, ler determinadas passagens da obra é como passear diante de um grande mural e, nas paredes, perceber cantares, lendas, ciclos míticos que vão sendo narrados oralmente por um sacerdote ou por um *laykha*.²⁶ Com esses recursos de linguagem, OCL destaca a indissociabilidade entre os discursos histórico e mítico e homenageia a diversidade cultural, ao confirmar o caráter heterogêneo e contraditório da tradição peruana.

Para Cornejo Polar (1996) o sujeito migrante é o intérprete do fenômeno migratório. Essa condição, por ser heterogênea, promove um discurso literário que não se detém ou se preocupa com a conciliação de opostos, mas explora a riqueza que reside nessa interface, já que, de acordo com Cornejo Polar (1996), o discurso migrante é radicalmente descentrado, pois se constrói em eixos variados e assimétricos. Nessa linha, o crítico literário fala em sujeito plural que, como tal, é um operador de várias linguagens:

Quem fala, então, neste texto? Penso que a única resposta teria de sublinhar o seu caráter múltiplo, disperso, entrelaçado, capaz então (...) de abrir um amplo leque polifônico que inclui o tecido sutil de duas línguas. (...) Sujeito e discurso se pluralizam fortemente e o romance como tal se transforma em um espaço onde ambos perdem suas identidades seguras e definidas e compartilham, não sem conflito, uma semiose socializada e oscilante. (2011, p.180, tradução nossa).²⁷

Na vasta narrativa de OCL, “lo andino” se apresenta ligado a todas as mudanças, sem restrição espacial, temporal ou cultural. O autor também não cai na armadilha de “dar voz” – o que estabeleceria o caráter hegemônico típico da literatura especialmente *criolla*. Ao invés

²⁶ Bruxo andino correspondente ao xamã.

²⁷ *Do original*: ¿Quién habla entonces en este texto? Creo que la única respuesta tendría que subrayar su índole múltiple, dispersa, entreverada, capaz entonces (...) de abrir una amplia gama polifónica que incluye el sutil tejido de dos idiomas. (...) Sujeto y discurso se pluralizan agudamente y la novela como tal se transforma en un espacio donde uno y otro pierden sus identidades seguras y definidas y comparten, no sin conflicto, una *semiosis* socializada y oscilante

disso, ele agrega as variadas faces do texto à multiplicidade de vozes dos sujeitos, inclusive a própria, para gerar um mundo mestiço, híbrido e em constante movimento.

Ali está a realidade do Chimbote da infância de Colchado Lucio, dos pescadores que construíram suas narrativas, dos que migram da serra e vêm enfrentar o mar. Ali ocorre o diálogo cultural que mistura homens e mulheres de variadas procedências e mostra o modo como viver no porto é ser o porto. Tal identidade se conjuga na (con)vivência. Podemos dizer que a cultura pesqueira que move a todas as personagens e impregna todas as relações, anula, em certa medida, o “eu” e o “outro”, a costa e a serra, o migrante e o local.

Como bem analisa Santiago (2000), o entre-lugar no qual se coloca o escritor latino-americano, estendido, neste artigo, a OCL, é um movimento de resistência ao que foi estabelecido pelo modelo europeu. O autor recupera, no ambiente proposto em *Hombres de mar*, um encontro entre grupos que, como diria Santiago, estão marcados pela ignorância mútua (p.10). pode-se dizer, então, que OCL transforma o Chimbote em metalinguagem desse encontro traumático.

Vivien Silva (2023) destaca o incômodo da contradição do entre-lugar. É um lugar aparentemente vazio – porque ocupado pelo fluxo, pelo trânsito, pelo processo – que se constrói discursivamente em um estado que só pode existir na permuta constante. Estar ali, onde o mundo é problematizado como construção discursiva, impõe-se como um desafio da contemporaneidade “num contínuo desmascaramento da “lógica da língua” e de tudo o que ela encobre e resguarda.” (p. 94)

O migrante andino não chega à terra prometida, pois. Ele chega em uma nova perspectiva daquilo que deixou: a língua segue com ele, a serra também. Ele não se torna outro e descansa em paz. Ele, o campo, não se encontra com o outro lado de si, a cidade, binariamente. O migrante segue movediço, tanto quanto o que habita não está estatizado pelo que julga conhecer. Ele se torna cada vez mais hibridizado como aquele que chegou. Com isso, o espaço passa a ser uma entidade que parece ser a única a saber que só existe em função dos ruídos que as línguas fazem.

Considerações finais

Hombres de mar é um romance exigente. As diversas vozes, tramas e personagens, a linguagem, a cultura pesqueira local e a cultura de tantos lugares que passam a habitar o porto transformam o romance em um desafio para o leitor. Mas é possível afirmar que, após algumas páginas, o mergulho naquele mundo repleto de possibilidades é inescapável. A leitura requer a mesma entrega que ocorre quando nos percebemos em meio a uma multidão, junto ao novo, ao caótico, ao outro.

Na perspectiva deste artigo, o entre-lugar e a heterogeneidade – segundo a considera Cornejo Polar –, se conciliam, pois, a literatura peruana – e, logo, a andina –, não se apega a uma ideia de unidade abstrata, à universalização do padrão dominante, mas se postula a multiplicidade.

Para este texto, optou-se por pensar na migração e, mais especificamente, no processo que coloca em profundo choque duas realidades de um mesmo país. É inegável a cisão existente, no Peru, entre a costa e a serra, tema de muitas discussões antropológicas, políticas e mesmo literárias. No entanto, OCL alcança, com *Hombres de mar* – e em outras obras –, relativizar a situação de embate étnico e cultural. Seguindo os passos do seu mestre maior, José Maria

Arguedas, demonstra o mesmo respeito por “todas las sangres”, ao conjugar a heterogeneidade como um modo de identificação. A narrativa é sobre um espaço de confluência, a cidade, personagem central do texto colchadeano. Em relação às vozes que ecoam os Andes, elas vêm a contribuir para que essa identidade seja multifacetada e, por isso, mais rica.

OCL se inscreve como sujeito profundamente afetado pela força do Chimbote. No entanto, está em um patamar diferente daqueles trabalhadores. Ele é quem os revela, homenageia, apresenta para um público cada vez mais amplo, dentro e fora do Peru. Então, remetendo à segunda epígrafe deste estudo, o autor, mais do que o escrevente da obra, mais do que um homem do mar, é, efetivamente, um *mitimae* que cumpre o papel de trazer a serra e a costa para todos, compartilhando saberes que, como saberes que são, se articulam no conflito e no trânsito.

Referências

ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Lima: Editorial Horizonte, 2011.

ARGUEDAS, José María. **Todas las sangres**. Lima: Horizonte, 2011.

AYALA MORA, Enrique. Ser andino. **El Comercio**, dic., 2012. Disponível em: <https://www.elcomercio.com/opinion/andino.html>. Acesso em: 12 fev. 2023.

AYLLÓN, Ricardo. La pesca como tema en la cuentística chimbotana. **Revista Científica In Crescendo**. Vol. 4 N° 1: pp. 193-197, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/DialnetLaPescaComoTemaEnLaCuentisticaChimbotana-5127544-1.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2023.

BUENO CHÁVEZ, Raúl. Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2004.

BURGA, Manuel. La región andina: Integración, desintegración. ¿Historia hacia adentro o historia hacia afuera? In: BONILLA, H., LUMBRERAS, L. (org.) **Los andes**. El camino del retorno, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales & ABYA- YALA, 2001.

CARRASCO LIGARDA, Rosa. Palabras, creencias y ritos relacionados con el muqui, el duende de las minas. **Revista Consensus**, v.21, n.2, 2016. Disponível em: https://www.unife.edu.pe/publicaciones/revistas/consensus/volumen21_2/25.pdf. Acesso em: 06 fev. 2023.

CHANDÍA ARAYA, Marco. Espacios, discursos y modos de habitar **Chimbote** en Hombres de mar, (de Óscar Colchado Lucio). Hacia una tradición de la poética de la frontera chimbotana. **Revista Catedral Tomada**. Vol 4, N° 6 (2016). ISSN 2169-0847 (online). Disponível em: <http://catedraltomada.pitt.edu>. Acesso em: 6 fev. 2023.

COLCHADO LUCIO, Óscar. **Hombres de mar**. Lima: Alfaguara, 2011.

CORNEJO POLAR, Antonio. Apéndice: Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas – Conferencia pronunciada en el “III Encuentro Latinoamericano en

Berkeley”, 22 de abril de 1994. In: CORNEJO POLAR, Antonio. **Los universos narrativos de José María Arguedas**. Lima: Editorial Horizonte, 1997.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. 2ª ed. Lima: Latinoamericanas Editores, 2011.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno. **Revista Iberoamericana**. vol. LXII, n. 176-177, 1996. p. 837-844.

ESCAJADILLO, Tomás G. **La narrativa indigenista peruana**. Lima: Amaru Ed., 1994.

HIGGINS, James. **Historia de la literatura peruana**. Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial universitaria, 2006.

INCA GARCILASO DE LA VEGA. **Comentarios reales de los incas**. 2ª ed. Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miro Quesada. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190904031821/Comentarios_reales_1_Inca_Garcilaso_de_la_Vega.pdf. Acesso em: 30 mai. 2023.

LAUREANO, Ketty Aire. Migração e identidade: Um estudo sobre os andinos no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

LOUDOR, Woody Edson. **Articulaciones del desarraigo en América Latina: el drama de los sin hogar y sin mundo**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ. *Base de datos de pueblos indígenas u originarios*. Quechua. Disponível em: <https://bdpi.cultura.gob.pe/lenguas/quechua>. Acesso em: 07 mai. 2023.

MOLLOY, Sylvia. **Vivir entre lenguas**. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

MONTE ALTO, Rômulo; SANTOS, Rogério dos. Memória e violência no romance Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 16, n. 1, p. 157-165, jan./jun. 2012. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/15-Memoria-e-violencia-Ipotesi_16.1.pdf. Acesso em: 04 mai. 2023.

ORTEGA, Julio. Contracapa. In: COLCHADO LUCIO, Óscar. **Hombres de mar**. Lima: Alfaguara, 2011.

OSORIO TICONA, Juan Alberto. Literatura andina. *Hawansuyo - Poéticas indígenas y originarias*. Blog. 2016. Disponível em: <https://hawansuyo.com/2019/09/16/literatura-andina-juan-alberto-osorio/>. Acesso em: 07 mar. 2023.

PROVINCIA DEL SANTA. **Chimbote**. Blog. Disponível em: <http://santa-ancash-peru.blogspot.com/search/label/Distrito%20de%20Chimbote>. Acesso em: 20 jan. 2023.

QUIROZ, Victor. El narrador océano. **El Hablador**. 2011. Disponível em: http://www.elhablador.com/resena20_quiroz.html. Acesso em: 28 abr. 2023.

ROSA, Fernando. **Breve historia general de los peruanos**. 2ª ed. Arequipa: El Lector, 2016.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SILVA, Vivien Gonzaga e. O ensaio como zona de fronteira: o pensamento crítico de Silviano Santiago e Michel de Montaigne. **Itinerários**, Araraquara, 22, 91-102, 2004. Disponível em: Acesso em 26 jun. 2023.

TORO MONTALVO, Cesar. **Literatura peruana**: de los incas a la época contemporánea. Lima: A.F.A. Ed., 1994.

VALVERDE, Arturo. **El Peruano**. Entre el mar y la montaña – entrevista Óscar Colchado Lucio/Hombres de mar. Lima, 2011. Disponível em: <https://elperuano.pe/suplementosflipping/variedades/543/web/pagina03.html>. Acesso em: 12 abr. 2023.

HETERONOMIA E RESISTÊNCIA: POROSIDADE E EXTERIOR EM CERTA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

HETERONOMY AND RESISTANCE: OUTWARDNESS OF SOME CONTEMPORARY BRAZILIAN POEMS

Mauricio Chamarelli GUTIERREZ*

 <https://orcid.org/0000-0003-3721-9949>
UERJ

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Este artigo analisa algumas obras e autores de poesia contemporânea brasileira por meio da ideia de heteronomia, a partir das provocações da crítica argentina Florencia Garramuño. A hipótese aqui é que diversos gestos da dita poesia lançam mão de procedimentos que encenam um texto poroso em relação a sua exterioridade, desenhando para a poesia uma identidade que não se define por meio de um discurso da espécie ou do próprio. Fazendo isso, tais poemas inserem a poesia em um campo expandido que abdica da posição transcendente tanto no que toca à sua relação com outras práticas no campo social, quanto no que toca a concepção da resistência política de que essa poesia é capaz. Por fim, para melhor precisar essa problemática, contraponho o paradigma de Garramuño à concepção das relações possíveis entre literatura e política assumida por Iumna María Simon.

Palavras-chave: Heteronomia. Poesia brasileira contemporânea. Política. Estética

Abstract: Based on Florencia Garramuño's idea of heteronomy, this article analyses some contemporary brazilian poems and poets. According to my hypothesis, many of the latter make use of devices that underline poetry as a permeable kind of speech, depicting its (non-)identity not through a discourse of specificity or particularity. In doing so, part of brazilian contemporary poetry places itself in an expanded field that 1) abdicates any transcendence regarding other kinds of discursive production in the social field and 2) reconceptualize the ideia of social critique, that henceforth cannot be legitimized from an exterior/transcendent position. Finally, in order to better clarify this problems, I compare Garramuño's paradigm to Iumna Simon's understanding of the possible relations between literatura and politics.

Keywords: Heteronomy; Contemporary brazilian poetry. Politics. Aesthetics

* Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, nos seguintes temas: poesia brasileira, poesia, linguagem, contemporâneo e poética.

De resistências e resistores

(...)

me lembrei da mensagem que recebi há dois anos
da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta
sobre a poesia

“a poesia é uma forma de resistência?”

tentei responder a celia pedrosa

tentei entender a pergunta da celia pedrosa

pedi ajuda ao google

tomei notas

escrevi

me fiz outras perguntas

e não consegui responder a pergunta

da celia pedrosa

(...)

ontem ao ouvir a palavra resistência

do chuveiro lembrei da mensagem da celia pedrosa

a poesia é uma forma de resistência?

sempre por definição? ou apenas

em determinados contextos sociais políticos culturais?

há dois anos ao fazer a pergunta ao google

ele respondeu na função autocompletar

americanas

amor à vida

amazon

amil

a partir

a procura da felicidade

a pessoa errada

a ponte

a poderosa

a ponte vai valer a pena

a poluição

a poesia

a poesia de 30

a poesia romântica brasileira

a poesia prevalece

a poesia pulsa

a poesia mais linda do mundo

a poesia é uma pulga

a poesia épica

a poesia é

a poesia é uma formiga

a poesia é uma forma de

a poesia é uma forma de resistores

a poesia é uma forma de resistência

a poesia é uma forma de resistência ao sufoco do momento
a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes

e eu fiquei pensando se a poesia
é uma forma de resistores
(...)

ontem ao queimar o chuveiro elétrico
descobri que a resistência transforma
a energia elétrica em energia térmica
que a resistência ocorre quando um conjunto de elétrons
encontra dificuldade para se deslocar
isso é a corrente encontra resistência
e ao encontrar a resistência se transforma em calor
isso é chamado efeito joule
ontem quando a resistência do chuveiro queimou
fiquei me perguntando se a poesia
é uma forma de resistores
(GARCIA, 2014, p. 117-119)

O trecho acima pertence ao poema “A poesia é uma forma de resistores?”, do livro *Um teste de resistores*, de Marília Garcia. Do ponto de vista de uma leitura das propriedades e características do discurso que se costuma denominar poesia haveria certamente muito a dizer. O estilo é evidentemente prosaico, marcado por um tom que não deseja se discernir do registro mais cotidiano de uso da língua. A poesia em questão aqui não somente não lança mão dos institutos tradicionais da poesia ocidental (rima, métrica, cesura, formas fixas), como tampouco investe na tendência à síntese ou às formas breves que marca a caricatura habitual daquelas que seriam as poéticas mais representativas da segunda metade do século XX (isto é, a vanguarda concreta e a “poesia marginal”). Mais do que isso, aliás, o poema de Garcia tende mesmo ao verborrágico: é profuso, em diversos momentos repetitivo (quase didático), cursivo ou discursivo. Retoma uma frase, um sintagma, reitera nomes mais de uma vez, deixando deliberadamente de lado recursos coesivos (sobretudo anafóricos) característicos das normas de uma “boa redação” em língua portuguesa. Por outro lado, se assume majoritariamente o modo narrativo, essa narração vem entremeada de um conjunto de reflexões de cunho teórico-crítico sobre a poesia. Nesse sentido, aliás, o trecho citado pode ser considerado representativo do livro como um todo, na medida em que esse se tece, em grande parte, com os episódios das idas e vindas da vida da poeta (majoritariamente em seus aspectos *professionais*, por assim dizer: viagens para eventos internacionais, convites para palestras, almoços e conversas com críticos literários, correspondência com tradutores de seu trabalho...), a partir dos quais se extrapolam reflexões sobre a posição da poesia e da literatura hoje.

À parte essas características mais gerais, chama a atenção, mais especificamente, a inversão que o poema opera na questão crítica previamente colocada (colocada aliás, na voz de Celia Pedrosa, crítica literária importante e importante sobretudo para a leitura de certa poesia brasileira recente). Mesmo que deva sempre ser tomada, inicialmente, como uma provocação à fala, a pergunta desenha ou antecipa certo lugar para a poesia, oferece a esta uma posição relativa ao que lhe é exterior. Trata-se, sim, do lugar da resistência, mas entendida em sentido substantivo:

como se aquilo que resiste o fizesse para/por defender um território que é seu, se guarnecendo em algo que lhe seria próprio. O que resiste a outra coisa ou a muitas outras, ao que está fora e que ameaça seu espaço, sua reivindicação de legitimidade ou até mesmo sua existência. A poesia que resiste em certo sentido se protege, ou ainda: *se entrincheira*. A figura bélica, propositalmente convocada aqui, tem o intuito de frisar que a pergunta – ainda que predisponha a poesia em uma posição minoritária, menor, de algo que precisa se defender – não deixa por sua vez de reinvestir um contexto beligerante, de desenhar uma cena que é ainda em certa medida a de um confronto. Não se trata mais, certamente, daquele confronto que caracterizava a vanguarda – essa marca sob a qual costumamos entender a arte e a literatura feitas até (ao menos) meados do século XX. A ideia de vanguarda convocava uma metáfora marcial para nomear uma expansão dos limites, uma ampliação de horizontes da arte, da experiência humana e da experiência do que reúne os homens em comunidade (ao menos se não esquecermos que a vanguarda é também e ao mesmo tempo uma palavra da política). Em contrapartida, a resistência parece delinear um contexto menor, menos grandiloquente, mas ainda em certo sentido bélico.

Não seria possível nem muito menos interessante descartar a ideia da resistência como um signifiante forte para ler alguma produção artística, literária e cultural no contexto atual (aliás, seria imprescindível se pensarmos em poéticas ligadas a reivindicações identitárias ou minoritárias). Gostaria, porém, de prestar ouvidos aqui ao deslocamento que o poema de Garcia imprime na pergunta e no que ela positivamente postula. A esse deslocamento seria exagero chamar “resposta”, a não ser que pensemos essa palavra no sentido comportamental de reação, resposta a um estímulo. Não se trata somente da assumida incapacidade de resolver a questão, mas sobretudo de que o que interessa é o processo que se segue à pergunta, o que esta alavanca e inclui procedimentos que extrapolam em muito a ideia de uma resposta. Todo o texto (e talvez mesmo todo o livro) se presta à leitura como uma “resposta” ao que a pergunta ativa. Além disso, o gesto de recorrer à sua função autocompletar do *Google* (em um procedimento que vem sendo denominado *googlagem* e que não é exclusivo de Garcia), referido e citado no poema, é performativo, ele *faz* algo com a pergunta, muito mais do que *diz* algo sobre ela: ao digitar letra por letra a pergunta da crítica, a poeta parece deixar a máquina cesurar a questão, quebrá-la. A pergunta é, assim, entregue ao maquínico, ou ao que a máquina quantifica como os sentidos e usos habituais da poesia, bem como de sua esperada resistência. Não se trata de criticar a pergunta, mas de suspender seu funcionamento, ou de fazê-la funcionar em outro ritmo, de tirá-la de seu registro acadêmico-literário e de lançá-la no tecido do discurso mais ordinário: ali onde o desespero antecipatório da máquina completa a cada vez a frase e abre, na pergunta, muito mais do que ela pergunta ou antecipa; onde a poesia se vê ladeada por elementos inesperados, entregue à arbitrariedade de uma coincidência de iniciais – *a ponte, a poderosa, a poluição...*; ou conduzida ao inesperado da pequenez de uma formiga ou de uma pulga – a pequenez da poesia, talvez, de sua resistência. Ou ainda a pequenez da pergunta, de toda pergunta, na qual surge o que ela traz de senso comum e de jargão (o que nela há de “*autocompletável*”) – *a poesia pulsa, a poesia prevalece ou resiste ao sufoco do momento...*

Em terceiro lugar, e a meu ver de forma mais radical, intervém a história da queima da resistência do chuveiro elétrico. O episódio cotidiano não deixa de retomar uma indicação do *google*, mas vem como que ao acaso, de fora da pergunta e extrapolando o esforço consciente de resposta, e imprime um outro sentido a esta: a resistência se torna retenção, processo pelo qual o resistor desacelera um fluxo e o aquece. Se a pergunta desenhava algo como uma trincheira,

como uma defesa mais ou menos fixa de um território ou um conjunto de propriedades, sua reformulação como resistor não esconde, por um lado, seu caráter de movimento e, por outro, sua porosidade ao exterior: resistir agora se define como captura de um fluxo e diminuição de sua velocidade. Se a poesia se põe ou se pensa como uma forma de resistores, ela é algo que se caracteriza menos por uma natureza própria, por uma identidade que marca sua diferença em relação ao que lhe é exterior (e que, sendo o que é, pode ser uma forma de resistência, resistir em si mesma), do que pela porosidade de um meio que deixa passar o que lhe ultrapassa e lhe extrapola.

Trata-se de um paradigma não-identitário para a compreensão da poesia. O que o poema de Marília desarticula, então, não é somente a imagem da trincheira, nem mesmo o significante “resistência”, mas talvez a própria pergunta pelo “ser” da poesia, ademais parodiada ainda pela função autocompletar do *Google* (“a poesia é”, no verso 90, talvez um pouco como “amar é...”, o clichê das figurinhas antigas...). O decisivo, então, não é a incapacidade de responder ao que *seria* a poesia, mas o fato de que a pergunta abre a possibilidade de uma definição não substancial, estritamente relacional: uma identidade que paradoxalmente se define pelo seu exterior, pelo fora.¹

De margens e exteriores

Tais problemas se relacionam intimamente com as provocações tecidas em torno da literatura brasileira e argentina dos anos 70 e 80, pela teórica argentina Florencia Garramuño, sobretudo em seu *A experiência opaca*. Em uma rápida passagem em que retoma uma discussão de Hal Foster sobre a arte contemporânea, Garramuño se refere ao que diagnostica na produção cultural do período como “o abandono do paradigma da resistência” enquanto “oposição reivindicatória diante de um sistema constituído” (GARRAMUÑO, 2012, p. 86). A formulação é talvez exageradamente resoluta em acusar um “abandono”, como se a formulação positiva de uma outra possibilidade de resistência precisasse determinar o término da anterior. O decisivo, porém, seria que um conjunto de práticas estéticas se conceberia menos como transgressão de limites ou posição de exterioridade em relação à cultura, o senso comum e a vida cotidiana – e mais como certo jogo entre interior e exterior, abertura da obra e da estética a seu fora.

A análise de Garramuño se foca no período mencionado (Brasil e Argentina, nas décadas 1970 e 1980, mas voltando também até o fim dos anos 60), em um rol de gestos que lançam mão

¹ Penso aqui a resistência-trincheira a partir do que me parece antecipar a pergunta que o poema atribui a Celia Pedrosa. Em certo sentido, inverte aqui aquilo que Jean-Luc Nancy denomina a “resistência da poesia” (NANCY, 2005) e que – mesmo que com outro nome – se aproxima muito mais do que me proponho a ler, a partir do poema em questão, como resistor. O marcante na leitura de Nancy é que a assim conceituada *resistência da poesia* não nomeia um gesto por meio do qual a poesia resiste enquanto o que é, contra o que lhe é exterior; muito pelo contrário, interessa ao filósofo francês pensar como o nome “poesia” resiste – ou *insiste* – ainda sob discursos que a atacam; isto é, como tudo o que se buscou recusar como “institucional” na poesia, ainda pode ser denominado poético, próprio à poesia. Nesse sentido, a afirmação tática de um fim da poesia, de um ódio à poesia (Bataille), do poema em prosa (Baudelaire ou Rimbaud), ou a recusa em se denominar poeta (Francis Ponge) e a prosa em prosa (Jean-Marie Gleize), seriam ainda gestos radicais que se fazem em nome de uma poesia mais radical, mais selvagem, menos atada a suas determinações institucionais – menos limitada por tudo o que se habitou a considerar como sua característica intrínseca (a meu ver, essa é a aventura da literatura moderna, desde o romantismo alemão). Trata-se do que Jacques Derrida propõe pensar como a condição estranha da instituição literatura, ou seja a de “uma instituição que não consegue identificar a si mesma porque está sempre em relação a relação com o não-literário”. (DERRIDA, 2014, p. 70)

do que ela denomina “estratégia da marginalidade” (GARRAMUÑO, 2012, p. 75), convocando para suas obras a presença problemática de elementos e sujeitos marginalizados no contexto social. Limitando-nos aqui ao escopo brasileiro, entre os exemplos privilegiados pela teórica figura a famosa *Opinião 65*, em que Hélio Oiticica expõe a arte ambiental de seus parangolés, chamando os passistas da Escola de Samba do morro da Mangueira para adentrar o espaço aurático do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro – passistas esses que são imediatamente expulsos pela curadoria do museu, ciosa das obras de arte ali expostas. É preciso lembrar também o Bólido 18-b-331 (“Homenagem a Cara de Cavalo”), em que o mesmo Oiticica dedica a frase “Seja marginal, seja herói” ao delinquente assassinado pela polícia militar (obra, naturalmente, proibida pela ditadura brasileira). Já quanto à literatura, Garramuño se volta para a fase tardia da obra de Clarice Lispector, na qual a autora (consagrada na grande tradição modernista brasileira, com seus bem acabados romances) se volta para sujeitos marginais e para o mundo cão (a crônica “Mineirinho” e sobretudo os livros *A via crucis do corpo* e *A hora da estrela*), ao mesmo tempo em que abdica aqui e ali de certo ideal de “acabamento” para publicar o “fundo de gaveta”, o resto, “o que não presta” (p. 48).

Outro texto que, apesar de não receber foco detido e ser somente mencionado, certamente está presente no fundo da reflexão de Garramuño, é *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Wally Salomão. Nesse seu livro de estreia, o poeta põe em jogo e encena a própria problemática interior/exterior a que me referi aqui, indicando diversas vezes um nivelamento entre, de um lado, a separação entre literatura e tudo o que lhe seria exterior, e, de outro a separação entre a prisão e o lado de fora: aqui tudo se passa como se organizar o delírio da escrita, ou decidir o que merece e o que não merece entrar no texto literário significasse gerir a arte em regime carcerário. Para fazer jus a essa crítica radical do que há de excludente na instituição literária, o livro tematiza e performa à sua maneira a incorporação do lixo, do sujo, da “reserva” do texto – caderno ou rascunho, isto é: de conteúdos não artísticos ou infensos à poesia e ao estético.

Monstros prodigiosos. O caderno de reserva se transforma no próprio texto ... abertura do caderno de apontamentos publicação das reservas florestais. Como pra quê organizar o delírio do desarranjo intestinal KUKAKUKEX? (...) um escritor que passasse toda a sua vida recolhendo frases banais. qualquer frase. (...) fazer as coisas sem retocar por que na hora do mais forte eu vou ter que me calar mesmo (...) Me abstenho hoje de fazer qualquer censura. (SALOMÃO 2014: 21-59)

Flerte com certa escrita automática (Wally), desguarnecimento das fronteiras entre literário e não literário (Clarice) e incorporação de figuras marginalizadas pela sociedade (Oiticica, Clarice): o que retorna em todos esses exemplos são figuras de uma problematização da separação entre dentro e fora, interior e exterior. De tal maneira que talvez fosse o caso de pensar uma *estratégia do fora* ou da *exterioridade incluída* que perpassa de modo mais decisivo as diversas estratégias da marginalidade de que fala Garramuño. De fato, um dos mais interessantes desdobramentos das hipóteses de leitura da teórica vai no sentido de uma problematização da noção de obra – uma radicalização da ideia moderna de fragmento e uma aposta no inacabamento do trabalho estético enquanto modo de vazar a obra, tornando-a porosa ao que se assumiria como exterior.

É nesse sentido que Garramuño propõe seu conceito chave, o de *heteronomia*: “Até que ponto todas essas experimentações nos propõem uma ideia de obra diferente, em que à autonomia artística se opõe certa noção de heteronomia que desarma – ou complexifica – as relações entre obra e exterior?” (GARRAMUÑO, 2012, p. 49). Na leitura em questão, a heteronomia diz respeito sobretudo a uma “suspensão ou transformação da estética” (p. 33), que retira a arte do regime do bom acabamento e do ideal sublimatório (avatares novecentistas do belo?). A esse ideal, que se propõe uma redenção do real histórico por meio de sua transfiguração metafórica, Garramuño opõe (como fica evidente nos exemplos acima) uma “captação bruta, direta, sem mediações do real” (p.46) em sua condição esfarrapada. Tal captação retira da arte a função redentora de “remendo” e restauração de uma totalidade perdida da experiência, abrindo a literatura e a arte em questão para a “busca de uma pulsão ética na produção da arte” (p. 44), ou para uma recepção “tátil” (p. 33). A própria ideia da captação bruta já possui para Garramuño um sentido ético bastante evidente, na medida em que a crítica a toma como um elogio da experiência, mesmo em sua condição estruturalmente inacabada; diante desse inacabamento inelutável, uma arte sublimatória e total aparece sempre como melhor, mais rica e mais decisiva – o que, por sua vez, significa um rebaixamento da experiência, que passa a ser considerada em comparação com algo que não pode deixar de lhe ultrapassar. Ademais, livre da exigência de transcender a suposta mediocridade do real, retirada ainda de uma esfera propriamente fetichista da obra suposta total, a arte estaria em condições de focar sobretudo no que afeta o espectador ou leitor: “Diante dessa perda do valor transcendente da literatura e da arte, essas práticas deslocam a noção de valor estético e enfatizam aquilo que nessas obras afeta o leitor ou o espectador” (GARRAMUÑO, 2012, p. 44).

Por meio dessa conceituação, Garramuño adentra um rol de autores que pensam questões em torno da suspensão da autonomia estética em certas práticas recentes – autores dentre os quais destacaria Josefina Ludmer com seu conceito de pós-autonomia. Nesse sentido, é preciso ressaltar que Garramuño é muito mais cuidadosa do que Ludmer no que toca a uma cronologia: mesmo que Ludmer tente escapar a uma periodização, o próprio conceito que ela oferece como formulação para a questão de uma suspensão da autonomia já induz uma historicização que separaria um momento “autônomo”, de um outro, definido pela *pós-autonomia*. Quanto a Garramuño, é notável que ela se mostra mais hesitante quanto a situar historicamente sua concepção heterônoma da arte; no entanto, não há como não perceber, por um lado, sua predileção por obras de certo período mais recente e, por outro, certo desconforto com o ideal estético do alto modernismo que a leva até mesmo a dispor sua heteronomia lado a lado com um hipostasiado “abandono da linguagem modernista” (GARRAMUÑO, 2012, p. 76; a frase se refere à obra por assim dizer tardia de Clarice Lispector).

Creio que seja preciso suspender o corte cronológico que levaria a crer que vemos nascer nos anos recentes um novo regime de recepção, produção e compreensão das artes. A meu ver, todos ou quase todos os caracteres que Garramuño elenca em seu trabalho crítico poderiam ser observados em diversos exemplos habitualmente caracterizados como modernos e modernistas. Por exemplo, a ênfase no inacabamento da obra ou mesmo em uma impugnação da ideia de obra, que atravessa a história da arte moderna, dos românticos alemães a Guy Debord, mesmo que não se aplique, evidentemente, a todos os autores de vanguarda; por outro lado, a rejeição da estética não só é uma ideia filosófica propriamente moderna, de linhagem nietzschiana ou heideggeriana (ver AGAMBEN, 2012), como é parte integrante de diversos gestos vanguardistas,

de Rimbaud a Lautréamont, e mesmo a ênfase na ética e na política pode ser remontada à promiscuidade moderna entre vanguarda estética e vanguarda política, como em Brecht, J. Agee, W. Evans, Vertov, Eisenstein etc. (ver RANCIÈRE, 2011). Isso não significaria que a ideia de heteronomia ou de uma suspensão da autonomia estética deva ser abandonada, mas talvez que ela lança uma sombra retrospectiva e se abre como possibilidade de leitura alternativa de obras inequivocamente consideradas modernas.

Nesse sentido, o dispositivo crítico de Garramuño serviria ainda para ser contrastado com certas leituras autonomistas da vanguarda; por exemplo, a de Antonio Cicero que, não à toa, se baseia como Garramuño na teoria da vanguarda de Clement Greenberg (2014). Segundo essa leitura, toda a vanguarda moderna se caracterizaria por um movimento de radicalização das possibilidades de cada mídia artística isoladamente. O exemplo característico disso seria aquele que compreende a pintura abstrata e a desvinculação entre pintura e representação da semelhança nas vanguardas como uma radicalização da bidimensionalidade particular à arte pictórica, que se libertaria do constrangimento tradicional de simular a tridimensionalidade. A partir desse paradigma, a vanguarda se ofereceria à leitura como busca essencialista das especificidades de cada *meio* (no sentido de *media*) ou de cada arte particular, invertendo em valor aquilo que seria a sua limitação; a literatura, por exemplo, passaria a se centrar nas palavras, no trabalho da linguagem mesma, e não em uma mensagem qualquer que estaria além desta. Essa tese é valorizada por Antonio Cicero como sentido mesmo da vanguarda e seu ganho cognitivo (CICERO, 2005, p. 174-208); inversamente, é no mesmo paradigma que se baseia Garramuño para pensar uma arte contemporânea que se dissocia radicalmente dessa concepção (no caso de Garramuño isso não é claramente expresso, mas Greenberg aparece em sua teoria por meio de seu aproveitamento parcial das teses de Rosalind Krauss sobre uma “condição pós-medial” da arte no contexto atual (KRAUSS, 1999).

Essa leitura me parece problemática por razões que só poderei indicar aqui. Primeiro, é excessivamente generalizadora, não servindo para pensar a totalidade dos gestos e obras que costumam ser considerados parte projeto estético moderno. Mas sobretudo: deixa inteiramente de lado a imbricação entre vanguarda estética e projeto político; se essa relação não pode por sua vez cobrir toda a modernidade, ela tampouco pode ser esquecida (e é sintomático que tal esquecimento tenha sido possível). O mais curioso, no entanto, é que sua recuperação por Garramuño oferece uma espécie de armadilha: ao induzir uma separação entre obras mais contemporâneas e obras “modernas” (ou do alto modernismo), parece se perder a singularidade mais instigante da figura de uma obra estriada pelo exterior que é, a meu ver, a suspensão da necessidade de uma definição excludente. O mais interessante seria, então, manter a condição liminar e pensar como obras recentes elas mesmas se colocam em relação aos ideais do alto modernismo e da vanguarda de maneira não exatamente distintiva, mas como uma leve inflexão diferenciadora. Esse parece ser o caso, por exemplo, do modo como Leonardo Gandolfi se apropria do clichê moderno do “tudo está dito” e do jargão vanguardista do “fim da arte”, abrindo a ladainha do “*game over*” em um sempre novo “*insert coin*”, que não elimina o fim, mas o reabre a um recomeço (GANDOLFI, 2015).

Literatura em campo expandido: outra politização

O mais decisivo seria, portanto, a formulação não identitária da arte, algo como uma prática de identidade não exclusiva. De fato, o sentido para onde convergem tanto o poema de Garcia e a análise de Garramuño é aquele que se empenha em ver, em certa arte e literatura mais recente, uma posição não mais marcada como transcendência ou identidade, mas como porosidade em relação ao exterior. É no sentido da radicalização dessa porosidade que a teórica propõe a inserção da literatura em um campo expandido, no qual a distinção entre a literatura e o conjunto de seus foras tende a se tornar irrelevante ou passa a ser sistematicamente minada. Como ela diz em um livro posterior: “Nesse campo expandido, também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36).

Outro desdobramento dessa mesma figura, que virá também no posterior *Frutos estranhos* (mas que já acenava no capítulo 3 de *A experiência opaca*) é uma nova forma de conceber as relações entre estética e política. Aqui, a prática e a tendência à heteronomia (ou à instabilização do regime autônomo de produção-recepção da arte) são pensadas como uma suspensão ou um deliberado vacilar da especificidade da arte que radicaliza a subversão da definição identitária e essencialista já referida. Se o livro anterior era atravessado pela ideia de uma obra estriada pelo exterior, agora a crítica proporá o conceito de *arte inespecífica* que complementa ou suplanta, por um lado, a formulação anterior da porosidade e, por outro a ideia de “arte pós-medial”, herdada de Rosalind Krauss; além disso, a ideia de inespecificidade se dá a ler como um novo paradigma político de comunidade. Segundo Garramuño, o fato de esses gestos não se definirem por propriedades (características intrínsecas ou particulares que marcam sua identidade e excluem o que escapa a esta) propõe uma alternativa ao discurso da espécie e da especificidade: ou seja, ao discurso que define a identidade por meio de uma separação entre próprio e impróprio e como exclusão do *outro*. Diz a autora:

as práticas analisadas neste ensaio articulam, na construção de uma inespecificidade que se constitui na retirada de todo sentido de pertencimento, outra forma de pensar esse potencial crítico da arte. Precisamente na ideia de um fruto estranho enquanto inespecífico – alguma coisa que não pertence nem se reconhece na espécie – pareceria estar esse potencial crítico. (GARRAMUÑO, 2014, p.25)

Uma outra compreensão da ontologia comanda uma revisão da concepção que temos do que reúne os homens em comunidade – na medida em que uma mudança na compreensão do que se é ou não se é suspende ou ao menos altera o modo como se decide quem pertence ou não pertence a uma coletividade. Nesse caso, fica bastante evidente a importância para Garramuño de certas correntes teóricas recentes, por assim dizer pós-estruturalistas, como, no caso, a desconstrução derridiana dos discursos do próprio como relacionados a uma ontologia da presença na história da metafísica ocidental. Sem dúvida a valorização da impropriedade, do não-pertencimento ou da inespecificidade, para usar a palavra da autora, chega a Garramuño desde essas críticas filosóficas às noções excludentes de identidade e de identidade nacional:

Interessa-me especialmente o modo como este pôr em crise o específico redefine os modos de conceitualizar o potencial político da arte contemporânea. O pôr em crise essa identidade (...) se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico – do próprio enquanto tal – abrindo um espaço em que o comum, o em comum e a comunidade se definem já não por essências compartilhadas ou por características próprias – específicas –, mas pela abertura desse espaço para o outro de si mesmo. (GARRAMUÑO, 2014, p. 81)

Não custa muito perceber que aquilo que aqui tem potencial político é o próprio tecido sensível das obras, muito mais do que sua capacidade de figurar conteúdos exteriores politicamente significativos (como contradições sociais, problemas políticos, figuras da desigualdade etc.). O crucial, porém, não é somente essa ativação política de questões que poderiam ser consideradas “formais” ou internas à obra (o que é, ademais, uma provocação que atravessa diversos projetos teóricos de politização da estética há já muitas décadas), mas que essa politização valorize, mais uma vez, a condição porosa, aberta ao exterior e não transcendente em relação ao social. Mais do que a formulação de reivindicações explícitas ou de posturas transgressoras ou socialmente concebidas como revolucionárias, o determinante aqui é a politização da distribuição entre interior e exterior, entre a arte e o seu fora – e a politização da posição da literatura em relação ao que se conceberia como exterior a ela.

Tal virada na concepção da politização da estética parece responder a uma mudança no sentido da política e da concepção do poder nas sociedades ocidentais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Segundo essa concepção, o poder deixa de ser concebido sob o paradigma unitário e central da soberania e do Estado, e passa a observar sua dispersão e multiplicação imanente no tecido das relações sociais. É esse o caso da concepção imanente do poder na obra de Michel Foucault; ou mais especificamente em como a “regra da polivalência tática dos discursos” (FOUCAULT, 2017, p. 109) que baliza o método proposto da *História da sexualidade* inviabiliza ou desativa a posição de negatividade em relação ao poder que poderia assegurar à arte ou à esfera estética aquela posição de exterioridade transgressora e crítica (além, é claro, de transcendente). Como aponta o filósofo francês: “Não existe um discurso do poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto. Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de forças” (p. 111). Em consonância com isso, Garramuño formula para a literatura uma forma de resistência política não mais pautada por sua suposta exterioridade ao que desarticula. Não deixa de ser uma consequência disso que essa mesma crítica passe a dizer respeito menos à formulação positiva de um conjunto de reivindicações emancipatórias do que a uma certa maneira problemática de ocupar o campo do discurso e da cultura (de, talvez, reduzir a velocidade de seus discursos, levando-os a superaquecer, como diria Garcia).

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. (FOUCAULT, 2017. p. 110)

O que se abriria aí é uma concepção de resistência “interna” segundo a qual se trataria de produzir curto-circuitos em estereótipos e representações dadas, e no funcionamento dos diversos aparatos de poder. Pequenas interferências que esvaziem o sentido ou minem as forças de certos discursos limitadores ou asfixiantes. Nesse sentido, é necessário atentar para esse “jogo complexo e instável” em que o discurso se mostra polivalente e ambíguo, assumindo um ou outro sentido de acordo com seu uso, e ser capaz de relacioná-lo a todo um conjunto de práticas de colagem, de repetição e de captação de discursos alheios em certa poesia contemporânea brasileira. A meu ver, esse “modelo estratégico” (FOUCAULT, 2017, p. 112) de politização da arte possibilita reinscrever certos gestos (que teriam a princípio as feições do procedimento vanguardista, como a colagem, a citação, a montagem ou captação de palavras alheias, bem como a mais recente ‘googlagem’) como uma interferência nos dispositivos de poder, ou seja, como algo da ordem do “discurso de reação [*en retour*]” (p. 111; sobre os sentidos possíveis desse discurso de reação ver: BUTLER, 2015, p. 222-256).

A esse respeito, penso por exemplo no *Sessão*, de Roy David Frankel (2017) – todo composto por trechos ditos por deputados na famigerada sessão que sacramentou o golpe de 2016. Aqui, como percebe Eduardo Coelho no posfácio, o jogo apropriativo (fazer o poema como extração de outros discursos) se completa por um deslocamento sutil que “busca, por meio do verso livre, mostrar outros sentidos por trás daquela encenação patética” (p. 239). Penso ainda no modo como, em *blind light* e em *ordem alfabética*, Marília Garcia reflete sobre algumas obras que se fazem somente por meio de recortes, e outras que recortam obras alheias e ordenam os seus versos alfabeticamente (inclusive aqui um poema seu em que uma “garota de belfast” ordena alfabeticamente a obra *A teus pés*, de Ana Cristina César; ver: GARCIA, 2014: 9-46). Não se trata de realizar esses procedimentos, mas de refletir sobre eles, encená-los e tematizá-los, em uma espécie de procedimento de segundo grau, procedimento do procedimento ou colagem de diversos procedimentos de colagem.

Penso sobretudo nos textos que Alberto Pucheu denomina “arranjos”, e que são exclusivamente feitos com frases alheias, recolhidas pelo poeta em contextos diversos. No caso dos arranjos de Pucheu, as frases são dispostas em um único imenso parágrafo, um bloco único que caracteriza talvez o mínimo de interferência na “organização” ou composição das falas coletadas. Além deste procedimento – que, ao longo de 30 anos de produção, coletou falas desde frases ouvidas em viagens de ônibus e mensagens deixadas na secretária eletrônica até fala de terroristas, coronéis da Polícia Militar do Rio de Janeiro –, é talvez toda a poética de Pucheu que se abra a essa escuta de discursos outros, a uma incorporação de vozes e *vidas rasteiras*, para usar o título do livro de 2020. Seria preciso contar ainda com o livro *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, que é ele mesmo todo feito em cima de clichês e de estereótipos (de gênero, em sua maior parte). De *Um útero...* cumpre ressaltar a seção “3 poemas com o auxílio do Google”, em que a autora apela para a função autocompletar (*googlagem*) de três frases que insere no mecanismo de busca (“a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”) e ainda para o poema “mulher de vermelho” que é uma transcrição de uma fala (no caso, imaginada, mas infelizmente bastante real e disseminada) de um homem para quem o vestido vermelho da mulher significa necessariamente que ela o deseja (“o que será que ela quer / essa mulher de vermelho / alguma coisa ela quer / pra ter posto esse vestido / (...) o que ela quer sou euzinho / sou euzinho que ela quer / só pode ser euzinho / o que mais podia ser”, FREITAS, 2013, p. 31). Ambos os casos parecem reduzir a interferência “autoral” quase que somente à do

enquadramento, da captura de um discurso que é ele mesmo proveniente de outros e de fora. Ora a cultura do estupro, ora o clichê de gênero (“a mulher vai no fim sair com outro”, “a mulher pensa com o coração”, “a mulher quer ter estabilidade...”; p. 69, 71 e 72), a instância emissora das palavras do poema em seu sentido, contexto e coerência originais é a cultura, o tecido dos discursos que se produzem, se repetem e se propagam no mundo de hoje (em certo sentido, a instância produtora do discurso é aquilo que Ludmer (2010) denomina a *imaginação pública*). Os sentidos mais inquietantes desses *ready mades*, no entanto, não me parecem capturados se os referimos somente a uma desaturação da poesia, ou à abertura do campo literário a um exterior reles. Mesmo que essa abertura seja sem dúvida condição de possibilidade para esses gestos, é sobretudo como interferência nesse suposto exterior que é preciso lê-los: o que sai desestabilizado da googlagem de Angélica não é somente o que sabemos sobre a poesia, mas sobretudo o que pensamos saber sobre a entidade habitualmente denominada ‘mulher’, sua posição relativa na cultura, na sociedade e os estereótipos e clichês que a permeiam.

O que se produz é um curto-circuito, uma intervenção no tecido da cultura, dos discursos e dos sentidos políticos que os atravessam. O mesmo poderia ser dito dos arranjos de Alberto Pucheu: ao capturar falas de terroristas conservadores, a questão parece ser a de uma espécie de repetição desativadora, que não tem medo de trabalhar com os elementos mais abomináveis da cultura, ao mesmo tempo trazendo-os à luz, e mostrando seu vazio, tornando-os inoperantes. Isso é, aliás, o que é declaradamente exposto no recente “poema para a catástrofe do nosso tempo”: “Talvez eu assumo aqui / diversos pontos de vista, inclusive, /os de meus piores inimigos, desde / os quais também falo para tentar retirar /suas armas, desarmá-los, ao expô-las” (PUCHEU, 2020, p. 122).

Outro paradigma

Tais procedimentos se situam nesse campo expandido da literatura, encenando um texto poroso a sua exterioridade, texto que ocupa um lugar de inserção não transcendente à cultura de massa, ao discurso da informação e às falas mais reles e cotidianas. Ao redesenhar essa problemática interior/exterior, eles ressignificam os modos de politização da literatura. O que é político aqui é não somente a referência a questões e problemas sociais (embora muitas vezes elas ocorram), mas, também, o modo de entrar em relação com o exterior implicado nessa captação imediata.

Por fim, gostaria de contrastar essa concepção com uma outra, representada por alguns textos críticos de Iumna Simon sobre a poesia brasileira contemporânea. Em “Condenados à tradição...”, a tese de Simon é clara: a poesia contemporânea brasileira vive uma retraditionalização que se caracteriza por um uso acrítico de meios e formas provenientes da tradição, mas reduzidos aqui a meros “materiais disponíveis” (SIMON, 2011). Isso significa não somente que tal poesia se caracterizaria por um uso frequente de formas tradicionais (algo que dificilmente parece se sustentar a um olhar acurado), mas sobretudo que esse “uso” vem atrelado a um duplo desligamento: por um lado, o poema contemporâneo desvincula a forma (retirada de seu contexto tradicional) das condições históricas que a tornaram possível ou necessária e, por outro, desvincula-se ele mesmo de seu tempo e de suas contradições. As formas assim citadas fora de lugar, fora de seu lugar na história, em um contexto em que elas perderam seu “sentido próprio”,

são postas para funcionar em sua “pureza transtemporal” (CATRÓPA; NUERNBERG; MARTIN, 2012: 169), sem relação com qualquer experiência histórica o que, por sua vez, responde a uma poesia que se caracteriza por esse desligamento de sua própria época. Simon desenha aí um quadro no qual a vinculação entre a forma poética e seu tempo (a história, a política) só pode ser formulada por meio de um apelo a entidades coletivas do tipo geração, grupo, estilo de época ou vanguarda – na medida em que o privilégio de um conjunto específico de formas poéticas em intimidade com sua época somente faz sentido em relação a tais entidades coletivas (e de preferência por meio de formulações programáticas como manifestos, declarações de intenção, planos-piloto, que explicitam esse privilégio).

O quadro desenhado por Simon é evidentemente saturado de uma certa compreensão da política – uma compreensão segundo a qual o sujeito capaz de escrever a história da poesia brasileira (ou das formas em que essa poesia se faz) é necessariamente a coletividade organizada e dotada de um certo programa positivo que media a relação entre o poema e sua época. Isto é: na partilha do que é sensível para a poesia e sua história, só tem estatuto efetivo o grupo, a vanguarda, a geração que se formulam enquanto tais, e não o sujeito qualquer, a singularidade ou a coletividade indeterminada. Somente o *partido*, nunca uma *qualqueridade* não-organizada, não-programática, nunca o *coletivo*... Na medida em que não comparece qualquer dessas figuras de coletividade que pautam sua formação grupal em uma experiência histórica postulada como comum (como parece ser o caso em grande parte da poesia mais recente no Brasil), o espaço para a motivação do uso de uma dada forma poética, e portanto para a problematização do sentido histórico do verso livre ou do soneto ou do vídeo-poema é necessariamente o da singularidade de cada poética. Se é no singular que se decide por uma forma (decisão problemática ou não, conforme cada leitura que se faça de cada poeta singular), o olhar panorâmico de Simon encontrará sempre e somente caos difuso em que “tudo é possível” ou permitido. Para completar, esse caos difuso, Simon o compreende sob a metáfora mercadológica: segundo essa concepção, os poetas hoje escolhem que formas usar como se escolhe um modelo de sapato em uma vitrine de loja. Ora, o problema é que não se trata de afirmar ou negar que tudo seja possível, porque as formas não estão disponíveis previamente como um modelo de sapato. Mesmo para o caso dos poetas que lançam mão de formas fixas tradicionais como o soneto, o que é necessário observar é como essa forma é tensionada de dentro, como ela não coincide simplesmente com seu uso pela tradição, como ela faz todo um outro sentido uma vez que é retirada de seu enquadramento tradicional – ou, ainda mais, como tão somente a sua repetição descontextualizada é ela mesma prenhe de significações históricas. Essa análise, no entanto, em geral precisa ser feita observando poéticas singulares ou, ao menos, sem necessidade do apoio na entidade coletiva da vanguarda, do grupo ou do programa estético; não que estes não possam comparecer, mas mesmo que o façam (e eventualmente isso ocorre), não recobrem todo o campo da poesia contemporânea (sobre isso ver GUTIERREZ, 2018).

Por outro lado, um texto anterior pareceria indicar que a experiência histórica que interessa a Simon é a da violência urbana. De fato, o eixo privilegiado em sua elogiosa leitura do poema “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto, é todo um desenho problemático das relações entre interior e exterior, entre mundo recluso da elite urbana, protegida na “caixa refrigerada” de seus apartamentos envidraçados, e o mundo externo, a situação de desamparo diante da violência urbana em que vive a maior parte dos habitantes dos nossos grandes centros. Em meio a essa problemática, surge um exemplo infelizmente típico dessa violência: a morte de

uma criança, atingida por uma bala perdida. Essa referência se torna uma espécie de chave de leitura do poema, que retroage sobre as imagens anteriores inscrevendo todas sob a égide da problemática dentro/fora enquanto modo de tematização da violência urbana. A esse respeito, diz Simon: “Até onde posso ver, o poema confronta uma situação protegida de medo (no abrigo de um sítio, um apartamento, uma casa, o que for) com a cena da criança exposta a uma bala perdida numa varanda ” (SIMON, 2008: 159).

Curioso aqui é que essa referência – tratada por Simon como um grandiloquente retorno do real – é feita ela mesma como uma “citação”, como uma apropriação imaginada de uma fala estrangeira ao poema: o episódio da bala perdida penetra o texto em uma tonalidade diversa da tonalidade lírica que o precede, e, além disso, vem em *itálico*, como que para indicar sua proveniência (provavelmente uma notícia). O gesto apropriativo, porém, se dobra sobre si mesmo, uma vez que o relato é ele mesmo seguido ou interrompido pela fala do menino no instante de sua morte; essa fala vem em estilo redondo (e não *itálico*), talvez indicando sua proveniência exterior dupla: exterior ao relato que é por sua vez exterior ao poema. Ao primeiro *itálico* somar-se-ia um segundo, resultando em estilo redondo (como uma palavra estrangeira em uma citação em *itálico*):

De madrugada,
muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
*O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: “Pai!
acho que um bicho me mordeu!” assim
que a bala varou sua cabeça?*
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p 11)

Na leitura de Simon, essa referência exterior é claramente um dado positivo, na medida em que, graças a ela, o poema se torna uma “resposta artística à experiência do presente” (SIMON, 2008: 163) – do mesmo tipo que a crítica viria a demandar no texto sobre a retraditionalização. Por outro lado, é curioso que Simon se mostre um tanto desconfortável com tamanha vulnerabilidade do poema ao que lhe é exterior, se vendo na condição de quem precisa motivar essa entrada do fora, e invertendo a dupla estranheza da citação em uma incorporação desta à voz principal do poema:

Estranha à empostação e ao padrão imagético dominante no poema, a aposição realista do episódio da bala perdida tem sua dose de indeterminação, melhor, de incerteza, análoga às digressões metafóricas e prosopopeias. Tanto que, no coração da notícia, a fala do menino vem transcrita em tipo redondo, como se já estivesse incorporada ao texto e fosse justamente ela também uma fala da poeta. (SIMON, 2008, p. 158-9)

Ao longo de seu texto, é patente o esforço de Simon em demonstrar como o poema articula poeticamente em seu interior essa entrada do exterior. Menos do que uma abertura para fora ou

uma porosidade, portanto, o que ela valoriza, é uma espécie de “ganho formal interior” pelo qual o poema incorpora seu fora (em nome ainda do interior, do poema em sua forma). Toda o arabesco argumentativo citado visa mostrar como essa entrada do fora é motivada, preparada de dentro, antecipada ou se insere na lógica *interna* do poema – atenuando o tanto de ruptura que, no gesto da citação, poderia minar a diferença entre interior e um exterior entendido por Simon como “a plenitude literal do mundo” (SIMON, 2008, p. 161): “Mas se o factual da notícia rompe aquela cadeia imagética, a poetização não exclui o factual, ganha com sua inserção. Eis o alcance desta construção formal” (p. 160). O vocabulário não trai o paradigma crítico: fala-se mais em inserção do que em abertura ou porosidade.

Trata-se evidentemente de um paradigma oposto ao de Garramuño. A questão não é a de como abrir o poema ao exterior, mas a de “como tratar a violência e não apenas incluí-la no poema?” (SIMON, 2008, p. 162), isto é: como *dar um tratamento* a esse exterior *dentro* do poema, sem deixar que ele vulnerabilize efetivamente a forma poética, arrisque lançá-la para seu fora, mostre seu vazio ou sua impertinência. O contraste é marcante, por exemplo, quando Simon se preocupa em precisar que “a colagem de um relato não implica em ‘Sítio’ sobrecarga factual alguma, ou valorização do documento ou da informação prévia” (p. 162), enquanto, por outro lado, Garramuño parece se posicionar no extremo oposto quando comenta um procedimento de recorte e cole que flagra em um poema da poeta argentina Tamara Kamenszain:

Não é possível pensar numa colagem no sentido de que os textos, rearticulados, processassem nessa mescla um significado próprio a partir dessa justaposição. É como se, na retirada do sentido dessa mescla e fusão, o sem-sentido do mundo passasse para a arte. (GARRAMUÑO, 2014, p. 23)

A teórica argentina certamente não afirma aqui uma simples “sobrecarga factual”, nem uma “valorização do documento ou da informação prévia”. Se os termos em que Simon formula a relação com o exterior não retornam simplesmente invertidos, é porque o sentido mesmo desse exterior e de sua entrada no poema se altera. Trata-se de dois paradigmas, cuja amplitude só nos cabe indicar aqui: de um lado, toda a questão passa por como o fora vulnerabiliza o texto, por valorizar procedimentos que tendem a tornar o objeto artístico poroso, dificultando ou impedindo sua definição por meio de um discurso de propriedade; um paradigma auto-imunitário ou da vulnerabilidade do literário. De outro lado, a referência exterior só parece ser valorizada na medida de um tratamento poético desse exterior, de um procedimento de rearticulação segundo qual o conteúdo exterior reaparece dentro de formas supostamente mais complexas; um paradigma imunitário da literatura.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CATRÓPA, Andéa; NUERNBERG, Renan; MARTIN, Carlos Frederico Barrère. Tentativa de balanço: entrevista com Iumna Maria Simon. **Revista Novos Estudos**, Cebrap 94, novembro de 2012. pp. 163-176.

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

FOSTER, Hal. “For a concept of the political in contemporary art”. In: **Recodings: art, spectacle, cultural politics**. Bay Press: Seattle: 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque, 2017.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GANDOLFI, Leonardo. **Escala Richter**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUerj, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. . **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GREENBERG, Clement. “Modernist paintings”. In: **Art and literature**, Nº 4, Spring 1965, pp. 193-201. Disponível em http://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf acesso em 2 de Janeiro de 2014.

GUTIERREZ, M. “Política e poesia brasileira contemporânea: algumas considerações a partir de um texto de Iumna M. Simon”. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. **Anais Eletrônicos do XV Congresso Internacional da Abralic – 07-11 de Agosto de 2017**, vol 4. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/>, acesso em 25 de junho de 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition**. London: Thames and Hudson, 1999.

LUDMER, Josefina. **Aquí America Latina. Una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

PUCHEU, Alberto. **Mais cotidiano que o cotidiano**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

PUCHEU, Alberto . **Vidas Rasteiras**. São Paulo: Editora Bregantini, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art**. Paris: Galilée, 2011.

ROQUETTE-PINTO, Cláudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2005.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Cia. das letras, 2014.

SIMON, Maria Iumna. **Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira**. Revista Piauí, 61, Outubro de 2011. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao> .

SIMON, Maria Iumna . Situação de sítio. **Revista Novos Estudos – Cebrap**, n. 82 São Paulo, Novembro de 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000300008&script=sci_arttext .

O EXÍLIO DA PESSOA NEGRA: UM DIÁLOGO ENTRE CONCEIÇÃO EVARISTO E TITUS KAPHAR

THE EXILE OF THE BLACK INDIVIDUAL: A DIALOGUE BETWEEN CONCEIÇÃO EVARISTO AND TITUS KAPHAR

Leonardo Sinckiewicz Carreira GUI SANTES*

 <https://orcid.org/0009-0001-0108-4176>
UEPG

Lucan Fernandes MORENO**

 <https://orcid.org/0000-0002-5698-4681>
UNICENTRO

Marly Catarina SOARES***

 <https://orcid.org/0000-0003-3701-3721>
UEPG

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Este artigo se dedica a apresentar uma aproximação entre literatura e outras artes, mais especificamente, entre a poesia de Conceição Evaristo e a pintura de Titus Kaphar. Centramos nossa análise nos poemas “Vozes-mulheres” e “Certidão de óbito”, da poeta brasileira, e nas telas *A space to forget* e *From a tropical space*, do pintor estadunidense. Para tanto, conduzimos um gesto analítico desde uma perspectiva exílica, a qual reconhecemos representar a condição da pessoa negra nos territórios americanos e que está fortemente marcada, em tom de denúncia, na obra de Conceição Evaristo e Kaphar. A análise está amparada nos estudos de Said (2002), Nancy (1996), Pacheco (2022), Kilomba (2019) e Pollak (1992).

Palavras-chave: Exílio; Literatura e outras artes; Arte de autoria negra; Poesia; Pintura.

* Graduado em Letras - Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2021). É autor do livro *O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo* (2021), que conta com a co-autoria da Prof.^a Dr.^a Rosangela Schardong. Pesquisa na área de Literatura Comparada, especialmente, tradução e estudo comparativo de textos literários do Século de Ouro Espanhol.

** Graduado em Letras Português Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela mesma instituição, Bacharel em Psicologia, pela Faculdade SantAna. Atualmente é doutorando no curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná e professor da carreira de Magistério do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Paraná.

*** Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina -UFSC (2008). Atualmente é pesquisador sênior no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. Desenvolve pesquisas em torno da Poesia Brasileira, autoria feminina, literatura e gênero, identidade e representação feminina, literatura brasileira e portuguesa.

Abstract: This article is dedicated to presenting an approach between literature and other arts, more specifically between the poetry of Conceição Evaristo and the paintings of Titus Kaphar. We focus our analysis on the poems “Vozes-mulheres” and “Certidão de óbito” by the Brazilian poet, and the paintings “A space to forget” and “From a tropical space” by the American painter. For this purpose, we conduct an analytical gesture from an exilic perspective, which we recognize as representing the condition of black individuals in American territories, strongly marked in the works of Conceição Evaristo and Kaphar, in a tone of denunciation. The analysis is supported by the studies of Said (2002), Nancy (1996), Pacheco (2022), Kilomba (2019), and Pollak (1992).

Keywords: Exile. Literature and other arts. Black-authored art. Poetry; Painting.

Ponto de partida

As artes, desde suas primeiras conhecidas manifestações, funcionam como espaço de potencial expressão revolucionária e transgressora. Dentro de suas especificidades, podem criar, representar e modificar o mundo conforme ele nos é apresentado. Podem dilatar-se, expandir-se em formas e/ou linhas, até tornarem-se inespecíficas, seja pelos meios ou pelas ações (Krauss, 1984; Garramuño, 2014). As artes podem, também, dialogar.

Neste artigo pretendemos, portanto, evidenciar um diálogo possível entre a poesia de Conceição Evaristo e a pintura de Titus Kaphar, estabelecendo como ponto de confluência, além da autoria negra, a questão do exílio presente em suas obras. Partimos do pressuposto de que, na medida em que experienciamos, ainda hoje, uma realidade em que o poder político e econômico pertence à parcela branca, masculina e heterossexual da sociedade, e que esta sociedade é fortemente alinhada às concepções de relevância social ditadas por um capitalismo implacável que aparta, segrega e rejeita todo àquele que diverge ou rompe com a normatividade imposta pelas heranças do colonizador patriarcal, estamos diante de uma evidente situação de exílio vivenciada pelos grupos historicamente minorizados. O exílio é pensando aqui a partir das reflexões propostas por Said (2000), nas quais o autor considera o exílio como um estado descontínuo do ser, consequência de um processo de desenraizamento que o separa de uma terra e de um passado. As questões sobre o estado de exílio de certos grupos sociais serão exploradas adiante, porém, vale esclarecer que neste estudo, o termo não está relacionado diretamente a uma perspectiva geográfica de deslocamento e isolamento, como também poderia, mas a uma dimensão de deslocamento e isolamento que é social, que obriga os sujeitos a uma experiência de solidão e não pertencimento mesmo dentro de seu próprio país.

Reconhecemos que atualmente, mesmo com tantas adversidades – e devido a elas – os movimentos: negro, feminista, LGBTQIA+, entre outros, vêm ganhando espaço e força nos debates políticos e culturais, tendo a arte como uma das principais formas de garantia do direito à voz, ao protesto, à luta, à denúncia. As artes, nesse sentido, continuam sendo o principal veículo de expressão democrático e o único capaz de driblar os mecanismos de controle dos discursos políticos e a parcialidade do discurso histórico, de modo a promover uma outra perspectiva sobre os fatos sociais e atingir um grande grupo de pessoas. Conforme pontua Mello :

a arte se insere na totalidade como uma prática social, constituindo-se em um bem simbólico, um signo fértil em tensões humanas que podem conduzir ao conhecimento da totalidade, às vezes mais do que o discurso histórico, razão por que afirmamos a existência de uma verdade da ficção (não única, dada a inerente polissemia do texto literário). (Mello, 2005, p. 2)

Ao apresentar o diálogo entre a literatura e a pintura a partir da análise dos poemas “Vozes-mulheres” (2008) e “Certidão de Óbito” (2008), de Conceição Evaristo e das telas *Space to forget* (2014) e *From a tropical Space*, de Titus Kaphar (2019), desde uma perspectiva exílica, acreditamos contribuir com um movimento que objetiva a reconstituição de verdades históricas e a descolonização dos espaços acadêmicos, que durante muitos anos contribuíram para a manutenção de ideologias segregacionistas.

Para construir a discussão sobre o exílio, recorreremos às contribuições de Edward W. Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), Jean Luc-Nancy, em *La existencia exiliada* (1996), além dos apontamentos de Kelli Pacheco reunidos no artigo “Alexis Nouss leitor de Edward Said: Reflexões sobre a condição do exilado desde a literatura” (2022). Sobre a dupla subalternidade da mulher negra, nos apoiamos na discussão de Grada Kilomba (2019). As questões de memória e identidade estão pensadas à luz dos estudos de Michel Pollak (1992).

Conceição Evaristo: a escrevivência como método literário

Maria da Conceição Evaristo de Brito¹ nasceu na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, em 1946. Em 1970, migra para o Rio de Janeiro, onde se gradua em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É mestra em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, atuando, principalmente, no estudo de obras de autoria negra (LITERAFRO, 2023).

Remenche e Sippel comentam que Conceição Evaristo

Embora tenha escrito desde muito jovem, sua primeira publicação se dá em 1990 quando passa a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*, editados pelo grupo paulista *Quilombhoje*. Em 2003, arcando com os custos da publicação, a escritora publica o romance *Ponciá Vicêncio*, pela Editora Mazza; em 2006 publica, também pela Mazza, seu segundo romance *Becos da Memória* – embora esse seja seu primeiro romance escrito, veio a público somente anos depois de finalizado. Além desses romances, Evaristo publica em 2008 uma coletânea com os poemas que veio escrevendo ao longo de sua trajetória *Poemas da recordação e outros movimentos*, pela editora Nadyala. Pela mesma editora, em 2011 publica o volume de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*; em 2014 publica pela editora Pallas *Olhos d’água* (contos) e em 2017, *Histórias de leves enganos e parecenças* (contos e novela), pela editora Malê. (REMENCHE; SIPPEL, 2019, p. 43)

¹Todas as informações biográficas de Conceição Evaristo foram parafraseadas d’O Portal da Literatura Afro-brasileira (LITERAFRO), de modo que se encontram disponíveis em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>.

A poética de Conceição Evaristo, conforme veremos na análise de dois de seus poemas – “Vozes-Mulheres” e “Certidão de Óbito” – é marcada por um forte apelo à memória do povo negro, que por mais de quatro séculos esteve apagada, carnalizada e exilada em nosso país. Sua prosa e poesia estabelecem uma experimentação criadora que caminha entre a realidade e a ficção, aludindo e retomando fatos, experiências e vivências tanto de uma singularidade quanto de uma coletividade negra. É nessa perspectiva que a autora cunha o termo *escrevivência*. Em um depoimento à TV BRASIL no ano de 2017, Evaristo explica que:

Quando eu usei o termo *é... escrevivência (...)* se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, *é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo.* (EVARISTO, 2017)

Nesse sentido, escrever para Conceição Evaristo se alinha a experiência vivida do indivíduo, isto é, quando um se põe a escrever, sob essa perspectiva, ele pode evocar as memórias do passado individual e coletivo de modo a confrontar com a situação do presente e projetar o futuro. As histórias que antes serviam de mera fábula aos brancos, hoje tem papel de resistência, manifesto, de crítica e luta, pois vivemos em uma sociedade que ainda desenha e impõe limites, geográficos também, mas principalmente limites sociais, que veladamente segregam e exilam os sujeitos minorizados.

Em países como Brasil, cujas marcas da colonização ainda são evidentes, cujo passado escravagista jamais fora devidamente confrontado, e as desigualdades tornaram-se estruturais, o forte avanço de linhas políticas de extrema-direita, do fundamentalismo religioso e tantos outros retrocessos fomentam discursos de ódio a partir de um viés nacionalista, objetivando defender o espaço das chamadas maiorias em detrimento do que convencionalmente chamou-se minorias, projetando, desse modo, um estado de exílio nesses sujeitos.

Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, assevera que a situação exílica dos sujeitos é, quase sempre sustentada por discursos nacionalistas, pois apresenta uma associação essencial ao exílio.

O nacionalismo é a uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. (...) Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação. (SAID, 2003, p. 49)

Como exemplo, Said cita fatos históricos como a independência dos Estados Unidos, a unificação da Itália e Alemanha e a luta pela libertação da Argélia. Tais eventos, quase sempre bélicos, surgem a partir de grupos nacionais apartados, isto é, exilados do seu modo de ser e viver no mundo. Said explica, também, que a noção de nacionalismo se sustenta através de uma forte narrativa, amparada em textos básicos, seguidos quase como dogmas, que preconizam uma retórica do pertencer (SAID, 2003).

Observamos, portanto, que o nacionalismo prospecta uma noção de nós e eles, um maniqueísmo injusto e excludente que atua na intenção de dividir, separar e exilar os sujeitos. Pensando na constituição política e histórica que formou nosso país, percebemos que ao sujeito negro lhe é negado o direito de pertencer, sendo, nesses moldes, exilado dentro do próprio país.

No poema “Vozes-mulheres”, Conceição Evaristo (2008) manifesta, em tom de denúncia, essa prospecção exílica do povo negro, a partir de uma memória que se dilata de geração em geração:

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó / ecoou criança / nos porões do navio. / Ecoou lamentos / de uma infância perdida. // A voz de minha avó / ecoou obediência / aos brancos-donos de tudo. // A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela // A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue // e // fome. // A voz de minha filha / recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas. // A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade. (EVARISTO, 2008, p. 24-25)

O poema estrutura-se em seis estrofes, cujo número de versos – trinta e dois ao todo – variam entre si. Tais versos não apresentam uma métrica marcada, tampouco rimas, sendo, portanto, considerados livres. No que toca ao conteúdo, observamos desde o primeiro verso o apelo à memória do eu-lírico, trazendo à tona uma memória geracional, porém não aquela abertamente valorizada por descendentes de emigrantes europeus e negada à população negra, mas outra, uma memória coletiva cujo resgate é radicalmente marcado pela escravização do povo africano e altamente fragmentado. Os sujeitos, para Michel Pollak, são constitutivos de memória coletiva, que não corresponde exclusivamente às experiências vivenciadas pelo sujeito em sua individualidade, mas também aquelas vividas pelo grupo ao qual esse sujeito pertence, resultando, dessa forma, em uma memória herdada. Pollak também aproxima os conceitos de memória e identidade, observando que a primeira é elemento constituinte da segunda e um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992). Ao terem sua história geracional violentamente interrompida pelo tráfico negreiro, à população negra o sentimento de continuidade e coerência mencionados por Pollak é interdito.

O primeiro verso da composição de Evaristo anuncia o início de uma trajetória que marcará as gerações futuras quando conclama a voz da bisavó como criança e alojada num ambiente, no mínimo, hostil, desconhecido – o porão do navio - e este local hostil prenuncia um futuro que não será diferente tanto para a criança que nele viaja como para as gerações

que dela virão. As vozes ecoam se entrelaçando como numa corrente: bisavó – avó – mãe. As três vozes se perpetuam na permanência da perda da liberdade (desde a perda do direito em permanecer na terra natal), que se refaz pela obediência absoluta aos senhores da terra do exílio impositivo e imperativo, se fortalece pela crescente naturalização do trabalho escravizado com a obrigação de realizar todas as tarefas árduas e a miserabilidade a que são obrigadas a sobreviver em favelas sem as mínimas condições de qualquer ordem. Essa é a trajetória e o legado que as mulheres negras escravizadas percorrem desde a saída de sua casa, separada de seus familiares e perdura as mesmas condições a despeito da chamada lei da libertação dos “escravos”. A poeta mostra esse percurso, mesmo não vivido e nem experimentado por ela, com uma alta dose da experiência do outro, no caso as mulheres, suas ascendentes, incorporando-as como se fossem suas as experiências: “A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue // e // fome. // A voz de minha filha / recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas. // A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato”. Reforçando, portanto, a dimensão de uma memória herdada.

A poeta utiliza no poema uma técnica praticada por Gregório de Matos – semeadura e colheita, neste caso a semeadura se dá em cada uma das estrofes anteriores pelo ecoar das vozes de cada uma das mulheres da ancestralidade: a voz da bisavó ecoa lamentos da infância perdida, da avó ecoa obediência aos donos de tudo, da mãe ecoa baixinho revolta pela miserabilidade em que é obrigada a sobreviver, do eu lírico ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome, observa-se nesse ponto a presença do advérbio de tempo “ainda” que reforça a constatação da permanência das condições seculares as quais as ancestrais eram submetidas. A colheita se perfaz no final do poema quando a voz da filha recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora e faz ressoar o eco da vida-liberdade que é o que permeia todo o poema.

Analisar este poema sob o estigma da escravização, o modo como chegaram a nova terra nos primeiros séculos do Brasil recém-descoberto, leva-nos a pensar o modo de colonização ocorrido ao final do século XIX, com outros objetivos, com outra motivação. O mesmo orgulho que os descendentes dos primeiros negros escravizados buscam recuperar de sua nação perdida, na atualidade, vê-se de forma contundente nos imigrantes europeus que vieram para o Brasil com oportunidades de melhores condições de vida.

Não é raro observar, principalmente nos estados do sul do Brasil, o orgulho em dizer-se descendente deste ou daquele país europeu: “sou brasileiro, mas sou descendente de alemães”; “meu avô veio da Itália com seis anos”; isso dá-se na medida em que estas pessoas têm documentado a história de sua família. Essa memória é constituída de eventos considerados nobres pelo imaginário brasileiro. A partida para as terras brasileiras foi, na maioria das vezes voluntária, envolvendo um discurso de “luta por uma vida melhor”. É sabido, porém, que a política de emigração para o Brasil foi, inclusive, fomentada pelos governos da época, em grande medida, pela política eugênica de branqueamento da população.

Quando colocamos os olhos na história do povo afro-brasileiro, observamos o apagamento geracional, pois os povos africanos foram trazidos à força para (sobre)viver em um país na situação de escravidão. Reis, rainhas, príncipes e princesas foram exilados, destituídos de seus tronos e forçados a trabalhar numa terra de língua e costumes estranhos. Hoje, dificilmente, há como saber qual foi sua descendência, pois, antes de tudo, houve o apagamento da história destes sujeitos. A memória herdada pela população negra, portanto, é marcada pela violência,

pela escravização, pela destituição familiar. O sentimento de continuidade e constituição de identidade a partir da memória coletiva, nesse sentido, coloca a pessoa negra em um lugar de assujeitamento, de objetificado, de narrado, porém nunca de narrador.

Sob essa perspectiva, entendemos que o eu-lírico do poema “Vozes-Mulheres” retoma esse momento histórico, o tráfico negreiro, não só a gênese de exílio, como também o apagamento, ou ainda a tentativa de apagamento da memória da nação de nascimento dos escravizados, sua origem, sua língua, seus costumes, sua cultura, suas tradições que se reestabelecerá com o passar dos séculos e dos versos. Na terceira estrofe observamos uma mudança de tempo e espaço na qual o eu-lírico evoca a memória de sua mãe, num período em que a abolição da escravatura já havia sido consolidada, mas não efetivamente praticada: “A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela” (EVARISTO, 2008, p. 24).

A relação de servilismo e subalternidade ainda permanece, causando a revolta do sujeito representado no poema, essa situação remonta à ideia de exílio proposta por Said, pois “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 49). Ao fazer referência ao empoeirado caminho até a favela, o eu-lírico aponta a relação de fronteira entre o território de brancos e o território de negros, demonstrando uma vez mais o deslocamento social que experimentou e ainda experimenta o povo negro. Sob essa perspectiva, Said assevera que

(...) logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas. (SAID, 2003, p. 49)

O poema ainda revela em seu decorrer uma perpetuação desse estado de exílio. Na quarta estrofe, quando, pela primeira vez, o eu-lírico traz sua experiência individual, este denuncia que *ainda* na atualidade os versos que ecoam são manchados de sangue e dor, dos lamentos dos navios negreiros e das humilhações sofridas no decorrer dos tempos. Neste momento, há, inclusive, uma pausa entre os termos “sangue e fome”, que reverberam na composição poética como um suspiro dolorido por parte do eu-lírico ao recordar e reconhecer que passado e presente ainda se mesclam, projetando um racismo que parece não ter fim. O signo “sangue”, polissêmico, remete à violência sofrida pela população negra e à hereditariedade.

Nas estrofes finais, contudo, observamos um processo de síntese (colheita) que retoma a ideia geracional organizada pelo eu-lírico, nesse momento, é sua filha quem reúne as memórias e as experiências vividas pelos antepassados e as organiza em si, para que desse modo ela possa ressonar na luta pelo direito e espaço do povo negro, para que, enfim, se possa ouvir o eco; eco esse que não esquece da dor do passado, mas ressona em esperança, num projeto de pertencimento e liberdade. É apenas nesses versos finais do poema que há a ocorrência de um verbo no futuro – fará -, o eu-lírico vislumbra um futuro, portanto.

Para além do poema “Vozes-Mulheres” podemos encontrar na fortuna poética de Conceição Evaristo esta forte súplica à memória apagada e exilada do povo negro. É o caso do poema “Certidão de óbito” (2008):

Certidão de óbito

Os ossos de nossos antepassados / colhem as nossas perenes lágrimas / pelos mortos de hoje. // Os olhos de nossos antepassados, / negras estrelas tingidas de sangue, / elevam-se das profundezas do tempo / cuidando de nossa dolorida memória. // A terra está coberta de valas / e a qualquer descuido da vida / a morte é certa. / A bala não erra o alvo, no escuro / um corpo negro bambeia e dança. / A certidão de óbito, os antigos sabem, / veio lavrada desde os negreiros. (EVARISTO, 2008, p. 17)

Assim como o primeiro poema, “Certidão de Óbito” se organiza em versos livres, reunidos em três estrofes, cujo número de versos também difere entre elas, não seguindo nenhuma métrica rígida. Entendemos que a organização do poema reflete intimamente na questão da memória, uma vez que as recordações não são rígidas e engessadas, pelo contrário, são fluidas, de modo que ao vertê-las em forma de poema elas extrapolam os limites das estrofes e da métrica. Quanto a massa vocabular deste poema, se difere do anterior quanto ao campo de significação. Em “Vozes-mulheres” as palavras utilizadas remetem a um campo semântico que evoca e permanência da memória através das gerações dos antepassados: ecoar, lamentos, infância perdida, obediência, revolta, versos perplexos, rimas de sangue e fome, fala/ato, ontem, hoje, agora, ressonância, vida – liberdade. De certa maneira, os vocábulos do poema carregam em si uma aura de significação que sugere a permanência da ancestralidade e que podem motivar a luta incessante pela liberdade almejando-a total e irrestrita, na voz da filha:

A voz de minha filha / recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas. // A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade. (EVARISTO, 2017, p. 24-25)

No poema “Certidão de óbito” a ambientação de luta e sofrimento, mas com motivação beirando a positividade sugerida pela escolha vocabular, é substituída por palavras que remetem ao campo semântico relativo à morte, compondo uma ambientação que sugere negatividade: ossos, morte, negras estrelas tingidas de sangue, profundezas do tempo, dolorida memória, valas, balas, alvo, escuro. A maioria das palavras levam à compreensão de uma ambientação contrária à sugerida no poema “Vozes-mulheres”, ou seja, a morte é a companheira dos exilados escravizados desde o sequestro no continente africano e perdura até a atualidade.

Podemos observar, já nos primeiros três versos de “Certidão de Óbito”, o mesmo recurso poético utilizado em “Vozes-Mulheres”. O eu-lírico memora a questão geracional atestando que a morte não deixou de ser exclusividade do povo escravizado, no início do tráfico negreiro, de modo que pelo uso da expressão “perenes lágrimas”, a voz poética demonstra que o ódio e a perseguição racista ainda se fazem presentes nos dias atuais.

Na sequência, o eu-lírico reforça a questão dos antepassados ao iniciar a segunda estrofe de maneira bastante semelhante a primeira. Ossos e olhos dialogam na medida em que o primeiro se liga à terra, pois foram enterrados, esquecidos, de modo que dessa terra adubada com sofrimento e dor, colhem as lágrimas dos mortos de hoje. O segundo, os olhos, janela da alma, relacionam-se a amplidão celeste, ao cosmo, e, portanto, se manifestam desde as profundezas

do tempo manchados com seu próprio sangue, estampando, como estrelas a luz dolorida que, angelicamente, cuidam da memória de seus descendentes.

A estrofe final retoma a ideia da terra e atesta que, mesmo na contemporaneidade, ela está semeada com corpos negros. É nesse momento, que o eu-lírico indica que a cor da pele está intimamente relacionada a taxa de mortalidade. Segundo a CNN Brasil, os negros representam 78% das mortes por arma de fogo em nosso país (CNN, 2021), este levantamento foi realizado

(...) com base em dados do Sistema de Informação sobre Mortalidade (SIM) e do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan) do Ministério da Saúde, ainda revela que os homens negros são os maiores atingidos, representando 75% do total, contra 19% de homens não negros. As mulheres negras representam 4% e as mulheres não negras 2%. (PORTO, 2021, s/p)

Desse modo, quando o eu-lírico afirma categoricamente que a bala não erra o alvo, entendemos, pelos dados apresentados, que, de fato, ela não erra, e mesmo no escuro o disparo é realizado, sem ter certeza de nada, de crime ou culpa. Ao se encaminhar para o final do poema, as duas últimas estrofes atestam uma terrível problemática cíclica, que segue presente. O povo negro exilado de sua terra pela escravidão, segue hoje exilado pelo racismo estrutural.

Sobre esse aspecto podemos lançar mão do que aponta Jean-Luc Nancy em *La existencia exiliada*, para o autor

A questão do exílio é, pois, a questão dessa partida, desse movimento como movimento sempre iniciado e que talvez não deve terminar nunca. Entretanto, se o que se deixa não é o solo, o que é o que se deixa, de onde parte esse movimento? Segundo o significado dominante, exílio é um movimento de saída do próprio: fora do lugar próprio (e nesse sentido é também, no fundo, o solo, certa ideia de solo), fora do ser próprio, fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora do lugar próprio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de presença do próprio em geral. (NANCY, 1996, p. 116, tradução nossa)²

Tanto em “Vozes-Mulheres” quanto em “Certidão de Óbito”, percebemos pela pena de Evaristo e pela voz poética dos poemas, que ainda em nosso tempo, a população negra experimenta uma situação de subalternidade, subordinada a habitar fora do meio, excluída dentro de seu próprio país, marcada por uma ausência de pertencimento, de modo que desde o contrabando humano, no início da colonização, este exílio parece não ter fim.

Na seção seguinte, apresentamos nosso gesto de análise sobre as obras de Titus Kaphar, artista plástico estadunidense, que assim como Evaristo dedica-se a explorar as questões raciais desde um ponto de vista individual e coletivo, e ao que nos parece, também, exílico.

²Do original: La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca. Sin embargo, si lo que se deja no es el suelo, ¿qué es lo que se deja?, ¿de dónde parte ese movimiento? Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general. (NANCY, 1996, p. 116)

Kaphar: do passado à arte

Titus Kaphar nasceu em 1976 em Kalamazoo no estado norte-americano do Michigan, atualmente vive e trabalha em New Heaven, Connecticut. É um distinto destinatário de diversos prêmios no âmbito artístico (KAPHARSTUDIO, s/d). Suas obras

(...) examinam a história da representação, transformando seus estilos e mídias com inovações formais para enfatizar a fisicalidade e a dimensionalidade da tela e dos próprios materiais. Sua prática busca desalojar a história de seu status de “passado” para desenterrar sua relevância contemporânea. Ele corta, amassa, embrulha, rasga, costura, picha, torce, amarra, apaga, quebra, rasga e vira as pinturas e esculturas que cria, reconfigurando-as em obras que revelam verdades não ditas sobre a natureza da história. As áreas abertas tornam-se ausências ativas; as paredes entram nos retratos; as barras da maca estão expostas; e estruturas que normalmente são invisíveis embaixo, atrás ou dentro da tela são expostas para revelar o interior da obra. (KAPHAR STUDIO, s/d, s/p, tradução nossa)³

Kaphar é comprometido com as causas sociais indo além dos modos tradicionais da expressão artística, sendo o precursor do movimento NXTHVN, cuja iniciativa configura num novo modelo de arte nacional, e serve para capacitar artistas e curadores negros ao fomentar o acesso e a educação em tais meios, colaborando para o desenvolvimento profissional ao impulsionar carreiras desses profissionais nas e pelas artes (KAPHAR STUDIO, s/d).

Pelo exposto até então, já podemos observar certa semelhança entre o trabalho artístico de Kaphar e a obra literária de Conceição Evaristo, ambos apresentam forte preocupação crítica e acadêmica, defendendo a presença e o direito do povo negro em ocupar todo e qualquer espaço da sociedade, inclusive nas artes. Para a condução de nossa análise selecionamos duas pinturas de Kaphar: *A space to forget* (2014) e *From a Tropical Space* (2019), que em tradução livre do inglês significam “Um espaço para esquecer” e “De um espaço tropical”, respectivamente.

³Do original: (...) examine the history of representation by transforming its styles and mediums with formal innovations to emphasize the physicality and dimensionality of the canvas and materials themselves. His practice seeks to dislodge history from its status as the “past” in order to unearth its contemporary relevance. He cuts, crumples, shrouds, shreds, stitches, tars, twists, binds, erases, breaks, tears, and turns the paintings and sculptures he creates, reconfiguring them into works that reveal unspoken truths about the nature of history. Open areas become active absences; walls enter into the portraits; stretcher bars are exposed; and structures that are typically invisible underneath, behind, or inside the canvas are laid bare to reveal the interiors of the work.

Figura 1: *A space to forget.*

Fonte: <<https://www.kapharstudio.com/about/>>

Nesta pintura de Kaphar podemos perceber a ambientação de uma casa abastada que cogitamos remontar ao início do séc. XX, dada a sugestão da presença de luz elétrica a partir do abajur no plano de fundo. A tela coloca em evidência a silhueta em branco de uma criança em posição de quem está cavalgando, neste caso a babá tem a função de cumprir o papel que seria de uma montaria. O destaque se dá pelo contraste do branco que caracteriza a criança e pelo escurecimento do ambiente como um todo a ponto da figura da mulher negra se confundir com as peças do mobiliário e as cores das paredes e assoalho. Os móveis, assoalho, tapetes não contribuem para evidenciar a representação da mulher negra; somente num segundo olhar o espectador consegue distinguir quem está na posição que favoreça a brincadeira de cavalgada da criança. O primeiro olhar do espectador se dirige à figura branca da criança para depois se deslocar para a mulher que está no chão. Ao realizar esse movimento do olhar o espectador tem sua atenção para a representação da mulher negra, certificando-se assim que ela está no centro da tela, mas se encontra numa posição que define sua subserviência. Ao se tomar consciência da subordinação, subserviência da mulher negra, os significados vão se construindo para o espectador e o que parecia nitidamente ser o contorno de uma criança em suas costas, a cor branca sugere, além da ausência do infante, a permanência do significado da posição de inferioridade da mulher, de sua condição de escravizada que é obrigada a prestar todo tipo de imposição de tarefas. Mais ainda, observamos que a mulher representada tem por perto uma vassoura, contudo, o braço e a mão que a segura estão apagados, mesclando-se com assoalho do lugar, este item reforça sua situação de precariedade e de serviçal da casa.

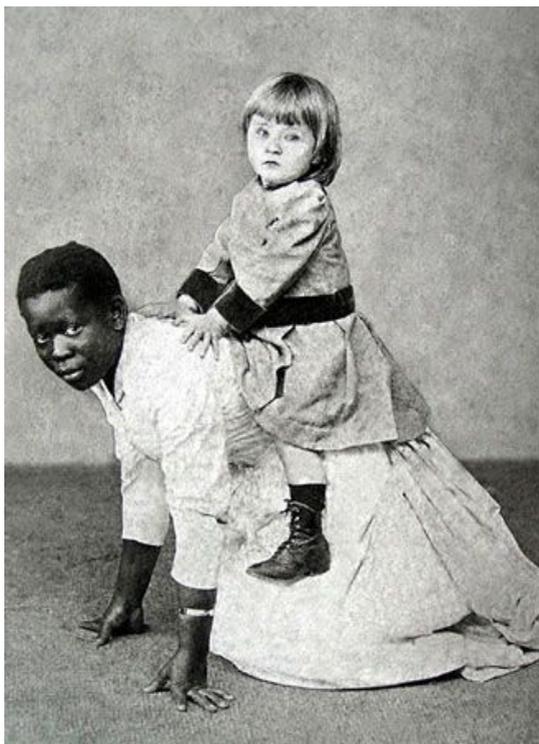
A imagem nos sugere que o contorno vazio se trate de uma criança branca, montando nas costas de uma mulher negra escravizada. Esse contorno representa uma ausência carregada de significado, pois ainda que a mulher negra esteja livre da criança em suas costas a posição de subordinação permanece, uma vez que ela continua curvada ostentando um olhar de dor e resignação. Para além disso, o apagamento do braço sugere a abolição do trabalho escravo, no entanto, a vassoura continua ali, de modo que nos leva a inferir que a presença deste objeto sugestiona um estado de subalternidade que não ficou para trás, sendo ainda, na contemporaneidade, extremamente presente.

Observamos que o trabalho artístico de Kaphar se alinha em grande medida ao que postula Giorgio Agambem em *O que é o Contemporâneo?* Para o crítico italiano:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEM, 2009, p.59)

Esse fato se confirma quando nos damos conta de que *A space to forget* (2014) é baseada em uma fotografia brasileira do ano de 1899. Conforme vemos na imagem subsequente:

Figura 2: Babá brincando com criança em Petrópolis, em 1899 por Jorge Henrique Papf.



Fonte: LÖFGREN; GOUVÊA, 2018.

A fotografia em questão é de autoria de Jorge Henrique Papf, sendo ela clicada na cidade de Petrópolis no Rio de Janeiro em 1899. Assim como na pintura de Kaphar a fotografia nos revela a posição de subordinanação e animalização de uma pessoa negra, pois esta carrega, como um cavalo, a criança branca em suas costas. É imperioso salientar que a foto é do ano de 1899, de modo que se localiza temporalmente a menos de dez anos da data da abolição da escravidão no Brasil, isto é, do ano de 1888.

Para Agambem “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEM, 2009, p.62). Desse modo, conjecturamos que Kaphar, ao trazer a imagem da fotografia, oriunda de outro século, e transformá-la em pintura, pretende escancarar um projeto de escravidão que mesmo tendo sido abolido, continua presente atualmente. Sustentamos esta possibilidade pelo fato de Kaphar representar a babá negra num espaço que agrega elementos familiares e contemporâneos, como a vassoura e o abajur, e pelo contorno vazio do infante – que poderia ser preenchido pela imagem de qualquer criança branca deste século – de modo que demonstra, como sustenta Agambem, um olhar crítico e contemporâneo que se detém em observar as mazelas e rachaduras da época e do espaço em que vive.

Em *From a Tropical Space*, obra de 2019, Kaphar se detém na mesma temática ao representar babás negras, a imagem sugere, também, a representação de um tempo histórico mais atual, por volta da segunda metade do século XX.

Figura 3: From a tropical space.



Fonte: <https://www.kapharstudio.com>>

From a tropical space (2019) é uma tela composta por cores vibrantes, das quais destacamos o verde da calçada, o vermelho do meio-fio e o amarelo dos telhados e das sacolas que seguram as duas mulheres negras representadas. Cogitamos que essas cores evocam algum tipo de ancestralidade negra, uma vez que são bastante presentes em diversas bandeiras do continente africano. Para além disso a vestimenta das duas babás é ornamentada com estampas e brocados que sugerem um lugar quente e tropical, podendo ser erroneamente percebidas com exotismo.

Novamente percebe-se nesta tela que as cores do ambiente se misturam às cores das vestimentas das mulheres, e a cor de suas peles, contribuindo de alguma maneira para o apagamento das personagens.

Assim como em *A space to forget* (2014), Kaphar utiliza recursos semelhantes nesta tela, pois apresenta a silhueta vazia de duas crianças, muito provavelmente brancas dispostas em um carrinho de bebê. É possível que a tela faça referência ao fato de que mães negras não puderam empurrar os carrinhos com seus filhos pois estavam ocupadas tendo de tomar conta de criar os filhos dos brancos. A mulher negra do primeiro plano é representada com uma aparência mais velha que a do segundo e tem o olhar direcionado ao horizonte, sua mão não aparece apagada como a de sua companheira, ela segura firmemente o carrinho da criança. No que toca à segunda figura representada, notamos que seus braços e mãos aparecem ocultos, não tocando no carrinho, e sua expressão é séria, parecendo fitar o espectador, numa espécie de rompimento da quarta parede. Supomos que, nesse sentido, Kaphar apela a uma questão temporal apresentando uma noção entre passado e futuro, em que a mulher mais jovem se recusa a perpetuar essa prática de cuidado do branco.

Nesse aspecto encontramos certa consonância com um relato de Conceição Evaristo em uma das muitas palestras que proferiu. No depoimento cedido durante o “I Colóquio de Escritoras Mineiras”, Evaristo relata que

Mãe lavadeira, tia lavadeira e ainda eficientes em todos os ramos dos serviços aprendi a arte de cuidar do corpo do outro. Aos oito anos surgiu meu primeiro emprego doméstico e ao longo do tempo, outros foram acontecendo. (...) Além disso, participava com minha mãe e tia, da lavagem, do apanhar e do entregar trouxas de roupas nas casas das patroas. (EVARISTO, 2009)

Segundo Evaristo é terrivelmente comum que na vivência da grande maioria das mulheres negras exista o cuidado com o corpo do outro, e, quase sempre, este outro é branco. Os afazeres domésticos, assim como o cuidado com as crianças nas famílias brancas, são, quase sempre, efetuados por mulheres negras. Nesse sentido, em *From a tropical space* reconhecemos o caráter de denúncia que a obra apresenta, pois, os carrinhos e as crianças ainda estão lá, e algumas mãos ainda os empurram, entretanto, a mudança e a luta parece frutificar quando o artista pinta a mulher ocultando sua mão, já que ela está ali, parada e séria, numa recusa sincera de não desejar mais a vida que leva, do cuidado ao corpo alheio, de ser associada a cores fortes e vibrantes, numa ideia de eterna resignação, da mesma forma em que no poema de Evaristo – “Vozes-Mulheres” – a voz da filha nos últimos versos ecoa uma projeção de “vida-liberdade” (2008).

Evaristo e Kaphar: confluências de exílio

Conforme o exposto até então, reconhecemos que o trabalho artístico de Conceição Evaristo e Titus Kaphar dialogam em grande escala, ainda que se manifestem em diferentes campos da arte. Ambos os artistas compartilham da mesma temática: a denúncia da situação do negro no passado, no presente e na projeção do futuro. Para além disso, também dividem o mesmo continente, isto é, a América. Sabemos que essa porção geográfica do globo foi edificada

com o sangue e os ossos do povo negro, que, exilado de África, hoje resiste para existir nesse território que desde sempre lhe foi, no mínimo, hostil. Em certa medida, o artista plástico e a poeta experimentam e transmitem para as artes um sentimento de *exilience*, termo cunhado por Alexis Nouss e explorado por Pacheco (2022):

Nouss nomeia de *exilience* como a experiência das fronteiras interiores, o sujeito integra aquilo que deve passar, ultrapassar; a *exilience* é a introdução da heterogeneidade na construção da experiência. Assim, podemos compreender que existem pessoas deslocadas dentro do próprio país. (...) (PACHECO, 2022, p. 213)

Com efeito, Evaristo e Kaphar apanham este sentimento advindo de suas experiências pessoais e sociais, e transmutam como uma amalgama para o papel e para as telas, expondo essa noção de despertencimento físico e subjetivo que os fazem sentir deslocados dentro de seu próprio país e território, maculados por um passado e um presente branco, escravagista e eugenista.

Ainda, é preciso destacar que as protagonistas das obras de Conceição Evaristo e Kaphar são, não por acaso, mulheres negras. Esses sujeitos, conforme elucidada Grada Kilomba (2019), vivem em um estado de dupla marginalização e exílio, pois em uma sociedade dominada por homens brancos, ser mulher representa viver fora do centro do poder e ser mulher negra significa viver duplamente fora desse centro. Grada Kilomba classifica a mulher negra como o outro do outro, visto que nem é homem e nem é branca. Para a autora,

Mulheres negras têm sido, portanto, incluídas em diversos discursos que mal interpretam nossa própria realidade: um debate sobre racismo no qual o sujeito é o homem negro; um discurso genderizado no qual o sujeito é a mulher branca; e um discurso de classe no qual “raça” não tem nem lugar. Habitamos uma espécie de vácuo de apagamento e contradição. Este é, de fato, um sério dilema teórico, em que os conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separadas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos. (2019, p. 97-98)

Nesse sentido, ao evocarem a figura de mulheres negras como protagonistas de suas composições, Conceição Evaristo e Kaphar colocam em evidência – em severo tom de denúncia – as contradições desveladas por Grada Kilomba; pois, como observado na citação acima, tratar a questão do racismo sem considerar a questão de gênero torna-se uma empreita frágil.

Com relação ao modo como evocam a memória do negro em suas produções, Conceição Evaristo parece optar por desvelar uma história que está oculta, o que nos parece plausível se observamos seus poemas desde a noção teórica e filosófica que envolve a escrevivência, proposta estética da autora. Ela retoma os fatos a partir de uma memória coletiva, herdada – como os presentes em “Vozes-mulheres” – que, em nossos dias, são representados romanticamente pela televisão, cinema e outros discursos autorizados. Os meios de divulgação de produções populares parecem ainda amaciar a narrativa de extermínio do povo negro, ou perpetuar o pensamento escravocrata ao representar sujeitos negros em filmes, séries e novelas em uma posição de subalternidade. Conceição Evaristo, nos parece, tem a intenção de expor, desde o sentimento

de vivência, o quão dolorido é habitar uma pele negra num país racista como o Brasil, de modo a promover uma reflexão crítica por parte de seus leitores.

No que toca às pinturas de Kaphar observamos que o autor recorre à memória histórica de maneira distinta à de Conceição Evaristo. Percebemos em suas obras um apagamento proposital de figuras de opressão ao povo negro. Nas telas em análise notamos que os contornos das crianças representavam um vazio que precisa ser visto e representado, mas que mesmo estando ausente ainda influi peso sobre os sujeitos negros. Kaphar retrata que os meios da opressão ainda estão presentes, há vassouras e carrinhos de bebê por toda parte, mas que pela arte podemos vislumbrar uma possível transformação.

Considerações finais

As obras de Evaristo e Kaphar atestam e denunciam um estado de exílio historicamente constituído pela vinda forçada dos vários povos africanos para as Américas. A poética de Evaristo recorre a uma memória geracional de dor e sofrimento que se origina nos porões dos navios negreiros. Há nessa violenta travessia uma cisão entre passado e futuro que usurpa da população negra o direito à outra memória, visto que a separação das famílias e a impossibilidade de comunicação impediu que narrativas de tempos felizes de antepassados pudessem perpetuar-se. As memórias de exílio, nos versos de “Vozes-mulheres” e “Certidão de Óbito”, revelam e escancaram as relações de servilismo ainda presentes de maneira estrutural em nosso país.

No campo da pintura, Kaphar nos apresenta também as contradições de uma nação escravocrata e racista, cujos efeitos desse exílio racial, marcado por muitos anos de perseguição e separatismo, ainda se fazem presentes. O pintor propõe um apagamento e uma reconstituição da representação de pessoas negras através de suas telas, ao recortar e apagar, simbolicamente, a opressão branca, sem, no entanto, negá-la. Sua arte propõe um olhar para o sujeito negro em sua individualidade, forçadamente marcada pelo apagamento da figura branca que, assim como acontece na sociedade, o lançaria a um segundo plano.

Baseando-se nos conceitos de Said (2006) Nancy (1996) e das contribuições de Pacheco (2022) a partir de Nouss, reconhecemos nas obras de Evaristo e Kaphar o sentimento exílico de uma existência segregada e exilada dentro de uma sociedade branca e falocêntrica. Com esse sentimento, desvelam em suas poéticas a crítica e a existência de um exílio atual, em que é preciso gritar, com arte, com literatura e com força, para que sejam vistos, e possam, de fato pertencer.

Em síntese, pudemos observar que Conceição Evaristo e Kaphar demonstram, pela literatura e pela pintura, que antes de tudo, as expressões artísticas devem atuar como ferramenta de denúncia, e se aliam em grande medida ao que considera Agambem como contemporâneo, uma vez que compreendem o tempo que se encontram e voltam os olhos para o passado obscuro, trazendo sua crítica à visão de seu tempo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo?. In: **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. — Chapecó, SC: Argos, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Depoimento cedido durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 20 fev. 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LITERAFRO, 2023, s/p. **Biografia de Conceição Evaristo**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo> (Acesso em: dez. 2022)

KAPHAR, Titus. **Space to forget**, óleo sobre tela, 2014. Disponível em: <https://www.kapharstudio.com>. Acesso em: dez. 2022.

KAPHAR, Titus.. **From a tropical Space**, óleo sobre tela, 2019. Disponível em: <https://www.kapharstudio.com/>. Acesso em: dez. 2022.

KAPHAR STUDIO, **About**. s/d. Disponível em: <https://www.kapharstudio.com/about/>. Acesso em: dez. 2022)

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura em Campo Ampliado**. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, n. 1, PUCRJ, 1984, p. 87-93.

LÖFGREN, I. & GOUVÊA, P. (Org.) **Mãe Preta**. São Paulo: Frida Projetos Culturais, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **La existencia exilada**. In: Archipiélago, n. 26-27, inverno de 1996.

PACHECHO, Keli Cristina. Alexis Nouss leitor de Edward Said: Reflexões sobre a condição do exilado desde a literatura. In: BARETTA, Luciane; VALDATI, Nilcéia. **Perspectivas sobre/de Leitura**: Literatura, Linguística e Linguagem. 1ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2022.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

PORTO, Douglas. **Negros representam 78% das pessoas mortas por armas de fogo no Brasil**. CNN BRASIL, São Paulo, 20 nov. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/negros-representam-78-das-pessoas-mortas-por-armas-de-fogo-no-brasil/> Acesso em: 20 fev. 2023.

REMENCHE, M. de L. R.; SIPPEL, J. A. A escrevivência de Conceição Evaristo como reconstrução do tecido da memória brasileira. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 36–51, 2019. DOI: 10.26512/les.v20i2.23381. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/23381>. Acesso em: 20 fev. 2023.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

EMANCIPAR A SUBJETIVIDADE: NOTAS SOBRE *RECADO AO PARENTE*, DE GUSTAVO CABOCO

EMANCIPATE SUBJECTIVITY: NOTES ABOUT “*RECADO AO PARENTE*”, BY GUSTAVO CABOCO

Thiago Alexandre CORREA*

 <https://orcid.org/0000-0003-4154-1180>
UFPR

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Figura 1: Intervenção urbana Coma Colonial nas ruas de São Paulo através do projeto M.A.P.A.



Fonte: caboco.tv

Resumo: *Recado ao parente: fortificar nossos elos* (2020) é um dos trabalhos do multiartista indígena Gustavo Caboco. Conforme é recorrente na sua atuação artística, a referida proposta criativa é composta no trânsito entre variadas linguagens, verbais, visuais, sonoras e performáticas, o que faz com o artista tenha alcançado certo destaque da crítica em razão fertilidade de suas manifestações criativas e por abordar temas políticos, subjetivos e vitais para a existência dos

*Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com ênfase em Estudos Literários, na linha de pesquisa Alteridade, mobilidade e tradução. Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. Licenciado em Letras - Português/Espanhol pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Seus principais interesses de pesquisa se direcionam à literatura indígena brasileira contemporânea, literatura latino-americana, poesia contemporânea e seus trânsitos entre linguagens.

povos indígenas. Uma das questões mais instigantes provocadas por ele é a urgência de se cultivar subjetividades insubmissas e emancipadas. Ou seja, para que a pulsão vital de criação (Rolnik, 2019) seja exercitada é necessário que práticas subjetivas sejam estimuladas, e um dos caminhos que demonstra oferecer férteis subsídios é o da experiência artística e sensível. Assim, a proposta deste artigo é tecer observações sobre a inspiradora atuação criativa de Gustavo Caboco, buscando perceber como seus trabalhos podem se apresentar como um convite para o encorajamento de se cultivar práticas afetivo-criativas, de modo a afirmar a vida de maneira plena e desanestesiada, entendendo esse exercício como um modo de se confrontar aquilo que Caboco nomeia como “Coma Colonial” (Caboco, 2022).

Palavras-chave: Gustavo Caboco; *Coma Colonial*; literatura indígena; literaturas e outras artes.

Abstract: *Recado ao parente: fortificar nossos elos* (2020) is one of the Gustavo Caboco’s works, an indigenous multi artist. As in recurrent in his artistic works, the aforementioned creative proposal is composed transiting between different languages, such as verbal, visual, sounds and performances, and this is the reason why he has achieved a certain critical prominence due to the fertility of his creative manifestations and for addressing political, subjective and vital themes for the existence of indigenous peoples. One of the most provocative issues raised by him is the urgency of cultivating unsubmissive and emancipated subjectivities. In other words, to exercise the vital power of creation (Rolnik, 2019) it is necessary to stimulate subjective practices, and one of the ways that shows to offer more fertile sources is the artistic and sensitive experiences. Therefore, the aim of this article is to make observations about the inspiring creative performance of Gustavo Caboco, trying to understand how his works can present themselves as an invitation to encourage the cultivation of affective-creative practices, to affirm life in a full and unanesthetized manner, and recognizing this exercise as a way of confronting what Caboco calls as “Colonial Coma” (Caboco, 2022).

Keywords: Gustavo Caboco; *Coma Colonial*; indigenous literature; literature and other arts.

Introdução

Algumas provocações proferidas por diferentes artistas contemporâneos são aquilo que impulsionam as principais reflexões do presente texto, sendo elas também as responsáveis por me levar a nomeá-lo como “emancipar a subjetividade”. A primeira delas, “todo mundo nasce artista, depois vem a castração”, eu ouvi sendo citada pelo multiartista indígena João Nyn (2020), em uma live citando a cantora Aíla, que interpreta uma música com esse nome, mas, que o texto interpretado por ela é de autoria do poeta roraimense Eliakin Rufino.

Em outra entrevista, João Nyn comenta que acha curioso as pessoas afirmarem que o consideram bastante artístico, pois para ele esse é um processo natural e espontâneo, afinal não saberia viver de outra forma. Em semelhante reflexão, a artista indígena Sallisa Rosa (2019) argumenta que as percepções e manifestações afetivas e criativas praticadas no cotidiano de muitos povos indígenas não se dão da mesma maneira que para povos hegemônicos ocidentais, que inclusive para diversas línguas indígenas, não existe tradução para a palavra arte, pois nesses contextos não existe uma rígida fronteira entre vida e arte, portanto, não haveria necessidade de um termo exclusivo para nomear essas manifestações afetivo-criativas.

A poeta carioca Marília Garcia, em diversos de seus poemas, aborda a questão sobre como desautomatizar os modos de ver, levando-nos a pensar sobre outras formas de apreender o cotidiano, tecendo percepções mais ativas e, conseqüentemente, impulsionando a disposição sensível e criativa de modo autônomo e desanestesiado.

Mas, talvez, o que melhor sintetiza as razões responsáveis por limitar, ou até mesmo repreender, as férteis potências de praticar a vida de maneira emancipada, seja a provocação urgente e necessária do “Coma Colonial”, de Gustavo Caboco (2022), escolhida como epígrafe em formato de imagem para o presente texto. Assim, os próximos parágrafos pretendem refletir questões que giram em torno pulsão sensível e criativa, entendida como exercício inegociável para afirmar a vida de maneira poética, política e afetivamente. Para isso, serão tecidas leituras e comentários sobre o trabalho *Recado ao Parente: fortificar nossos elos* (2020), de Gustavo Caboco, em diálogo com as provocações teóricas e críticas.

Gustavo Caboco Wapichana e o cultivo de subjetividades

Gustavo Caboco Wapichana tem conquistado merecida atenção da crítica de literatura e de outras artes, tendo sido um dos convidados para a 34.^a Bienal de São Paulo, em razão da originalidade estética de seus trabalhos e por abordar questões políticas tão urgentes e inegociáveis para a existência dos povos indígenas. Já pudemos notar que o teor da intervenção “Coma Colonial” exprime significações de denúncias direcionadas ao violento e quase impronunciável processo de colonização europeia. Essa denúncia percorre direta ou indiretamente seus trabalhos, os quais chamam atenção pela fluidez com que o artista se movimenta nas mais diversas linguagens criativas e pelos meios e suportes artísticos, como acontece em *Recado ao parente: fortificar nossos elos*.

O referido trabalho foi um dos selecionados pelo Programa Convida, do Instituto Moreira Salles, lançado em 2020 como iniciativa que viabilizasse a produção da classe artística em contextos de isolamento social. A participação de Caboco se dá por meio desta obra que une heterogêneas materialidades, conectando texto escrito, imagem, colagem, voz e recortes de vídeos que, unidos e remontados, estariam próximos de um vídeo-poema-performance, resultando no formato que está disponível para visualização do site do IMS¹.

A quem estiver lendo este artigo em modalidade online, convido que acompanhe as reflexões visualizando a obra de Gustavo Caboco em uma nova aba de seu dispositivo, para ter maiores condições de acompanhar as observações que irei levantar. No entanto, pretendo dialogar de modo que mesmo quem estiver lendo offline ou em outro formato não-digital consiga acompanhar as discussões da mesma maneira.

Logo no início da página eletrônica é apresentada uma breve biografia do artista, mencionando que é natural do Paraná/Roraima, e já aqui se manifesta o primeiro elemento artístico-político característico de sua atuação, e que pede uma breve contextualização. Caboco nasceu na capital paraense e o vínculo com sua ancestralidade e com suas identidades indígenas se deu, num primeiro momento, pelo contato com sua mãe Lucilene Wapichana, que também

¹ O trabalho está disponível no seguinte endereço: <https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>. Acesso em: 30 jun. de 2023

é artista e desde a infância compartilha com seu filho as memórias vividas por ela na terra indígena do Canaunim, localizada no estado de Roraima.

A mãe de Gustavo foi desterrada compulsoriamente do seu território ainda na infância e esse acontecimento por muito tempo foi entendido como uma adoção, uma vez que ela passou por alguns lares provisórios. A interpretação dessa situação, no entanto, tem sido atualizada e reinterpretada por seu filho, que prefere caracterizá-la com rapto, pois ele argumenta que ela foi levada para trabalhar, e o fato de uma criança indígena ser tirada do seu território para trabalhar não pode ser interpretado de outro modo que não sendo como rapto. Após ter percorrido alguns lares provisórios nessas condições de trabalho, sua mãe acabou sendo efetivamente adotada por uma família em Curitiba, não mais para trabalhar.

Ainda que não tenha vivenciado a sua primeira infância no território indígena, seu filho Gustavo pôde acessar aquele ambiente pela via da arte e do afeto, na medida em que ela ia oralizando afetiva e cotidianamente as suas memórias. Esse, possivelmente, foi um dos primeiros e mais significativos impulsos determinantes para nutrir no artista a sua fértil disposição criativa e sensível.

Ele argumenta que o primeiro contato físico e geográfico com território indígena se deu em 2001, quando a sua mãe consegue retornar ao ambiente da sua infância levando consigo seus filhos, após passados mais de 30 anos, distanciada fisicamente daquele ambiente. É nesse momento que pela primeira vez o território que até então era apenas sonorizado por sua mãe se materializa de forma concreta. Por isso, Gustavo Caboco nomeia essa viagem como “o primeiro retorno”.

Essas breves informações contextualizam as razões pelas quais Gustavo Caboco Wapichana é natural de Paraná/Roraima. Ao se afirmar como natural desses territórios, que numa leitura precipitada e tendencialmente colonizada podem parecer distantes, ele não apenas coloca em relevo uma questão simbólica e metafórica relativa ao reordenamento das fronteiras, mas também aborda a séria problemática relacionada ao deslocamento compulsório dos povos indígenas.

Aliás, com a sua proposição artística de conectar Paraná e Roraima, ele oferece uma necessária crítica no que se refere a formação das fronteiras geográficas de um dado estado-nação, tendo em vista que elas não surgem naturalmente, mas são definidas hegemonicamente pelos mesmos poderes políticos que historicamente resultaram em roubo de terras e em incontáveis violências aos grupos sociais marginalizados. Isso também se manifesta verbal e visualmente em *Recado ao parente* no trecho que diz: “e bordo no mapa da nossa fronteira wapichana”, que está presente em um dos versos do poema e é narrado simultaneamente à exibição do seguinte fotograma:

Figura 1: Fotograma de Recado ao parente. “Fronteira Wapichana”.



Fonte: <https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>.

O redimensionamento de fronteiras na obra de Gustavo Caboco Wapichana não se manifesta apenas ao aproximar dois estados-nação supostamente distantes, Paraná e Roraima, mas também ao conectar fronteiras de diferentes disciplinas artísticas e de variadas materialidades estéticas, pois o artista não se fecha em uma única ou isolada linguagem, ou suporte artístico, como se costuma ser dividido, encaixotado e etiquetado pelos paradigmas eurocêntricos, mas apresenta um fluido trânsito entre as variadas práticas artísticas. Ele mesmo entende a potencialidade criativa como um “campo fértil” (Caboco, 2021)², e esta afirmação indica um oportuno flerte com certos segmentos da crítica de literatura e outras artes, em relação à heterogeneidade de certas práticas artísticas.

É nesse direcionamento que a ensaísta argentina Florencia Garramuño reflete sobre alguns exemplos de recentes trabalhos caracterizados por sua incessante hibridismo e mobilidade:

Talvez seja necessário reter a categoria de campo para pensar a literatura contemporânea fora de si, atravessada por forças que descentram e também perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma. Com a Amazônia em *Nove Noites*, ou o cachecol de Andi Nachón atravessando a noite, essa ideia de zonas imaginadas e virtuais pode abrigar um resto de amparo para imaginar coletividades ou comunidades que são anteriores e se contrapõem às autorizadas pelo nacionalismo ou pelo capitalismo, e que podem encontrar nos estudos comparados o espaço produtivo do qual emergir, desmontando a restrita continuidade da tradição nacional e a opressiva relação entre literatura e território. (Garramuño, 2014, p. 44-45)

² Essa expressão “campo fértil” é constantemente verbalizada pelo artista. Um dos materiais em que isso pode ser localizado é no podcast *Nhexyrô: artes indígenas em rede*, no trecho que inicia em 08 min. e 55 seg. do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=5i9C3WyGhz8&t=768s>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Essa enrijecida relação entre literatura e território, ou, de modo mais amplo, entre cultura e território, indicada na argumentação da ensaísta, apresenta uma visível conexão com os trabalhos criativos, não apenas de Gustavo Caboco Wapichana, mas com toda uma geração de artistas que tem caracterizado a arte indígena contemporânea, conceito nomeado primeiramente pelo estimado artista indígena Jaider Esbell (em memória e em presença)³, conforme nos informa Gustavo Caboco:

Para começo de conversa, precisamos pontuar que esta ideia de AIC, este conceito-sistema, é proposto e nomeado pelo artista do povo Macuxi, Jaider Esbell. Pelo menos é de onde ouvi a primeira vez (me corrijam pesquisadores, por favor!) Depois, ouvi a(sic) boca de muitos outros, o Baniwa, a Terena, a Pataxo, o Huni Kuin, e minha boca começou a falar também, arte-indígena-contemporânea-arte-indígena-contemporânea-arte-indígena-contemporânea. [...] Estamos na década da arte indígena contemporânea que será celebrada, festejada, ritualizada em 2028, com o marco do centenário da obra de Mário de Andrade. (Caboco, 2020, n.p.)⁴

Temas que giram em torno da inegociável defesa da demarcação de terras e da inadiável necessidade de se cultivar modos mais harmônicos, sensíveis e afetuosos com a Terra, ou com aquilo que os discursos hegemônicos tendem a nomear por natureza, são recorrentes nessas produções. Afinal, um dos centrais compromissos defendidos por esses artistas e ativistas se sintetiza na emblemática afirmação da pensadora, ativista e atual Ministra dos Povos Indígenas, Sônia Guajajara: “a luta pela Mãe Terra é a mãe de todas as lutas” (Sônia Guajajara⁵, 2021, n.p.)⁶.

Como se nota em sua afirmação, para a ministra e para boa parte dos pensadores indígenas, a Terra é um ser vivo e vital e que, portanto, seu entendimento não pode ser reduzido à ideia de recurso ou propriedade. Trata-se de um organismo que precisa ser visto e cuidado de maneira ética e com a devida responsabilidade para que se possa garantir a vida saudável em coletividade, considerando não apenas os seres humanos, mas também todos os demais entes que compõem o cosmos. Sem o devido cuidado da Mãe Terra não haverá futuro para a vida humana no planeta e essa proteção é indissociável da manutenção da cultura dos povos indígenas. Ou seja, para que o bem viver seja garantido, a cultura precisa estar associada a ele.

Um necessário tensionamento relacionado à ambivalência imposta pela modernidade naquilo que veio a se definir e se subdividir por humanidade e natureza também tem sido

³ Considerei importante atualizar o tradicional verbete “em memória e em presença” de modo a garantir a presença da memória viva de Jaider Esbell, levando em conta que seu legado segue vigoroso, e principalmente em razão das ambivalências entre vida-morte; tempo-espaço, que são reproduzidas hegemonicamente pelo senso comum ou discurso popular, serem insuficientes para pensar as concepções de memória e ancestralidade pelos povos indígenas e demais grupos não eurocêtricos. Ou seja, o fato de Jaider ter feito a passagem não significa que não esteja presente. Nas palavras de Gustavo Caboco Wapichana, *é o ancestral presente que nos ensina sobre ser terra, ser floresta*. (Caboco, 2020, n.p.)

⁴ Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/05/02/sobre-a-arte-indigena-contemporanea-disse-o-caboco/>. Acesso em 26 jun. 2023.

⁵ Em minha banca de qualificação de mestrado em estudos literários pela UFPR, a Doutora em Teoria da Literatura, Trudruá Dorrico, sugeriu que ao citar pensadores indígenas que se autodenominam com o nome de seu povo também fosse mencionado também o primeiro nome, de modo a evitar a uma inadequada generalização, considerando que há vários pensadores de uma mesma etnia. Ex: Ailton Krenak, ano, p.x; Shirley Krenak, ano, p.x. Assim, sempre que forem citados artistas e pensadores que se autodenominam com nome de povo seu primeiro nome também será apresentado na citação.

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tu1jrv_SuM0. Acesso em: 26 jun. 2023.

recorrente em muitos dos trabalhos de importantes artistas e pensadores das humanidades, especialmente indígenas, que tem se dedicado a pensar nos graves e irreversíveis efeitos resultantes dessa separação, natureza de um lado e humanidade de outro. Ailton Krenak, uma das principais referências nesse assunto, além de ser um dos mais importantes e estimados pensadores atuais, têm invocado de maneira combativa e inspiradora outros modos de ler e se relacionar com o cosmos:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem -, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Ailton Krenak, p. 9-10).

Essa alienação denunciada pelo ambientalista e Doutor Honoris Causa tem um estreito diálogo com a proposição do “Coma Colonial”, de Gustavo Caboco Wapichana, e também com as reflexões do pensador indígena Felipe Coelho Iaru Yê Takariju. Em seu livro, *Alienindi: os portais dos mundos* (2021), ao denunciar o caráter violento imposto pela colonialidade contra os povos originários, o pesquisador argumenta que os efeitos de tal violência não são apenas de ordem material, ainda que esses extrativismos por si só já se caracterizem como um infame ato que resulta em consequências irreparáveis. Entretanto, essa violência resulta e é resultante de uma guerra de mundos, ou seja, uma guerra cosmológica, que tem como alvo os saberes, modos de vida e poéticas dos povos colonizados. Essa é apenas uma das razões pelas quais “a Europa, moralmente, espiritualmente, é indefensável” (Césaire, 1978, p. 14), como afirma em seu clássico *Discurso sobre o colonialismo* o poeta Aimé Césaire, em razão de todo o ecocídio, epistemicídio e genocídio praticado por ela. Em um aproximado diálogo com o pensador martinicano, Felipe Takariju afirma o seguinte:

Dessa forma, a criação conceitual do “mundo moderno” elimina o caráter violento da guerra dos mundos na forma da colonização, colocando-o como processo ‘natural de progresso’, elimina também a pluralidade conceitual dos povos indígenas que não se adequam aos critérios de ‘ser índio’. Portanto, os povos originários não são ‘índios’. ‘Índio’ é um conceito genérico de analogia e bases dualistas identitárias criado pelo ‘mundo moderno’, implantado e usado pelo Estado-Mercado como tecnologia de extermínio da pluralidade dos povos indígenas originários. Certamente esta questão não é apenas antropológica, cultural ou jurídica, mas notadamente, uma questão de ‘mundos’, como já foi colocado. O que também faz um mundo funcionar são os conceitos sobre o funcionamento dele. Os acontecimentos e os conceitos caminham emaranhados. Portanto, uma guerra cosmológica não é travada apenas no campo físico, mas também no campo conceitual cotidiano de percepção de mundos. O próprio conceito de conceito não tem apenas o significado de significação, o conceito é articulado e emaranhado com o acontecimento cotidiano, físico e extrafísico, consciente e inconsciente. (Felipe Takariju, 2021, p 160)

Vemos assim, embora nem sempre de maneira evidente, que as consequências da colonialidade-capitalística⁷ ultrapassam os nocivos desdobramentos de ordem física e material, mas incidem também na dimensão cognitiva e subjetiva, e como argumenta a psicanalista brasileira e crítica de cultura, Suely Rolnik, esse é um efeito muito mais difícil de ser percebido e, conseqüentemente, mais desafiador de se confrontar:

Se a base da economia capitalista é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação - que podemos chamar de “cafetinagem” para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus efeitos em nossos corpos - foi mudando de figura com as transfigurações do regime ao longo dos cinco séculos que nos separam de sua origem. Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso - ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. A força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa o mundo segundo seus desígnios. Em outras palavras, em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disso decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva - para não dizer ontológica - o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater. (Rolnik, 2018, p. 32-33)

Um dos caminhos que demonstram oferecer férteis nutrientes para se confrontar essa rendição subjetiva é o campo afetivo-criativo, a dimensão denominada como “arte” pelo pensamento hegemônico ocidental. Isso, pois, como já vimos, para algumas cosmologias não ocidentais esse teor afetivo-criativo, que se aproxima disso que Rolnik apresenta como pulsão vital de criação, é inerente das práticas de vida cotidianas, não sendo necessária uma categoria particular para defini-las. Entretanto, tendo em vista que uma expressiva maioria da população universal vive cotidianamente diante dessa hegemonia epistemológica e cultural, as categorias artísticas se fazem importantes para nos situar àquilo que é frequentemente entendido por arte. Mesmo porque, as ciências humanas e relacionadas ao afeto não estão isentas dos ataques impostos pelo mesmo regime colonial-capitalístico, portanto, é de suma importância o fortalecimento de ferramentas teóricas e práticas que as defendam e reiterem o quão indispensáveis elas são para afirmação da vida em sua plenitude.

É essa dimensão de ordem afetivo-criativa que quando estimulada, fortalecida e nutrida, encontrará caminhos mais efetivos e emancipatórios para confrontar as imposições coloniais-capitalísticas. Nos trabalhos de Gustavo Caboco Wapichana, é possível identificar componentes representativos, simbólicos e inspiradores que demonstram como ele tem traçado essas férteis práticas subjetivas. A seguir, serão apresentadas algumas considerações visando relacionar o que já foi levantado até aqui com o trabalho *Recado ao parente: fortificar nossos elos*.

⁷O inconsciente colonial-capitalístico é um dos capítulos do livro *Esfemas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018), de Suely Rolnik. Como o título já sugere, nele a psicanalista vai argumentar sobre os efeitos da colonialidade no inconsciente e nas subjetividades.

Nutrindo territórios subjetivos a partir de *Recado ao parente*

Uma das possibilidades de leitura de *Recado ao parente: fortificar nossos elos* é situando-o ao que poderíamos nomear de vídeo-poema-performance, nos aproximando também da noção de leitura performativa, termo utilizado com frequência para se referir a alguns trabalhos da já citada poeta Marília Garcia. Ainda que seja possível localizar várias semelhanças estéticas nos trabalhos de ambos os artistas, eles estão situados em contextos socioculturais que não necessariamente se coincidem, ela uma poeta Carioca que viveu e vive boa parte de sua vida em capitais e metrópoles, ele um artista nascido também em uma capital, mas conduzido pelo itinerário de suas subjetividades indígenas. Entretanto, se nos vinculamos à performance no sentido comentado pela ficcionista e crítica literária Paloma Vidal, perceberemos nítidos exemplos de indissociação entre arte e vida na obra de Gustavo e de Marília. Vejamos o que diz Vidal a respeito da performance:

o termo performance se mostra útil para abordar uma escrita que aspira a abolir as fronteira entre literatura e vida, tornando-se um experimento com o corpo do próprio escritor. Herdeira das vanguardas, uma das características fundamentais da performance é questionar os limites da arte, aproximando-a da vida. Quando o performer faz do seu corpo material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a ideia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva mais do que uma representação da realidade (VIDAL, 2010, p. 302)⁸.

Assim, o trabalho desses dois multiartistas apresenta instigantes semelhanças, tendo em vista a indispensável presença do corpo e da voz enunciada oralmente em algumas de suas intervenções, e não unicamente no registro da escrita alfabética, seja em livros ou dispositivos digitais. Aliás, a possibilidade de manter o registro em vídeo é o que permite que essas performances sejam visualizadas posteriormente, num tempo que difere ao da intervenção ao vivo, e essa é uma característica bastante recorrente de alguns trabalhos de certo segmento da arte contemporânea. Por esse motivo, achei oportuno resgatar o termo leitura performativa vinculado aos trabalhos de Marília Garcia, por considerá-lo inspirador para pensar as práticas criativas e subjetivas de Gustavo Caboco Wapichana, ainda que não seja minha pretensão neste momento estabelecer uma estreita e generalizada comparação entre esses dois artistas. Mas que, para investigações futuras, tem demonstrado haver férteis aproximações estéticas e ensaísticas entre eles que merecem ser investigadas mais detalhadamente.

Várias das imagens e fragmentos dos vídeos que compõem *Recado ao Parente* também manifestam visualmente variados corpos, não apenas o do autor e nem somente de componentes lidos como humanos pelo pensamento hegemônico ocidental. Um desses integrantes que chama especial atenção é o cacho e o pé de bananeira que aparecem em vários momentos dos quase 5 minutos do trabalho.

As bananeiras são elementos recorrentes em variados trabalhos do autor, seja por sua presença em desenhos, seja quando verbalizadas oralmente e na escrita, como no trecho “sei pouco, mas tento cavar buraco, plantar banana, pescar piranha” (CABOCO, 2020), enunciado

⁸Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116866/114405>. Acesso em: 23 jun. 2023.

em 01min. e 22seg. do vídeo. Ou ainda, ao performar a bananeira com o seu próprio corpo ao posicionar as mãos no solo com os pés apontados para cima, naquilo que poderia ser interpretado como uma “brincadeira”. No entanto, ao ser adotado pelo artista em sua prática criativa, esse gesto nos instiga a experimentarmos possibilidades de leitura um pouco mais amplas e provocadoras, ainda que, obviamente, a leitura pelo mero viés da “brincadeira” não seja descartada ou considerada como menos importante, pois o ato de brincar, a rigor, é um ato criativo, afinal, como defende Luiz Rufino, “a brincadeira se expressa como a inscrição máxima de uma vida não utilitária, por isso ela é íntima dos sonhos e artífice das esperanças” (RUFINO, 2023, n.p.)⁹.

Outro dado que intensifica a presença da bananeira de maneira não apenas física, mas principalmente vital, potencializando o rompimento da fronteira entre arte e vida, é a partir gesto de Gustavo Caboco e sua mãe Lucilene Wapichana terem preparado um caldo com o cacho de bananas que esteve presente na exposição, e que após ter sido transformado em comida foi oferecido como degustação ao público visitante¹⁰. Aqui, fica ainda mais direta a conexão entre vida e arte. Se a defesa por um leitor ativo e relacional no ato leitura já é algo superado em boa parte dos segmentos da crítica literária das últimas décadas, Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana radicalizam essa participação ao propor uma relação de ordem degustativa, vinculando o corpo da fruta aos corpos físicos dos visitantes.

Gostaria de chamar atenção também para o som do Maracá, balanceado por Gustavo em alguns momentos do vídeo. A presença desse som tem sido constante na atuação de artistas e ativistas indígenas. Um significativo exemplo se deu na Leitura da Sentença do *Tribunal Permanente dos Povos*¹¹, quando o advogado e Coordenador Jurídico da Articulação dos Povos Indígenas (APIB), Mauricio Terena, acompanhado de seu combativo e emblemático discurso, pede a um *parente*¹² que estava na plateia que acione seu maracá, dizendo:

[...] parente, balance seu maracá [som do maracá ao fundo acompanhado de palmas da plateia]: Esse é o som da nossa chegada. A gente tá chegando. Balance, parente. [som do maracá novamente, acompanhado de sopros que lembram canto de pássaros e mais palmas]. E a gente sai daqui, como a doutora Heloísa disse, a Articulação dos Povos Indígenas junto com organizações parceiras sai daqui e vai para a Haia. Nós já estamos lá, e a gente vai buscar

⁹ O texto citado foi consultado em um postagem no perfil pessoal do instagram do autor Luiz Rufino @rufino.luiz7 no dia 17 de julho de 2023, para divulgar seu novo livro “Ponta-Cabeça: educação, jogo e outras mandingas”, que na data da escrita deste artigo encontra-se em pré-venda no site da Mórula Editorial no seguinte endereço: <https://morula.com.br/produto/ponta-cabeça/>. Acesso em 17 jul. de 2023.

¹⁰ No vídeo catálogo da exposição *Netos de Makunaimí: encontros de arte indígena contemporânea*, Gustavo Caboco relata o gesto de sua mãe e ele terem transformado o cacho de bananas do caldo que depois foi levado para degustação dos visitantes. O trecho em questão inicia em 11min. e 35seg. do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=pcF8iQNJp64&t=104s>.

¹¹ “O Tribunal Permanente dos Povos é um tribunal de opinião dedicado ao direito dos povos, com sede em Roma, na Itália. Foi criado em 1979 e é herdeiro do Tribunal Russell, constituído em 1966 para investigar crimes e atrocidades a guerra do Vietnã. O TPP tem sido uma das expressões mais ativas de mobilização em defesa da Declaração Universal dos Direitos dos Povos, contando com participação de entidades e movimentos sociais contra violações praticadas por autoridades públicas e agentes privados, tendo como principal objetivo gerar verdade, memória e reparação moral.” (APIB, 2022, n.p.). Disponível em: <https://apiboficial.org/2022/08/26/sentenca-de-julgamento-do-tribunal-permanente-dos-povos-sobre-responsabilidade-de-jair-bolsonaro-na-pandemia-sera-proferida-dia-19-em-sp/>. Acesso em: 30 jun. de 2023.

¹² O trecho da afirmação em destaque inicia em 02 h. 08 min. 25 seg. do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=_Tb2QExzxAg>. Acesso em: 20 jul. de 2023.

essa condenação por genocídio, porque houve genocídio sim. Demarcação já! (Maurício Terena, 2022, n.p. - grifo meu).

O discurso do advogado é de indispensável importância, especialmente por motivos de ordem jurídica, algo que o recorte de análise deste trabalho não nos permitirá se debruçar, ainda que as discussões aqui levantadas já demonstraram não se dissociarem de questões políticas. Aliás, há um componente na intervenção de Maurício Terena que comprova que atos políticos e de expressão artística têm mais aproximações do que poderíamos prever, como é o caso do Maracá demarcando a presença indígena neste e em outros espaços, onde historicamente os povos indígenas e demais grupos marginalizados foram proibidos de estar ao longo da história oficializada.

A presença do Maracá se faz expressiva não apenas em razão de sua sonoridade, mas também devido à sua importância sagrada, algo que para muitas culturas não necessariamente se dissocia do teor afetivo-criativo. E o mais significativo de tudo é que sendo ecoado neste espaço, esse som anuncia a presença indígena, como que denunciando que não mais serão toleradas suas ausências, como na máxima: “Nunca mais um Brasil sem nós”, frase central da campanha para o 19 de abril de 2023 lançada pelo Ministério dos Povos Indígenas.¹³

Ainda em relação à presença do Maracá, é importante mencionar que a primeira livraria online especializada em literatura indígena do Brasil se chama *Livraria Maracá*. Em seu site é possível localizar a seguinte informação: “O maracá, do tupi mbara’ka, é um objeto ritual, capaz de ligar os mundos físico e espiritual”¹⁴. Assim, percebemos o quão emblemática e pungente é a presença desse elemento sonoro, criativo, artístico, em um ambiente formalmente jurídico, especialmente por estar acompanhado das expressivas afirmações “esse é o som da nossa chegada”, do advogado Terena. Afirmação esta que pode ser representativa, inclusive, para pensar as artes indígenas contemporâneas.

E retornando para os comentários relacionados à composição de *Recado ao parente*, outro elemento que merece especial atenção é a própria palavra “parente” que aparece logo no título, indicando que este trabalho é endereçado especialmente aos parentes indígenas, ou seja, aos demais indígenas de distintas etnias, demonstrando uma provável intenção do autor de que esses numerosos parentes também sejam encorajados a cultivar seus itinerários criativos e subjetivos, de modo a fortalecer suas identidades e retomadas indígenas.

A palavra “parente” já se consolidou como um verbete simbólico em contextos dos povos originários, pronunciada por artistas, ativistas, representantes políticos e comunicadores indígenas. É importante dizer que o significado deste termo, de modo geral, não prevê necessariamente laços consanguíneos ou genealógicos, pois é utilizado entre indígenas de diferentes povos e etnias. O que os torna parente é o fato de defenderem seu pertencimento étnico de modo a reivindicar seu direito constitucional de afirmarem suas vidas e suas culturas da maneira que julguem necessária. Além do título, um representativo trecho em que a palavra parente é verbalizada no trabalho de Gustavo Caboco é no seguinte:

¹³ Campanha disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=woL77SFwmy4>. Acesso em 30 jun. de 2023.

¹⁴ Site da Livraria Maracá: <https://www.livrariamaraca.com.br/sobre-maraca-livraria-indigena/>. Acesso em 23 jun. 2023.

Faz tua história parente artista,
publica, canta, desenha.
Autonomia na voz, autonomia na comida,
autonomia do espírito do antepassado
Macuxi e Wapichana em pazes, muitos brancos também,
ouço, o som do ninho de pássaro quando rego
ego ego ego a bananeira, a nossa bananeira,
maneira,
mudo mudo mudo, a cada folha nascida, mas não calo.
Calo só na mão, na mãe, nessa insistência do desenhar, bordar, plantar.
Fortes elos fortes. (CABOCO, 2020, n.p.)

Logo no início do trecho, os imperativos explicitam o convite do autor para que demais parentes também exercitem sua caminhada criativa, sugerindo também um desejo de emancipação explicitado pelas palavras autonomias “da voz, da comida, do antepassado”.

A presença da emancipação é sugerida também ao comentar sobre sua constante mudança de ordem cultural e identitária, “mudo mudo mudo, a cada folha nascida, mas não calo”, indicando que essa transformação não se trata de sinônimo de ameaça e tampouco deve resultar em resignação. Isso demonstra o reconhecimento de que não há cultura que não mude e que não se transforme, mas que apesar dessa transformação (e talvez, em alguma medida, justamente em razão dela), a resignação ou o ato de se calar não deve ser uma possibilidade.

Quando os parentes se encontram: a potência dos encontros e a partilha dos afetos para afirmação de vida

Talvez já tenha sido possível notar que o vídeo-poema-performance *Recado ao parente: fortificar nossos elos* tem estreitas relações com a exposição *Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea* (2019), uma exposição que esteve em temporada em 2019 no MUSA - Museu de Arte da UFPR. Uma das razões que levam a tal indissociação se manifesta em alguns dos trechos de vídeos e fotogramas deles extraídos, cujas imagens foram captadas no ambiente da mostra expositiva, e que, recortados e remontados, acabaram resultando no poema-vídeo-performance *Recado ao parente*. Mas essa conexão entre ambos os trabalhos apresenta outra característica que se vincula com a aposta no inespecífico, proposta pela já citada ensaísta Florencia Garramuño. É possível perceber isso não apenas por serem trabalhos que se resultam de uma heterogeneidade de linguagens e suportes artísticos, mas também por colocarem em tensão uma ideia de autoria que já não se fixa em uma rígida individualidade. Essa autoria, assim, tira do centro a individualidade e “centraliza a relação” (PENACHIO, 2022, n.p.).¹⁵

Assim, a relação de Gustavo Caboco Wapichana com os demais envolvidos na exposição, o seu parente e estimado artista indígena Jaider Esbell; a anciã vovó Bernaldina José Pedro (em memória e em presença); os demais estudantes indígenas da UFPR e as curadoras Ana

¹⁵ Em um recente e instigante ensaio, a pesquisadora Renata Mocelin Penachio desenvolve discussões em torno do que chama de “cosmocentrismo”, proposição esta que descentraliza o ente e centraliza a relação. Seu texto pode ser lido no seguinte endereço: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/contra-as-elites-vegetais/>. Acesso em 30 jun. 2023.

Elisa Castro de Freitas e Paula Berbert se desenvolve a partir desse encontro, que cultiva trocas afetivas, subjetivas e criativas, cujos desdobramentos incidem na afirmação da vida. Portanto, essa experiência expográfica não se encerra nem nos muros do museu, nem com o encerramento da temporada expositiva. Não é à toa que a palavra “encontro” aparece reiteradas vezes no vídeo-catálogo pronunciada por alguns dos envolvidos, como no seguinte trecho dito por Gustavo Caboco:

Existe um encontro do artista Gustavo Caboco; do artista Jaider Esbell; mas aí vem quem mais? Vem a Lucilene Wapichana; vem a vovó Bernardina Macuxi, mestra; (...) a antropóloga Paula Berbert, antropóloga, amiga e pesquisadora e tudo mais, que vem fazendo um trabalho sobre a arte indígena contemporânea, né, essas parceiras, essas co-autorias, então, um diálogo com a academia; e a professora Ana Elisa, professora, artista, curadora também, dessa exposição (Caboco, n.p.).¹⁶

Assim como também reitera a antropóloga e curadora, Paula Berbert:

E também um encontro de nós quatro que compomos a equipe com o público de Curitiba, com os estudantes indígenas da UFPR na montagem da exposição, na ativação da exposição durante os dois encontros que a gente teve, então, eu acho que a ideia de encontro, de passar tempo junto, de pensar junto, de compartilhar experiências e conhecimentos, pra nós é a ideia fundamental dessa proposta curatorial (Berbert, 2020, n.p.).¹⁷

Nessa mesma linha de raciocínio, Ana Elisa de Castro Freitas, outra curadora da exposição, comenta sobre a noção de curadoria compartilhada, afirmando que “o conceito de curadoria importante para se pensar a arte indígena contemporânea é o de curadoria compartilhada. É uma curadoria em que o curador compartilha a expografia, a montagem e a própria seleção das obras com os artistas” (FREITAS, 2020, n.p.).¹⁸ E ainda, a importante consideração levantada por Jaider Esbell a respeito da exposição:

Ela não foi desenhada antes, ela não atendeu a esse rito comum que é das exposições terem uma expografia, antes de ir pra parede as pessoas já sabem o que vai ter na parede. Então, a gente não sabia exatamente como seria, a gente construiu isso junto, foi na hora, foi muito explosivo por conta exatamente dessa questão (ESBELL, 2020, n.p.).¹⁹

O relato destes pensadores apenas enfatiza aquilo que é possível visualizar tanto em seus trabalhos quanto em sua atuação, que as práticas artísticas, afetivas e criativas se manifestam por meio de encontros e em coletividade. Não é por acaso que a palavra encontro aparece desde o título desta exposição, sempre estando no radar dos citados participantes.

¹⁶O trecho em questão inicia em 3 min e 43 segundos do seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=pcF8iQNP64>. Acesso em 30 jun. 2023. As três notas seguintes também farão referência a este mesmo vídeo.

¹⁷ Inicia em 4 min e 18 seg.

¹⁸ Inicia em 5 min e 59 seg.

¹⁹ Inicia em 6 min e 28 seg

A ideia das práticas criativas em coletividade, resultantes de encontros estabelecidos não apenas entre sujeitos humanos, mas também entre o leitor e sua experiência sensível; os seres vegetais e demais percepções e reverberações do cosmos, contribui para sintetizar alguns dos pontos que foram defendidos ao longo deste texto. Todos nascemos artistas, depois vem a castração, mas para que não nos anestesiemos diante de tal castração, é fundamental que se faça constantemente a manutenção e nutrição das subjetividades.

Para que a pulsão vital de criação de que defende Suely Rolnik não seja definitivamente anestesiada pelas garras da colonialidade-capitalística, é necessário que se cultive constantemente práticas artísticas, afetivas, criativas e sensíveis que promovam o desanestesiamento dos modos de ver, ouvir, sentir e agir. Sigamos as provocações dos pensadores e artistas apresentados aqui, nutrindo encontros férteis, de modo a “tramar redes, amar laços” (CABOCO, 2020, n.p.), para que elos sejam fortalecidos e subjetividades sejam nutridas e emancipadas.

Referências

AÍLA. **TODO MUNDO NASCE ARTISTA [feat Pelé do Manifesto]**. vídeo (6 min 03 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ovTUQg0DFVg>. Acesso: 26 jun. 2023.

CABOCO, Gustavo. **Intervenção urbana: Coma Colonial**. Caboco, 2020. Disponível em: . Disponível em: caboco.tv. Acesso: 20 jul. 2023.

CABOCO, Gustavo. **Recado ao parente: fortificar nossos elos**. Instituto Moreira Salles. Disponível em: Disponível online em: <https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>. Acesso: 26 jun. 2023.

CABOCO, Gustavo. **Sobre a arte indígena contemporânea disse o Caboco**. Galeria Jaider Esbell, 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/05/02/sobre-a-arte-indigena-contemporanea-disse-o-caboco/>. Acesso: 30 jun. 2023.

CASA 1. **AULA ABERTA | Tybyra: Uma tragédia indígena brasileira com Juão Nÿn e Janau**. YouTube, 25 de nov. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YzNgpxRmiGk&t=925s>. Acesso em 26 jun. de 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1ª ed, 1978.

Comissão Arns em Destaque. **1º DE SETEMBRO - 10horas - Leitura da sentença do TPP - 50ª Sessão Pandemia e Autoritarismo**. YouTube, 1 de set. de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Tb2QExzxAg. Acesso em 20 jul. de 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUAJAJARA, Sônia. **Sônia Guajajara: A luta pela Mãe Terra e a mãe de todas as lutas** – CUMULUS TV. vídeo (4 min 14 seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tu1jrv_SuM0. Acesso: 26 jun. 2023.

IZEL, Adriana. **Povo de luta: livro de Juão Nyn discute a questão dos indígenas no Brasil**. Correio Braziliense, 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4917827-povo-de-lutalivro-de-juao-nyn-discute-a-questao-dos-indigenas-no-brasil.html>. Acesso: 01 mar. 2022.

JACA. **Salisa Rosa (BR)**. Disponível em: <https://www.jaca.center/sallisa-rosabr/>. Acesso em: 14 nov. 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Sobre a Livraria Maracá. **Livraria Maracá**. Disponível em: <https://www.livrariamaraca.com.br/sobre-maraca-livraria-indigena/>. Acesso em: 20, jul. 2023.

Ministério dos Direitos Humano e Cidadania. **19 de Abril| Dia Nacional dos Povos Indígenas**. YouTube, 19 de abr. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wOL77SFWmy4>. Acesso em 20 jul. de 2023.

Museu de Arte da UFPR - MUSA. **Libras - Catálogo da exposição Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea**. YouTube, 13 de abr. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcF8iQNJp64&t=104s>. Acesso em 20 jul. de 2023.

Nhexyrõ: artes indígenas em rede. Gustavo Caboco - **Semente de Caboco**. Idjahure Kadiwéu entrevista Gustavo Caboco. Produção: Galeria Jaider Esbell em parceria com a produtora Sem Início Sem Fim, ago de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5i9C3WYghz8&t=33s>. Acesso em: 07 set. 2021.

PENACHIO, Renata Mocelin. **“Contra as elites vegetais”**: A poética do chão da política (des)organizacional e (pluri) ontológica dos trabalhadores rurais do sertão. Revista ClimaCom, Políticas vegetais, Campinas, n. 23, 2022. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/contras-as-elites-vegetais/>. Acesso: 20 jul. 2023.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019. 208p

RUFINO, Luiz. **Para a segunda-feira uma esperança traquina que nos plante sonhos de desbundar o trabalho a gaitice. Nos cabe inventar um mundo e fazer um tempo onde o brincar seja a toada a ser sustentada. Como diria o filósofo pé de cana do Morro da Congonha em Madureira: “na vida só se leva o que se brinca”**. 17 jul. 2023. Instagram@rufino.lui7. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CuzFqh7Li4N/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D> link. Acesso em: 20 jul. 2023.

RUFINO, Eliakin. **Todo mundo Nasce Artista**. vídeo (1 min 04 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ID17PXYeeEs>. Acesso: 26 jun. 2023.

Sentença de julgamento do Tribunal Permanente dos Povos sobre responsabilidade de Jair Bolsonaro na pandemia será proferida dia 1/9 em SP. Apib, ago 2022. Disponível em: <https://apiboficial.org/2022/08/26/sentenca-de-julgamento-do-tribunal-permanente-dos->

povos-sobre-responsabilidade-de-jair-bolsonaro-na-pandemia-sera-proferida-dia-19-em-sp/>. Acesso em: 20, jul. 2023.

TAKARIJU, Felipe Coelho Iaru Yê. **Alienindi: Os portais dos mundos**. Ponta Grossa: UEPG-PROEX, 2021. E-book. Disponível em: <https://www2.uepg.br/proex/ebook-alienindi-os-portais-dos-mundos/>. Acesso: 17 jun. 2022.

VIDAL, Paloma. A escrita performática de João Gilberto Noll. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10-11, p. (300-311), 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116866/114405>>. Acesso: 30 jun. 2023.

Endereços pessoais de Gustavo Caboco:

<https://caboco.tv>

<https://www.instagram.com/gustavo.caboco/>

QUANDO PATRÍCIA LINO RECICLA ANA HATHERLY: A NÃO ORIGINALIDADE PARÓDICA EM *VARIAÇÕES SOBRE A SAUDADE* (2021)

WHEN PATRICIA LINO RECYCLES ANA HATHERLY: PARODIC UNORIGINALITY IN *VARIAÇÕES SOBRE A SAUDADE* (2021)

Bianca Raupp Mayer MAYER*

 <https://orcid.org/0000-0001-9087-3988>
UFRGS

Rita Lenira de Freitas BITTENCOURT**

 <https://orcid.org/0000-0002-5087-1387>
UFRGS

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Marcel Duchamp disse que na obra
nu descendo a escada
o movimento não estava no quadro
mas no olhar do espectador

Marília Garcia

Resumo: O presente artigo pretende analisar a “Variação XVIII, Ana”, publicada na antologia *Variações sobre a Saudade* (2021), de Patrícia Lino, a partir de, principalmente, as perspectivas

*Doutoranda no departamento de Spanish and Portuguese da University of California, Los Angeles (UCLA), sob orientação de Patrícia Lino. Mestre no curso PPG Letras da UFRGS, sob orientação de Rita Lenira de Freitas Bittencourt, com dissertação intitulada “Variações sobre a Saudade (2021): a não originalidade e a poesia pós-tudo de Patrícia Lino”. Graduou-se em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas literaturas na mesma universidade. Interessa-se por poesia contemporânea em língua portuguesa, escritas não originais, ou escritas dadas por apropriações textuais, poesia visual, cinema brasileiro e canção popular brasileira.

** Rita Lenira de Freitas Bittencourt é professora titular na UFRGS, Dep. de Teoria Literária, e no PPGLetras, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. Autora de Guerra e Poesia. Dispositivos Bélico-poéticos do Modernismo (EDUFRGS, 2014), organizou, em parceria, vários volumes de ensaios de Literatura Comparada, sendo os mais recentes A Ficção Científica de Dinah Silveira de Queiroz: Leituras e Perspectivas Teóricas (CLASS, 2022), Literatura Comparada e Crítica do Presente e Configurações estético culturais do contemporâneo: desafios ao comparatismo (Bestiário: 2023). Ainda, em parceria, organizou Literatura e Resistência, Volumes 1 e 2 (UFNT, 2022/2023). É líder do Grupo “Estudos de poéticas do presente: conexões comparatistas latino-americanas”. No prelo: Mulheres Trabalhando: Memória, corpo e desejo” (Ed. Oikos/ EdUfrgs, 2024). Contato: rita.lenira@ufrgs.br

de literatura não original e de paródia propostas, respectivamente, por Marjorie Perloff (2013) e Linda Hutcheon (1985). Dessa forma, entende-se que a “Variação XVIII, Ana”, ao variar o poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly, faz uma paródia não original desta produção, visto que Lino, ainda que reconheça o legado da PO.EX e dele se aproprie, corrige-o moralmente, intervindo no poema.

Palavras-chave: Patrícia Lino. Ana Hatherly. Paródia. Não originalidade.

Abstract: This article intends to analyze the “Variação XVIII, Ana”, published in the anthology *Variações sobre a Saudade* (2021), by Patrícia Lino, especially from the perspectives of unoriginal literature and parody, proposed, respectively, by Marjorie Perloff (2013) and Linda Hutcheon (1985). In this way, it is understood that the “Variation XVIII, Ana”, by varying, or recreating, the poem “O Terceiro Corvo”, by Ana Hatherly, is an unoriginal parody of Hatherly’s production. Therefore, although Lino recognizes the legacy of the PO. EX and appropriates this movement, she morally corrects Hatherly’s work, intervening in her poem.

Keywords: Patrícia Lino. Ana Hatherly. Parody. Unoriginality.

Nicolas Bourriaud utiliza-se do termo “pós-produção artística” para dar nome a um conjunto de obras que têm como método de suas criações a apropriação de outras obras pré-existentes. Desse modo, Bourriaud (2009, p. 7) explica-nos que “pós-produção” é um “termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais”.

O prefixo “pós”, acompanhado da palavra “produção”, teria, assim, a finalidade de descrever um trabalho que advém após o acontecimento de outro, ou seja, refere-se a “uma zona de atividades, uma atitude” (BOURRIAUD, 2009, p. 14) – atitude de estar após a produção primária de um objeto e de, ainda, manter o objeto antigo em uso de forma revisitada e reprogramada. Pós-produzir, logo, imbuí o ato de “inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes” (BOURRIAUD, 2009, p. 14): de inventar e apropriar-se de pré-inventadas regras, caminhos e métodos capazes de manter em uso e movimento um objeto de arte por meio da variação, da remixagem ou da reciclagem – ou seja, da sua montagem e do acréscimo de outras fontes visuais e sonoras.

Patrícia Lino, na obra *Variações sobre a Saudade* (2021)¹, pós-produz trinta e nove poemas que partem da apropriação de outros poemas que versam a temática da saudade. Mais precisamente, na obra *Variações sobre a Saudade*, Lino trabalha com a leitura, a seleção, o recorte, a colagem, a mixagem e, então, a reciclagem de trinta e nove poemas de trinta e nove autoras(es) portuguesas(es) que escreveram acerca da temática da saudade. A partir disso, nota-se que Lino é capaz, tanto, por meio da técnica da apropriação, de expandir o formato desses poemas, como, por meio de certa ironia, reciclar o significado da palavra e dos sentidos da *saudade*, tropo tão recorrente na literatura lusa.

Em *Variações sobre a Saudade*, obra ainda apenas disponível no site da autora, Lino varia, entre muitas(os) outras(os), Dom Dinis, Luís de Camões, Teixeira de Pascoaes, Camilo Pessanha,

¹ Todos os poemas deste livro podem ser encontrados no site de Lino, neste link: <<https://www.patricialino.com/saudade.html>>.

Sophia de Mello Breyner, Mário Cesariny, Ana Hatherly, Herberto Helder, Ana Luísa Amaral, Adília Lopes, Margarida Vale de Gato, Miguel-Manso e Gisela Casimiro. Neste artigo, porém, analisaremos, a partir das perspectivas de *escrita não original*, noção cunhada inicialmente por Marjorie Perloff, e de *paródia*, a partir do ponto de vista de Linda Hutcheon, somente a “Variação XVIII, Ana”, que pós-produziu o poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly.

Portanto, o que se quer aqui demonstrar é o fato de que, na variação analisada, Lino constrói uma paródia não original, visto que, de forma não eximamente criativa, ou *genial*, inverte o sentido original de um texto que, inicialmente, não era seu, mas, sim, de Ana Hatherly. “Variação XVII”, dessa forma, mais precisamente, a partir da apropriação do objeto poético de autoria de Hatherly – o que se dá por seu recorte e colagem –, parodia tanto o formato do texto verbal original quanto a sua noção de saudade, recontextualizando-os com elementos visuais e noções culturais menos colonialistas, entendidos como gestos mínimos de intervenção.

A variação XVIII, a partir de Ana Hatherly

Na “Variação XVIII, Ana”, da obra *Variações sobre a Saudade*, Lino apropria-se do poema “O Terceiro Corvo”, de Ana Hatherly, e faz dele um vídeo com duração de 1min56seg. Nessa variação, o poema que originalmente tinha 5 estrofes, passa a ter, após um trabalho de reciclagem do material antigo e reaproveitamento de algumas de suas partes, apenas 3 estrofes. Isto é, Lino, mais precisamente, apropria-se das 3 últimas estrofes do poema para que sirvam de objeto de seu trabalho pós-produtório. Assim, tem-se aqui as estrofes originais de Hatherly em questão:

Como tu, Vicente,
eu também não sou de cá
não sou daqui
não pertença a esta terra
e talvez nem sequer a este mundo...

Porém estou aqui
nesta dolorosa praia lusitana
cheia de um tumulto inútil
que enegreça as tuas areias
e polui o ventre do rio
que os golfinhos há muito desertaram

E olhando as nuvens dedilhadas pelo vento
sentindo a terna dor do teu sentir sentido
peço-te, Lisboa:
surge de novo bela
reinventa
a santidade perdida do teu emblema (2010, n.p.)

Em “O Terceiro Corvo”, um olhar conservador, ou, até mesmo, colonial – nem tão comum à obra de Hatherly –, faz-se presente. Assim, ao lermos os versos “peço-te, Lisboa:/surge de novo

bela/reinvent/a santidade perdida do teu emblema”, perguntamo-nos de qual passado lisboeta Hatherly sentia falta. Há alguma estranheza ao sentir-se falta do passado de um país que, como sabemos, até 1974, foi marcado pela colonização africana. O que queremos evidenciar com isso, logo, é que em “O Terceiro Corvo”, há uma noção que remonta ao típico olhar conservador, ou colonizador, acerca de um território que, por questões da contemporaneidade – que não se fazem explicadas no poema –, já não se mantém em seu inicial estado de conservação, ou *santidade*. Se, por exemplo, na Modernidade, Lisboa pôde exibir a riqueza e a beleza furtada de suas colônias; na contemporaneidade, muitos povos colonizados – majoritariamente negros – podem, nela, proibir o furto das riquezas naturais de seus países de origem, residir, turistar, estudar e, com isso, influenciar em seus hábitos culturais – o que, frequentemente, é visto como um *enegrecimento* e uma *poluição* às suas águas e às suas areias antes tão *santas*.

Na variação XVIII, então, um contraponto ao pedido de reinvenção da antiga Lisboa, em um formato de *happening*, é feito por Lino. Nela, pode-se ler e visualizar o que parece ser uma conversa íntima entre as duas portuguesas. Tem-se a perspectiva de que o poema-variação pode ser lido à medida em que Lino o digita, isto é, o poema pode ser lido ao mesmo tempo em que é criado: temos a impressão de estar observando a tela de um computador, que cede espaço às falas de Lino – o que nos traz, também, a sensação de certa imprevisibilidade e intimidade de um texto verbal que performaticamente é emitido ao mesmo tempo em que se é recebido, tal como acontece em uma conversação em um chat virtual.

*Como tu, Ana,
Eu também não sou de cá
Não sou daqui
Não pertença a esta terra
E talvez nem s|*

*Como tu, Ana,
Eu também não sou de cá
Não sou daqui
Não pertença a esta terra
E talvez nem sequer
Pertença a este mundo...*

*Porém estou aqui
Nesta solarenga praia californiana
Livre de tumultos inúteis
Que enegrecem as areias
E poluem o ventre do rio
Que os golfinhos há muito desertaram*

*E olhando as nuvens dedilhadas pelo vento
Sentindo a terna dor do teu sentir sentido
Peço-te, Lisboa|*

*Como tu, Ana,
Eu também não sou de cá
Não sou daqui
Não pertença a esta terra
E talvez nem sequer
Pertença a este mundo...*

Porém estou aqui
Nesta solarenga praia californiana
Livre de tumultos inúteis
Que enegrecem as areias
E poluem o ventre do rio
Que os golfinhos há muito desertaram

E olhando as nuvens dedilhadas pelo vento
Sentindo a terna dor do teu sentir sentido
Não te peço nada, Lisboa

1

Ao apropriar-se de “O Terceiro Corvo”, Lino, conseqüentemente, faz as necessárias alterações para que o ponto de vista colonial do poema seja atenuado. Se, inicialmente, a conversa de Hatherly dá-se com “Vicente” – nome que remonta aos infantes da dinastia de Borgonha –, agora se dá com “Ana”. Na variação, Lino, explica que, apesar de a eu-lírica também não se sentir pertencente ao lugar onde reside, não encontra, no presente em que vive, a mesma dor de Hatherly: está “livre dos tumultos inúteis,/que enegrecem as areias/e poluem o ventre do rio” (HATHERLY, 2010, n.p.). Dessa forma, se Lino, em um primeiro momento, copia Hatherly e quase, da mesma forma, inicia o verso que dá tom ao desejo conservador em relação a Lisboa, “Peço-te, Lisboa” (LINO, 2022, n.p.), corrige-se e afirma em seguida: “Não te peço nada, Lisboa” (Id.).

Essa análise da “Variação XVIII, Ana”, portanto, traz-nos as ferramentas necessárias para que se possa dar seguimento às próximas seções deste artigo. A partir disso, analisaremos como a não originalidade e a paródia aparecem neste poema da obra *Variações sobre a Saudade*, que, como aqui já comentamos, pode ser entendido como uma pós-produção poética feita a partir da obra de Hatherly.

A não originalidade

Ana Hatherly, em “Leonorana”² (1970), pós-produz Luís de Camões a partir da construção de trinta e uma variações da primeira estrofe do poema *Descalça vai para a fonte*. Fruto da

² “Leonorana” pode ser compreendido como um dos capítulos da obra intitulada *Anagramático* (1970), que é composta por “A Maldade Semântica” (1966-1968), “A Detergência Morosa” (1966-1968), “Leonorana” (1965-1970) e “Metaleitura” (1968-1969). Nota-se, todavia, que Ana Hatherly, nomeia cada uma das subdivisões do *Anagramático* como “livros” – visto que seriam, entre si, independentes e estariam nessa obra reunidos pela partilha de uma mesma proposta “anagramática”. Este ensaio, portanto, segue a terminologia preferida por Hatherly a cada uma dessas subdivisões.

efervescência do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa³, “Leonorana” propunha uma “renovação que comportava dois momentos distintos: a desmontagem do obsoleto discurso dessas reconhecidas literaturas e vanguardas e a proposta de bases para um novo construtivismo do discurso principalmente através do poder da comunicação visual” (HATHERLY; CASTRO, n.p.). Isto é, através de diversos procedimentos como o recorte, a colagem, a mixagem e o deslocamento, ou *détournement*, e, sobretudo, a apropriação da poética camoniana, Hatherly, já nos 1970, produz uma poética não original – e, claro, pós-produtória.

Marjorie Perloff, na obra *O gênio não original* (2013)⁴, identifica, a partir da prática da apropriação de outras artes e da utilização de meios não verbais, uma poética que chamou de *não original* – ou, em outras palavras, uma poética que parte mais do recorte, da colagem, da citação, do remix e da reciclagem de outras obras do que daquilo que, supostamente, seria a *genialidade* de sua(seu) autor(a). Desse modo,

Uma vez que concedemos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra original de sua parceira, a palavra *gênio*. Se a nova poesia “conceitual” não alegra possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um *gênio* em jogo. São necessárias apenas formas distintas. (PERLOFF, 2013, p. 54, grifo da autora)

Assim, se, no dicionário Aurélio, como significado da palavra *original*, há “relativo à origem; que provém da origem, inicial, primordial, primitivo, originário; que não ocorreu nem existiu antes, inédito, novo; que foi feito pela primeira vez, em primeiro lugar, em ser copiado de nenhum outro”, sabe-se que uma literatura pós-produtória – que parte da apropriação de outra(s) obra(s) – jamais poderia ser original. Por isso, ao notar-se, também, o significado daquela palavra, que frequentemente a acompanha, *gênio*, há “espírito fundador ou tutelar; altíssimo grau, o mais alto, de capacidade mental criadora [...]; indivíduo de extraordinária potência intelectual”, sabe-se que a(o) poeta não original – por recusar o trabalho de criar uma obra que parta da matéria prima do saber, ou do *espírito fundador* da poesia, não teria, pois, a honra de ser classificada(o) como *gênio*⁵ – palavra, na língua portuguesa, sem flexão feminina⁶.

³ O Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, nos anos 1960, com grande interlocução com o Grupo Noigandres de poetas brasileiros – que, já nos 1950, manifestavam-se de forma concretista –, foi organizado, entre outros, por Antônio Aragão, Herberto Helder, Ernesto Manuel de Melo e Castro e, claro, Ana Hatherly. Sabe-se que o movimento é chamado de PO.EX devido ao livro *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, publicado em 1981 por Hatherly e E. M. de Melo e Castro, que foram os dois escritores que mais se empenharam na construção dessa poesia e assim optaram por intitular o movimento poético cuja responsabilidade teórica tem o grande mérito deles.

⁴ *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (2010).

⁵ Vale lembrar que Lino (2022, p. 11) salienta o fato de que “projetos como os de Perloff ou Kenneth Goldsmith (*Uncreative Writing: Managing Language in The Digital Era*, 2011) contrariam a estrutura problemática de, por exemplo, *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, curado por Harold Bloom em 2002”. Nota-se, a partir disso, que as limitações desta obra de Bloom “não dizem apenas respeito à estrutura do volume (entre 100 autores, em que a maioria é esmagadoramente branca, Bloom inclui apenas 11 mulheres). É impossível, além disso, dissociar o perfil do próprio autor da influência que o volume teve no meio e crítica literários. Por outras palavras: foi a palavra masculina e branca norte-americana, escrita em inglês, que validou internacionalmente a importância de escritores como Luís Vaz de Camões, Eça de Queirós, Machado de Assis ou Fernando Pessoa” (Id.).

⁶ Uma discussão mais aprofundada sobre as questões de gênero intrínsecas ao uso da palavra “gênio” pode ser encontrada na obra *Gêneses, Genealogias, Gêneros e o Gênio* (2005), de Derrida, que justamente aproxima as noções de *gênero* e *gênio*, tomando a primeira como elemento desconstrutor da segunda.

Perloff, a partir disso, ao propor que “(...) originalidade refere-se à obra “real” em oposição a uma cópia ou simulação” (2013, p. 55), explica-nos que “A originalidade é muitas vezes definida por aquilo que ela *não* é – não derivativa, não originária de ou dependente de qualquer outra coisa do tipo, não derivada” (Id., grifo da autora). Assim, o que se quer dizer é que a obra *Variações sobre a Saudade* não parte da originalidade e nem da genialidade de Lino: muito pelo contrário, a cópia e a reciclagem de escritos – das Idades Média, Moderna e Contemporânea – mostram-nos sua capacidade de, em uma antologia, poder criar e reunir “obras que não são feitas da mistura entre ‘pedaços’ do preexistente e trechos originais, mas que são quase integralmente não escritas/não criadas por aqueles que as assinam. Pensaremos na categoria do autor, aqui, como um ‘processador de linguagem e sensações’, como dizem Frederico Coelho e Mauro Gaspar” (2019, p. 44).

Nesse sentido, ao pensar-se sobre literatura não original, é inevitável a abordagem do nome de Kenneth Goldsmith, que, assim como Perloff, foi um dos precursores na pesquisa acerca deste tema, que chama de *uncreative writing*. Todavia, tendo em vista que, para Goldsmith, “Uncreative writing is a post identity literature. With digital fragmentation, any sense of unified authenticity and coherence has long been shelved” (2011, p. 85), nota-se que a noção de escrita não criativa de Goldsmith parece ser ainda mais radical do que a Perloff: para ele, o texto não criativo tentaria anular qualquer resquício de identidade e subjetividade de sua(seu) autor(a).

Se Goldsmith (2011, p. 118) explica que o seu objetivo, enquanto teórico e artista, é ser o menos criativo possível e, para isso, precisa, quando produz uma obra não criativa, resistir a qualquer desejo de modificação da linguagem de seu texto, nota-se que, ao modificar a linguagem da variação de Hatherly a fim de que a identificação colonial original do poema se esvaeça, Lino alia-se mais às concepções pós-produtórias de Perloff do que às de Goldsmith – que, em obras como *Day* (2003), almeja o mínimo de intervenção possível ao transcrever, identicamente, as notícias de um dia em um jornal a um livro.

O que se quer assumir com isso, assim, é o fato de que embora Villa-Forte (2019, p. 88) aponte que “a proposta é adotar ‘escrita não criativa’ de maneira mais ampla, como a escrita que faz uso de e repropõe matéria discursiva de fontes preexistentes, levando-a para um novo espaço ou apresentando-a sob novas condições”, entende-se que, por se tratar de um poema com um intervencionismo paródico – o que, como veremos, envolve uma crítica moral ao poema original – opta-se aqui por definir a variação XVIII como um evidente exemplo de poema *não original*, assim como propôs Perloff.

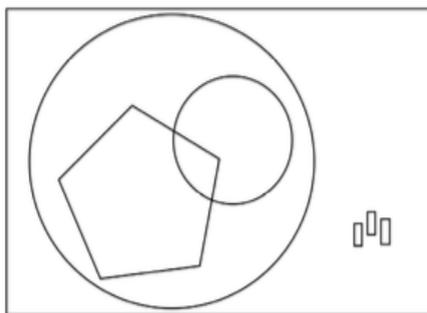
Dessa forma, ao ainda assumir certa subjetividade capaz de subverter princípios morais conservadores sem que sua posição timidamente original se transponha como um ato capaz de definir sua obra como *genial*, Lino, assim como Perloff, nega, ao pós-produzir autoras(es) portuguesas, “a associação teleológica entre gênio e originalidade” (LINO, 2022, p. 9), visto que “identifica nas práticas do recorte, *citacionalidade*, seleção, reciclagem ou regurgitação verbal das ideias o alicerce da *poética da falta de originalidade* ou, noutras palavras, já que a(o) criador(a) sintetiza mais do que cria, da *poética da síntese*” (Id., grifo da autora).

A paródia

Em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2021), Patrícia Lino desconstrói e subverte, a partir da paródia, noções da herança colonial portuguesa. Nele, é apresentada uma série de objetos e conceitos seguidos de suas instruções de uso, que propõem a despedagogização de uma lógica nacionalista e historicista portuguesa e podem, a partir de nossa percepção de *détournement*, ou deslocamento, entre a lógica colonial que os dá origem e aquela que os contraria, causar-nos um, ainda que desagradável, riso. Lino, mais objetivamente, explica-nos:

Poder-se-ia definir *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* como uma paródia não-original que apropria mitos, lugares comuns, símbolos nacionais e certas obsessões da cultura portuguesa que promovem uma visão acrítica, exclusiva, autocentrada e decorativa do passado colonial. (LINO, 2022, p. 29)

Em *O kit*, por exemplo, há o conceito chamado “A INDIFERENÇA DO OCIDENTE”, ou “CEGUEIRA PONTUAL”, “que tem como objetivo promover uma visão total e totalizante do mundo ao apostar essencialmente em duas abordagens: 1. Focar o estritamente positivo. 2. Focar o estritamente negativo” (LINO, p. 54).



(LINO, 2021, p. 53)

Lino (pp. 53-54), acerca disso, pontua que, sem explicar os motivos concretos pelos quais uma imagem – seja de uma paisagem, seja de uma obra de arte, seja da reunião de um povo – torna-se radicalmente positiva ou negativa, essa noção colonial manifesta-se “[...] a partir de um conceito universalista de História, e em termos particulares e detalhistas (o modo como se olha, por exemplo, para uma paisagem. A narrativa contamina o olho)” (Id.). Por isso, “A exageração ou radicalização d’A INDIFERENÇA DO OCIDENTE ou CEGUEIRA PONTUAL corresponde, nos dias de hoje, ao apagamento dos limites entre positivo e negativo ou à viralidade das imagens” (Id.).

O que se quer explicar a partir disso, portanto, é o fato de que, em *Variações sobre a Saudade*, pode-se, também, encontrar noções que fazem alguns de seus poemas serem definidos como *paródias não originais* – tal como a sua variação XVIII, que parte de Ana Hatherly. Isto é,

nota-se que variar Ana Hatherly significa – para além da demonstração do uso de técnicas pós-produtórias, como o recorte, a colagem e, logo, a apropriação – “Sacudir, por outras palavras, a rigidez com que o corpo social, arquitetado pela repetição e articulação de um ou mais códigos nacionalistas, existe e se movimenta” (Id.).

Linda Hutcheon, desse modo, traz-nos a definição de paródia mais apropriada para pensar-se na obra de Lino. Se, para Hutcheon, “a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (1985, p. 17), a partir dessa ironia, pode-se entender que a paródia não visa ao desrespeito e à ridicularização do texto parodiado (Id., p. 20), mas, de fato, como explicado, busca uma diferenciação irônica que se dá pela repetição de elementos do texto parodiado – ideia que remonta às noções de diferença e repetição cunhadas por Gilles Deleuze.

Lino, então, também a partir de Hutcheon, explica-nos que, embora frequentemente entendesse como oposição por meio da ridicularização – noção essa que, segundo Hutcheon, mais se assemelha à sátira –, a paródia recupera, na contemporaneidade, sua estrutura de texto independente e não original.

Paródia, do grego antigo *paraoidé*, significa, além de “canto paralelo”, um canto que se faz “ao longo de”. A primeira aclara a descrição tradicional da paródia como um *canto que se opõe* ao texto parodiado. A segunda, menos tradicional e claramente aquela que Hutcheon se esforça por recuperar, faz corresponder a paródia a um *canto independente*, que existe ao mesmo tempo e ao mesmo nível do objeto parodiado, o que desmonta e, em alguns casos, suprime o cunho parasitário a que, durante muito tempo, o exercício ou gênero paródico esteve associado. (LINO, 2022, p 13, grifo da autora)

Há, portanto, um distanciamento entre o texto original e o texto parodiado capaz de fazê-los independentes um ao outro. Isto é, a paródia de Lino desfaz-se do cunho parasitário que poderia acompanhar a ideia de seu gênero. Por isso, se “[...] *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (HUTCHEON, 1985, p. 28, grifo da autora), entende-se que Lino, ao variar Hatherly, firma um acordo – a partir de uma íntima conversa com sua precursora portuguesa no campo da poesia visual – de que não há mais como pedir a Lisboa que *surja de novo bela e reinvente a santidade perdida em seu emblema*.

Está implícito, na ironia de Lino, um distanciamento crítico em relação ao ponto de vista que ambas as portuguesas têm acerca da capital de seu país de origem. Assim, se, na paródia, “esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva” (HUTCHEON, 1985, p. 48), parece-nos que Lino provoca uma paródia criticamente construtiva ao texto de Hatherly. Em outras palavras, a variação XVIII apresenta um tipo de paródia que não provém propriamente do humor criado pela sua autora, mas “do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação” (Id., grifo da autora) – fato esse que pode ser comprovado não apenas pela estrutura verbal do poema de Lino, mas também pela estrutura visual como a qual este poema é apresentado: há nele uma curvatura que preenche seu texto verbal, como se ele se aproximasse e se afastasse de sua leitora,

o que remonta a noção de *bouncing*; e, além disso, a já comentada reprodução de seu texto em formato *happening* remonta, também, certa cumplicidade, ou proximidade, entre as autoras.

Ao parodiar o poema “O Terceiro Corvo”, de Hatherly, Lino nega aquilo que em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* chamou de a indiferença do ocidente, ou cegueira pontual, visto que traz, na variação XVIII, uma imitação do poema de Hatherly, com a diferença crítica de não apresentar, na sua paródia, a contaminação radicalmente negativa tida por Hatherly ao visualizar a contemporânea paisagem portuguesa e, logo, não esboçar saudosismo de um passado colonial interpretado – pela ótica da indiferença do ocidente – como radicalmente positivo. A paródia é, dessa forma, tanto para Lino quanto para Hutcheon, “uma das maneiras que os artistas modernos encontraram muito frequentemente para lidar com o peso do passado” (HUTCHEON, 1985, p. 42).

Quando Patrícia Lino recicla Ana Hatherly

Ana Hatherly, juntamente com António Aragão, Herberto Helder & E. M. de Melo e Castro, foi uma das fundadoras e organizadoras do Movimento da Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX), o qual objetivava uma “renovação que comportava dois momentos distintos: a desmontagem do obsoleto discurso dessas reconhecidas literaturas e vanguardas e a proposta de bases para um novo construtivismo do discurso principalmente através do poder da comunicação visual” (HATHERLY; CASTRO, n.p.). Hatherly, assim, enquanto integrante da PO.EX, criou obras não apenas como “Leonorana”, que, como vimos, variou a poética de Camões; mas também como *Joyciana* (1983), que variou, juntamente com E. M. de Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta, a obra *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Patrícia Lino, além de variar a saudade, variou, audiovisualmente, *12 tisanas* de Hatherly, na obra “Vibrant Hands” (EUA, 2019). Além disso, mais tarde, no livro *HC21. Leituras de Haroldo de Campos* (2021), organizado por Raquel Campos, Gustavo Reis Louro e Moisés Nascimento, Lino produz *Ventiladora fulô: variações sobre galáxias de Haroldo de Campos*, obra que se constitui, mais precisamente, por 20 variações audiovisuais sobre passagens do livro *Galáxias* (1984), de Haroldo de Campos.

O que se quer explicar com isso, pois, é o fato de que, ao variar a obra de Hatherly, Lino está, ao seu modo, variando também o legado de poesia não original, e muitas vezes também paródica, proposto, anteriormente, por Hatherly e por outros poetas experimentais portugueses – que, assim como Lino, arriscaram-se não apenas na pós-produção artística em palavras, mas também na poesia visual.

Se reciclar significa “recuperação da parte reutilizável dos dejetos do sistema de produção ou de consumo, para reintroduzi-los no ciclo de produção de que provêm; ato, processo ou efeito de reprocessar uma substância, quando sua transformação está incompleta ou quando é necessário aprimorar suas propriedades ou melhorar o rendimento da operação como um todo” (Oxford Languages and Google, n.p.); nota-se que Lino está, em *Variações sobre a Saudade*, e mais precisamente na variação XVIII, recuperando, por meio da cópia, a parte reutilizável da poética de Hatherly, visto que foi necessário aprimorar suas técnicas conceituais acerca das

questões coloniais, a fim de reintroduzir o poema “O Terceiro Corvo” no ciclo de produção de que Hatherly provém, o ciclo de pós-produção verbo-visual.

Tal fato faz-nos retornar ao ponto que diferencia uma obra não original, como conceitua Perloff, de uma obra não criativa, como conceitua Goldsmith. Se “Para alguns críticos, a paródia faz com que o original perca em poder, pareça menos dominante” e “para outros, a paródia é a forma superior porque faz tudo o que o original faz – e mais ainda” (HUTCHEON, 1985, p. 98), nota-se que o teor moral é intrínseco à paródia: por meio da repetição, o autor não original quer sempre ou tirar o poder do texto original ou torná-lo ainda mais potente. Dessa forma, Goldsmith, ao, por exemplo, transcrever para a literatura a transmissão de 24 horas de uma rádio de trânsito em Nova Iorque, em *Traffic*, tenta, ao máximo, abster-se de suas noções morais capazes de potencializar ou depreciar uma estação de rádio, isto é, trazer noções capazes de classificar o conteúdo do seu texto como belo ou feio, bom ou ruim. Goldsmith, logo, não cria paródias – e isso não intenciona criar.

Ao que parece, a ótica da não originalidade – e, neste caso, também a da não criatividade – subverte uma ótica que prima pela autenticidade e pela inovação; e a paródia, por sua vez, “cresce precisamente a partir da distorção das particularidades que definem a seriedade e suposta qualidade do texto original” (LINO, 2022, pp. 9-10). Se, nesse sentido, como vimos, alguns críticos como Harold Bloom, na obra, *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (2002), se esforçam para nomear uma sequência majoritária de homens brancos capazes de terem ideias originais e autênticas à suas épocas, torna-se evidente que “este tipo de ataque é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade” (HUTCHEON, 1985, pp. 14-15), e, “neste contexto, a paródia tem forçosamente de ser considerada, quando muito, um gênero muito menor” (Id.), que se estabelece num para fora de qualquer literatura que se pretenda substancialista e/ou autocentrada. Por isso,

Subverter o gênio não significa apenas subverter as formas e os meios. Significa, igualmente, interrogar as configurações históricas, sociais, económicas e ideológicas que validam e celebram tal figura de poder. A austeridade das referências do cânone ocidental, a branquitude e o gênero masculino compõem tradicionalmente o perfil do gênio criador e o perfil do gênio criador valida e impõe, por extensão, tais características com que, ao ler e ao pensar, a leitora tem forçosamente de identificar-se. (LINO, 2022, p. 11)

Apropriar-se por meio da reciclagem da obra de Ana Hatherly é, logo, entender que, apesar da sua imensa contribuição à poesia visual – não só portuguesa, mas mundial –, não lhe cabe a atribuição de *gênio original*. Há, em sua poética, noções que precisam de reparos: de recorte, de tratamento e de colagem. Foi, então, pela via da repetição diferenciadora da paródia, a qual sempre é não original, que Lino optou por pós-produzir Hatherly.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing**. Managing Language in the Digital Age. New York: Columbia University Press, 2011.

HATHERLY, Ana. “A Reinvenção da Leitura”. **PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa** (Org). Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1981, pp. 136-152.

HATHERLY, Ana.. “**Leonorana**”. **Anagramático**. Lisboa: Moraes Editores, 1970, pp. 191-233. Disponível em: <https://bit.ly/3YJcf6C>. Acesso 05 maio 2023.

Hatherly, Ana e Melo e Castro. E. M.. **PO.EX: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa** (Org). Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LINO, Patrícia. **Reciclagem do Poder**. Lisboa: Mariposa Azul, 2022.

LINO, Patrícia –. *Variações sobre a Saudade*. Disponível em: <http://www.patricialino.com/saudade.html>. Acesso 05 maio 2023.

PERLOFF, Marjorie. *Gênio não Original: Poesia por outros Meios no Novo Século*. Tradução Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem Escrever: Literatura e Apropriação no Século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

A TRANSPOSIÇÃO DO POEMA À CANÇÃO EM “POEMA DA MULHER SUJA”, DE ANGÉLICA FREITAS E VITOR RAMIL: COMPATIBILIDADES E OUTROS ESPAÇOS DE SÍNCRESE ENTRE TEXTO E CANÇÃO.

THE TRANSPOSITION OF THE POEM TO THE SONG IN “POEMA DA MULHER SUJA”, BY ANGÉLICA FREITAS AND VITOR RAMIL: OTHER SPACES OF SYNCRESIS BETWEEN TEXT AND SONG.

Bruna Farias MACHADO*

 <https://orcid.org/0009-0008-2674-4514>
UFRGS

Rafael Mattos Petrucci da SILVA**

 <https://orcid.org/0000-0002-1760-5853>
UFRGS

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Este artigo objetiva analisar as compatibilidades e os outros espaços de síncrese encontrados na transposição do poema “é opoema da mulher suja”, de Angélica Freitas, à canção “Poema da mulher suja”, de Vitor Ramil, a qual, neste artigo, é compreendida como uma apropriação de Ramil ao poema de Freitas. Nesse sentido, esta investigação acerca dos afastamentos e das aproximações entre esses dois textos sonoros e visuais de Ramil e Freitas perpassa os conceitos de figurativização, passionalização e tematização sugeridos por Luiz Tatit (1986), para, assim,

* Doutora em Teoria, Crítica e Comparatismo pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui o título de mestra em Teoria Crítica e Comparatismo e é graduada em Licenciatura em Letras, com ênfase em Português e Literaturas de Língua Portuguesa e Brasileira pela mesma universidade.

** Possui graduação em Bacharelado em Música - Música Popular (2022) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No mesmo ano, integrou o grupo de pesquisa intitulado “Cenas musicais do Rio Grande do Sul: etnografias entre músicos populares contemporâneos”, pela mesma universidade. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando como professor de piano desde 2019.

ampliar a noção de eficácia da canção e propor novos espaços de convergência entre texto e canção ao seu paradigma estético.

Palavras-chave: Poema. Canção. Transposição. Compatibilidade. Incompatibilidade.

Abstract: This article aims to analyze the compatibilities and other spaces of syncretism found in the transposition of the poem “é o poema da mulher suja”, by Angélica Freitas, to the song “poema da mulher suja”, by Vitor Ramil, which, in this article, is understood as an appropriation of Ramil to Freitas’ poem. In this sense, this investigation into the distances and approximations between these two sound and visual texts by Ramil and Freitas goes beyond the concepts of figurativization, passionalization and thematization suggested by Luiz Tatit (1986), in order to expand the notion of song effectiveness and proposing new spaces of convergence between text and song within his aesthetic paradigm.

Keywords: Poem. Song. Transposition. Compatibility. Incompatibility.

Todo texto literário esconde suas potenciais partituras. Essa constatação serve tanto para as letrasmusicais, que frequentemente ensejam jogos aliterativos, ancoram-se em um esquema de métricas bem definidas entre os versos e trabalham com retornos estróficos, quanto para os poemas, que, naturalmente, dão mais vazão aos versos livres, pois, da mesma forma que a prosa, e, ao contrário das letras de canção, não pretendem vocalizar uma experiência. No entanto, os critérios avaliativos de um não estão necessariamente circunscritos aos de outro. Em um primeiro momento, o que se pode observar é que há compromissos distintos com as significações linguísticas dos dois formatos, ou seja, o(a) letrista busca integrar letra e melodia e engendrar uma preocupação com a oralidade, ao passo que o(a) poeta dirige suas atenções à palavra escrita. Isto posto, se estabelece uma questão: como uma obra encerrada em si mesma constitui um terreno fértil para a transposição à canção, especialmente em se tratando do poema “é o poema da mulher suja”¹ (2017), de Angélica Freitas?

Luiz Tatit (1986) explica que a eficácia da canção popular é definida substancialmente pelo vínculo simbiótico entre dois de seus componentes: o melódico e o linguístico. Em um segundo plano, estão os arranjos capazes, não só de intensificar a congruência entre seus constituintes fundamentais, como também de construir outros espaços de compatibilidade. Tendo isso em mente, parte da significação de expressão linguística de um poema, ou de uma letra, erigida desde o nascedouro de uma canção, constitui-se em função de um estado junctivo qualquer. A partir daí, três configurações podem aparecer, com graus distintos de prevalência em uma dada obra: o simulacro de comunicação oral, tangente à fala, que denota o modelo cancional cunhado por Tatit como figurativização; o investimento em atributos que dimensionam um valor-objeto ou um(a) personagem em conjunção com seu(a) interlocutor(a), que impulsiona o campo da tematização; e, ainda, a produção de um corte geral no processo de narratividade, verificada na disjunção entre enunciador(a) e enunciatário(a), próprio das canções que se inscrevem no domínio da passionalização.

¹ Ao apropriar-se do texto de Angélica Freitas, no exercício do que viria a dar-se como o título do poema transposto à canção, Vitor Ramil modifica, dentre outros fragmentos textuais, o identificador da obra, uma vez que os vocábulos iniciais “é o” são removidos pelo cancionista. Contudo, no transcorrer da análise, aplicam-se ambas as configurações.

Angélica Freitas, em um bate-papo², em 2022, disponível no *YouTube*, mediado por Ana Maia e com participação de Vitor Ramil, afirma que o seu processo de escrita é consideravelmente orientado pelos sons e pelo contato com letras de canções, o que faz com que a poeta delineie, dessa forma, traços inclinados à vocalização em sua obra escrita, tais como a segmentação das unidades de sentido, atingida por meio da pontuação, e a persuasão linguística, alcançada com base nos processos de iteração de núcleos semânticos e enumeração de traços de personagens. Nesse sentido, “é o poema da mulher suja” não se propõe a ensejar, em um primeiro plano, jogos de assonâncias e aliteraões (códigos sonoros mais literais) – muito presentes, por exemplo, no seu poema “o que passou pela cabeça do violinista” (2021)³, onde algumas passagens propõem-se a jogar mais com o som do que propriamente com a significação linguística –, mas, sim, a tangenciar a fala propriamente dita mediante um simulacro de comunicação oral que opera em paralelo a um arrolamento de atributos de sua “mulher suja”, configurando um procedimento comum às letras de canções brasileiras que apresentam, essencialmente, uma dimensão temática, caracterizadora de algo ou de alguém de quem se fala.

É importante salientar que as reflexões aqui condensadas na análise de “é o poema da mulher suja” demonstram, sobretudo, um grau de fecundidade, já que se estendem ao coletivo de dezoito poemas transpostos à canção do álbum *Avenida Angélica*⁴, de 2022, disponível no *YouTube*, jogando luz sobre o que Vitor Ramil (2022) expõe ser uma poesia, acima de tudo, muito musical, e que, por consequência, desintrinca o malabarismo que é a transferência de um texto que, além de se fixar em um formato precedente e não entoativo, possui *presets*⁵ específicos. Sendo assim, as próximas linhas deste artigo dedicam-se a investigar como a obra de Angélica catalisa o seu transmutar à canção em parceria com Vitor, ora preservando as noções de compatibilidade do paradigma cancional tatitiano, ora as expandindo. Lancemos um olhar sobre a obra de Freitas (2017, p. 17) em seu estado original, enquanto poema.

é o poema da mulher suja
da mulher suja que vi na feira
no chão juntando bananas
e uvas caídas dos cachos

tinha o rosto sujo
as mãos imundas
e sob as unhas compridas
milhares de micróbios

e em seus cabelos
longos, sujos, cacheados
milhares de piolhos

a mulher suja da feira

² Link para o bate-papo: <https://www.youtube.com/watch?v=Xnw9rfCeD1s&t=2558s>.

³ Poema do livro *rilke shake* (FREITAS, 2021, pp. 16-17). Atentar, especialmente, para os versos “eu penso em Stravinski / e nas barbas do Klaus Kinski / e no nariz do Karabtchevsky / e num poema do Joseph Brodsky”.

⁴ Link para o vídeo-álbum *Avenida Angélica*: <https://www.youtube.com/watch?v=xX5Jczoxzm4&t=628s>.

⁵ Conjunto de configurações previamente padronizadas.

ela mesma uma fruta
caída de um cacho

era frugívora
pelas circunstâncias

gostava muito de uvas
mas em não havendo uvas
gostava também de bananas

A compatibilidade

As três classes de canções no poema

Ao reunir palavras que, em seu interior, compartilham os mesmos fonemas, como ocorre com as consoantes “f”, “c” e “v”, nos pares de palavras “feira - fruta” e “caída - cacho” e no trio “havendo - uvas - gostava”, ao conceber uma descrição extensiva e reiterativa dos atributos de sua actante⁶ e ao fazer um aparamento das arestas dos versos com intuito métrico, a poeta aproxima seu texto das letras de canções que buscam o mesmo efeito estético, logo, opera mais à modalidade de poesia, batizada por Ezra Pound (2006), de melopeia⁷. Portanto, há estímulos textuais multilaterais com grande potencial para ganharem caminhos entoativos no processo de transposição à canção, o que engendra um código compatível com o fazer de uma letra de canção. Sob esse ângulo, é possível inferir que Freitas também atua, mesmo sem estabelecer uma parceria transversal prévia com Ramil, sob a competência técnica de uma letrista, e, nesse sentido, seu poema estaria abrindo um “espaço para o *outro* de si mesmo” (GARRAMUÑO, 2014, p. 81, grifo da autora).

A par dessa constatação, ao texto, abre-se um leque de exemplos impregnados de estímulos musicais que, mais tarde, iriam endossar a síncrese obtida entre poema e canção. À vista disso, vê-se que a poeta furta, ao seu poema, um recurso corrente nas letras das canções brasileiras que buscam estabelecer uma situação de oralidade: a repetição de fragmentos textuais para fins de ênfase. Nessa direção, os versos de abertura do poema analisado dizem: “é o poema da mulher suja / da mulher suja que vi na feira”. A iteração do elemento nuclear é apresentada com o intuito de fazer crer o(a) seu(a) interlocutor(a) na veracidade do argumento proferido. Já no que concerne à garantia do reconhecimento espaço-temporal da simulação de uma experiência locutiva propriamente dita, um elemento extradiscursivo requer destaque: os dêiticos, que, ao segundo verso, a partir dos vocábulos “vi” e “na feira”, constituem, nessa ordem, as classes de dêiticos pessoais e espaciais. Por fim, de modo mais camuflado, é possível inferir a temporalidade da ação: o(a) locutor(a) relata ao(à) seu(sua) locutário(a) a condição da “mulher suja” com riqueza de detalhes, como se a tivesse visto há vinte minutos. Esse dado completa o esforço de

⁶ Personagem investido(a) de atributos no processo de tematização.

⁷ “Aquele em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado” (POUND, 2006, p. 11).

deitização dos versos levantados, que, aliado à retomada do fragmento “mulher suja”, reforça o poder de persuasão do(a) enunciador(a) no plano linguístico da canção.

Na esteira do que vem a dar-se por tematização, não é difícil inferir que Freitas, recorrendo a alguns substantivos em finais de versos, tais como “micróbios” e “piolhos”; a uma atribuição intencional exagerada de adjetivos, ante “sujo”, “imundas” e “compridas”; e a advérbios de intensidade, a partir de “milhares” e “muitas”, esteja elaborando referenciais que vislumbram o imagético, por meio da acentuação da precariedade higiênica associada à sua actante, para, desse modo, ampliar a persuasão e a eficácia de sua comunicação. Por esse ângulo, estaríamos diante do domínio da fanopeia, outra modalidade poética cunhada por Pound, que, segundo o autor, opera “Um lance de imagens sobre a imaginação visual” (2006, p. 11).

Outro aspecto central na elaboração do texto poético situa-se na investigação acerca da “carência das modalidades que determinam o dizer” (TATIT, 1986, p. 48) – aferida na presença de apenas um dos quatro verbos modais tatitianos: o “saber”. A repetição obsessiva dos componentes “mulher suja” e dos seus atributos reforça o “saber” no plano de expressão linguística. Na esteira da modalização, aparecem outros três verbos conjugados por Tatit: o /dever/ e o /querer/, como dois exemplos não contemplados pelo poema, e o /fazer/, esse, assim como o /saber/, com alguma instância de aparição no mesmo.

De mais a mais, é preciso ponderar sobre o título do poema, que, aliado à sua reapresentação no verso inicial, instaura o viés metalinguístico, formando uma nova chave à canção, qual seja: a diegese. Sobre esse conceito, e, doravante o que se estabelece na interpretação musical de Vitor Ramil, o professor e compositor Celso Loureiro Chaves sugere a seguinte reflexão:

eu interpreto como diegética, lato sensu. Ou seja, a canção (...) é considerada por mim como o enredo do que seria um filme e o ator/cantor não apenas sabe que está cantando como descreve o que está cantando, fazendo a canção parte da própria canção. Seria um efeito, como outros diriam, metalinguístico. Prefiro usar “a música que se sabe música” ou “a canção que se sabe canção”. (CHAVES, Celso Loureiro, em comunicação pessoal, via *Whatsapp*, a Luciana Prass, em 17/02/2021)

Para além da consciência metapoética, a fagulha diegética também é excitada por meio de diferentes estímulos atingidos pela linguagem, e, ainda, pela recorrência à sonoridade dos versos. Para efeito de ilustração, primeiramente, o próprio processo de listagem de atributos da “mulher suja” corrobora com o caráter descritivo erigido pelo eu lírico, que, de acordo com o raciocínio de Chaves, faz a canção parte da própria canção. Em segundo lugar, um parâmetro de ordem macro à noção de estrutura musical verifica-se na circularidade que induz um ciclo que se inscreve à forma da canção. Nessa lógica, as passagens “é o poema da mulher suja / da mulher suja que vi na feira” aparecem tanto na abertura quanto no fechamento do poema, entrando em síncrese, mais adiante, na transposição de Vitor, com o perfil reincidente do substrato rítmico e melódico das palavras que presentificam a cena vivida (via figurativização), que qualificam a personagem empreendida (via tematização) e que cobrem o poema de insuficiências modais (via passionalização).

Em paralelo aos estímulos linguísticos que abrem vias temáticas e figurativas, Angélica incorpora uma alegoria ao seu texto e, a partir desta, produz uma “figura passional (...) da

impotência” (TATIT, 1986, p. 40, grifo do autor). Para tanto, a poeta introduz o seguinte dado: “a mulher suja da feira / ela mesma uma fruta / caída de um cacho.” Com base nisso, o caráter fatídico da associação tecida pelo eu lírico acerca do destino da personagem é tamanho, que, naturalmente, o inviabiliza de agir em prol da mesma, fazendo com que este perca a competência do /poder/. Neste instante, instaura-se um íterim de alteridade aos eixos preponderantes de identidade temática e de oralidade figurativa do poema, ou seja, o(a) interlocutor(a) entra em disjunção com a protagonista. O recorte específico dessa estrofe, a partir da perspectiva de Luiz Tatit, pode ser compreendido como uma tensão que “se caracteriza por carência de elementos modais e, conseqüentemente, pela não consumação do percurso narrativo” (p. 38).

Nesta direção, e, tendo em vista o infortúnio da mulher suja, profetizado pelo eu lírico, pode-se conjecturar algumas considerações a nível de experiência urbana. Antes de mais nada, não custa lembrar o gatilho alegórico, já mencionado, e o sarcástico, em que se lê: “era frugívora / pelas circunstâncias”. Ao lançar esses pontos de fricção à percepção do(a) enunciador(a) do texto, Angélica aproxima-se de duas reflexões elencadas pela professora e crítica literária Flora Süssekind, acerca do livro *Sob a noite física*, de Carlito Azevedo. A autora aponta que “Transforma-se, assim, o externo em interno, o lixo, a rigor aspecto do espaço físico citadino, se converte em quase habitante, em vulto animado, e em elemento constitutivo do ‘eu’ do poema” (SÜSSEKIND, 2022, p. 221, grifo da autora). Flora amplia o paradigma ao sugerir “uma autofiguração do sujeito como cacto, em *Solo*, de Ronald Polito” (p. 233), que é, também, o jogo imagético e autofigurativo da “mulher suja” como frugívora e fruta caída de um cacho, de Angélica, dado o evidente processo de desumanização da personagem, inscrito, ironicamente, em uma chave passional. Instaura-se, logo, “‘A dança do intelecto entre as palavras’, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica” (POUND, 2006, p. 11, grifo do autor), que marca a presença da logopeia no poema.

Até aqui, no que tange à análise do plano linguístico do poema, afluem três conclusões: a primeira delas, de que há uma dosagem de prevalências entre o fornecimento dos conteúdos que engendram as três classes de canções (figurativização, tematização e passionalização), onde são preponderantes as duas primeiras; em segundo lugar, a poeta procede ora por decantação dos conteúdos do texto, ou seja, por triagem, ora desenvolvendo os discursos e estabelecendo associações entre eles, o que caracteriza o procedimento de mistura. Ao transcorrer dos versos, pode-se observar a interpolação de ambos os fazeres como, por exemplo, a síntese encontrada em cada retomada do extrato “mulher suja” e a expansão perceptível em “no chão juntando bananas / e uvas caídas dos cachos”.

Ademais, um terceiro apontamento que, da mesma forma, irá encontrar seu grau de adequação à melodia composta, está na noção de antídoto interno, que funciona justamente como um impeditivo à instauração da monotonia no poema transposto à canção, tornando-o mais interessante mediante o contraste entre as três classes abordadas. Textualmente, pode-se designar que o antídoto à tematização esteja no foco em criar emoções mais profundas com a palavra, sublinhado na ausência dos verbos modais, já contemplados. No caso de “é o poema da mulher suja”, a poeta aciona esse mecanismo quando atinge a plenitude descritiva da personagem. De maneira oposta, o antídoto ao esquema passional dá-se na retomada gradativa dos identificadores

da actante empreendida, recuperando, assim, a previsibilidade, e, por conseguinte, alimentando novamente a espera no texto e, mais além, na canção.

Vê-se que o discurso poético difuso de Angélica, ancorado em ambos os domínios da melopeia e da fanopeia descritos, serve de bússola ao(à) leitor(a), orientando-o(a) e reorientando-o(a) no emaranhado de afetos produzidos no corpo do texto. Atendendo à oralidade, inata às canções de perfil figurativo, vista anteriormente, a poeta, em sua obra, fisga a atenção do(a) leitor(a) a partir da reiteração de palavras, do traquejo com a semelhança entre o som dos fonemas e das sílabas, da localização da cena representada (sinalizada pela presença dos dêiticos) e do uso sistemático de diferentes classes de palavras que conceituam sua personagem. Com base nos dados fornecidos, a configuração dos cenários expostos encontrará sua completude no plano de expressão musical da canção, o qual estabelecerá contornos melódico-entoativos às unidades que constituem o plano do conteúdo linguístico, que, especialmente à obra transpositória, é preexistente e independente, muito embora Florencia Garramuño sustente que à estética das obras contemporâneas há “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos (GARRAMUÑO, 2014, p. 12). Tais espaços, dos quais a canção se apropria, serão revelados e detalhados a partir de agora neste ensaio.

Compatibilidades na transposição

Ao elaborar uma letra a ser carregada melodicamente, é usual que o(a) cancionista elimine e reelabore versos ao seu bel prazer, bem como recorra ao procedimento de resgate de textos escritos em outras ocasiões, a fim de acentuar a inteligibilidade de um dado projeto de canção. No que tange à prática da transposição de um poema à canção, que concebe a trama de duas linguagens distintas, sendo uma pregressa à outra – e, portanto, não forjando uma composição simultânea de letra e melodia, o que evidencia, dessa forma, propriedades inerentes a cada um dos gêneros –, é importante que esse restauro se dê com outro rigor, logo, o processo de recuperação de materiais anteriores não se adequa. E é com esse cuidado que Ramil trata de não descaracterizar o poema de Freitas ao se apropriar deste.

Sobre o recurso retórico da repetição de uma palavra, de um verso, ou mesmo de uma estrofe, o compositor Celso Loureiro Chaves aponta que “essa prática serve para ancorar o(a) ouvinte à canção, para não o(a) desorientar com uma torrente de imagens que é também uma torrente de afetos” (CHAVES, citado em RAMIL, 2013, p. 267). E é sob essa lógica que Vitor Ramil reforça algumas passagens do poema, ora as duplicando em um *continuum*, como sucede com a alegoria da “mulher suja” como uma fruta caída de um cacho, e, portanto, as destacando como elementos nucleares à letra, ora retomando, ciclicamente, ao fechamento, os dois primeiros versos do texto.

O compositor também opta pela reutilização ampliada, no que se refere à duração melódica de um vocábulo isolado em verso livre, como ocorre com “milhares”, precedendo “milhares de piolhos”, a fim de estendê-lo através do canto até atingir uma equivalência métrica com os versos que o circundam, tal qual ocorre com o artifício da supressão de um adjunto adverbial em “gostava muito de uvas” (grifos nossos). Logo, Vitor, em seu jogo de reincidências de palavras e versos do poema transposto à letra, prioriza uma economia iterativa do texto, ou seja, basta apenas

repetir o conteúdo que reveste o antídoto interno acionado, que, no caso do poema, constitui-se nos gatilhos alegórico e sarcástico erigidos por Angélica, criando, assim, um refrão aparente, já decantado no texto, e, daí em diante, estabilizado na melodia majoritariamente temática.

As reincidências e os ajustes indicados contribuem para converter o conteúdo poético em discurso musical, que irá consolidar-se nesse tecer dos fios melódicos que mobilizam a entoação do canto. Conforme o critério dessas acomodações melódico-linguísticas, Tatit observa que

os recortes silábicos podem multiplicar-se no interior do mesmo segmento melódico, em função de um aumento de palavras, ou de frases, necessárias para expressar uma ideia. Neste caso, as durações vocálicas cedem espaço aos recortes consonantais. A velocidade rítmica aumenta, mas a inteligibilidade do texto, em função das acentuações, é preservada. (TATIT, 1986, p. 12)

Esse mecanismo é empregado de maneira radical por Vitor Ramil ao cancionar alguns dos versos de “poema da mulher suja”⁸. Um exemplo prático de um mesmo perfil melódico cedendo espaço de tempo ao texto que se amplia, ou se reduz, na canção, dá-se, por exemplo, em “milhares / milhares de piolhos” (segmento com recorte silábico de nove elementos) e em “gostava de uvas / mas em não havendo uvas / gostava também de bananas” (segmento com recorte silábico de vinte e dois elementos). Entende-se, portanto, e, mais uma vez sob a lente de Luiz Tatit, que “o simples fato de haver uma acomodação da melodia ao texto, visando o bom entendimento das unidades linguísticas, já indica um impulso de figurativização” (TATIT, 1986, p. 15).

Entende-se, pois, que os perfis das curvas melódico-temáticas empreendidas por Vitor não se apresentam precisamente idênticas umas às outras, o que denota um traço figurativo em coexistência interna com a intenção temática buscada, uma vez que a natureza da fala também é oscilatória, reforçando, por consequência, o olhar cuidadoso para com a preservação da métrica e da organização dos conteúdos já encontrados no texto, não os descaracterizando. Há, nesse sentido, um processo adaptativo que prevalece aos ajustes finos realizados, a fim de encontrar-se apenas a dose de semelhança necessária à inteligibilidade dos temas melódicos iterados. Isso quer dizer que a reincidência motivica, formadora de grupos de notas curtas e velozes, por mais que não seja idêntica entre si, ainda assim, completa o esforço de compatibilidade entre os formantes que apresentam os atributos da “mulher suja” na letra da canção.

Quanto à estrutura da canção analisada, não há o estabelecimento de uma forma fixa, como ocorre, por exemplo, com a transposição do poema “rilke shake” (2007), de Angélica Freitas, à faixa de mesmo título⁹, onde, os retornos estróficos sequenciais e a reiteração de fragmentos melódico-textuais idênticos, ou ligeiramente modificados, promovem um contraste bem definido entre as melodias e as harmonias¹⁰ dos seus constituintes, conseqüentemente, estabilizando-os em parte A, ponte, refrão, coda¹¹ e assim por diante. Diferentemente dessa construção, o metapoema analisado, sob a ótica de Ramil – e, em concordância com o ângulo de Freitas –,

⁸ Link para escutar a canção “poema da mulher suja”, faixa 16 do álbum *Avenida Angélica*, de 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=0tbG-7ErvOc>.

⁹ Link para escutar a canção “rilke shake”: <https://www.youtube.com/watch?v=zxV92BeqOPQ>.

¹⁰ Em música, a harmonia é o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos (acordes).

¹¹ Referente às partes da canção que engendram a sua forma.

pretende fisgar a atenção do(a) ouvinte por meio da concisão das informações da letra no eixo temporal, visto que a escrita do poema é sintética: descreve, situa e localiza a protagonista. O fonograma, outrossim, não dura mais do que um minuto e cinquenta segundos. A artimanha aqui é fazer do tempo da obra o tempo da vida, outro estímulo de figurativização. Por essa razão, segundo Luiz Tatit, “Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu, mas como aquilo que aconteceu foi sentido” (TATIT, 2012, p. 20).

Assim como o plano de expressão linguística do poema de Angélica revela seu arcabouço temático, figurativo e passional particular, nesta ordem de prevalências, enunciado a partir da sua gama de significâncias e compatibilidades internas, Vitor capta o modelo predominante de descrição minuciosa da “mulher suja” com uma correspondência estética que, no plano de expressão da canção, pelo ponto de vista tatitiano, visa um carreamento melódico adequado para um dado projeto de texto. Sobre o ponto de ligação melódico-textual mencionado, Tatit sinaliza que

uma ordenação melódica se dá por algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora, de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou “anteaudição”) daquilo que está por soar. Este processo de significação melódica é o mais evidente. Se os contornos entoativos aparecem de maneira caótica, quando apartados do texto, ou seja, se os contornos não se conformam a qualquer processo reiterativo, não podemos pensar aqui numa significação independente. Temos que a procurar numa outra instância. (TATIT, 1986, p. 7)

Tendo isso em mente, as soluções melódicas encontradas por Vitor privilegiam a criação de grupos de notas de curta duração, dado que, preeminentemente, cada uma dessas não é valorizada em sua individualidade, mas, sim, em seu potencial de acelerar o andamento da canção a partir de recortes internos que, na entoação do canto, sublinham os ataques consonantais das sílabas dos versos. Com relação a isso, Tatit observa que

as mesmas consoantes que se transformam em ataques rítmicos e que, juntamente com os acentos vocálicos, contribuem para engendrar o gênero musical da canção, essas mesmas consoantes recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível e traduzindo-a nas oposições fonológicas e morfológicas que possibilitam, em outro nível, a apreensão de frases e de funções narrativas (sujeito/ objeto, destinador/ destinatário, persuasão/ interpretação, etc.) Daqui surge o conteúdo linguístico conhecido como o tema da canção. (TATIT, 2003, p. 8)

À vista disso, as unidades melódico-entoativas do interior das palavras evocam um caráter “ansioso” na transmissão do conteúdo do texto, cujo processo descritivo da figura temática da “mulher suja” é apresentado de maneira veloz e recorrente pelo percurso rítmico, melódico e harmônico que o conduz, vide as repetições da nota “Sol” (na segunda linha do pentagrama a seguir, de baixo para cima, grifadas em cinza) e o acorde de “G(add#9)”¹², preponderante à

¹² Símbolos como este configuram uma cifra, que é um sistema de notação musical usado para indicar os acordes a serem executados

canção. Além disso, cada cor do excerto de partitura abaixo representa o grupo de notas curtas das frases musicais transcritas.

Figura 1: *erfil da curva melódica dos primeiros versos da canção (transcrição nossa).*

The figure displays a musical score in G major, 4/4 time, with a tempo of approximately 122 bpm. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a red box around the notes for the lyrics "é o po-e - ma". The second system (measures 5-8) has a red box around "da mu-lher su - ja", a green box around "da mu-lher su-ja que vi na fei - ra", and a yellow box around "no chão jun-tan-do ba - na - nas". The third system (measures 9-11) has a purple box around "- vas ca - í - das dos ca - chos" and a blue box around "ti-nha_o". Chord diagrams for G(add#9) and Eb#5(6) are provided. The lyrics are: "é o po-e - ma da mu-lher su - ja da mu-lher su-ja que vi na fei - ra no chão jun-tan-do ba - na - nas e u - - vas ca - í - das dos ca - chos ti-nha_o".

Ademais, é plausível inferir que os lampejos passionais encontrados no poema, a partir da carência de elementos modais associados à noção de disjunção, também entram em congruência com o componente melódico. Com esse propósito, Ramil opta pelo investimento em notas longas – naturalmente dotadas de valor individual e que mobilizam a emoção do(a) ouvinte, imprimindo, na progressão melódica, a “modalidade do /ser/” (TATIT, 2012, p. 10) –, que aparecem nos finais de frase, e podem ser vistas fora das bordas coloridas da Figura 1. Portanto, “o realce das vogais, mesmo fora de um prolongamento expressivo de sua duração, atenua a função dos ataques (dos recortes) das consoantes, evitando uma excessiva dinamização do *continuum* temporal (TATIT, 2003, p. 15, grifo do autor). Ainda, como reforço à tese que estabelece a via passional temporária do componente musical, surge uma segunda referência no âmbito da elevação da frequência, que, na melodia do canto de Ramil, estabelece a nota “Lá” (notas não grifadas em cinza, localizadas no segundo espaço do pentagrama, de baixo para cima). Esse mesmo mecanismo estende-se às demais partes da canção, contudo, pode ser encontrado de maneira mais explícita na integralidade das curvas melódicas de alguns versos com potencial

por um instrumento musical em um sistema de escrita. O diagrama que segue no anexo do excerto indica a posição dos dedos para cada acorde no braço do violão.

passional como, por exemplo, na que corresponde ao gatilho sarcástico trazido anteriormente. Neste caso, um perfil mais volúvel é estabelecido, inclusive, englobando saltos¹³ entre as notas, como mostra a linha vermelha a seguir (em cinza despontam as notas mais longas do trecho)

Figura 2: curva melódica mais oscilante da canção (transcrição nossa).

The image shows a musical score snippet in G major (one sharp). The melody is written on a treble clef staff. A red line traces the pitch contour of the melody, showing several leaps. Above the staff, two guitar chord diagrams are shown: Fm(add2/#4) with a 6th fret and Em with a 5th fret. The lyrics are: e-ra fru-gí-vo-ra pe-las cir-cuns-tân-cias gos-ta-va de u. A bracket labeled '3' is placed under the notes 'pe-las'.

Apesar das características trazidas, que bem estabilizam os dados dos antídotos passionais em letra e música, é possível observar, por meio da escuta da canção, que os tonemas, ou núcleos de sentido entoativo, vistos nos finais de frase, em linhas gerais, mostram elevações discretas (e um tanto imprecisas), dado que não possuem descendências melódicas capazes de forjar a conclusão das ideias presentes no texto. Com efeito, apresentam continuidade, e, “Onde há continuidade, a tensão se mantém” (TATIT, 1986, p. 37). Conseqüentemente, abre-se uma margem de interpretação para um investimento consciente na tentativa de deixar o discurso em aberto no ato da transposição. No entanto, contrariamente à observação de Tatit, vale sublinhar que a estabilidade da curva melódica da canção reforça o plano do /saber/ em função de reincidências no texto, como a passagem “da mulher suja”; da retomada dos dêiticos; do retorno dos versos iniciais ao final do poema e da descrição pormenorizada da personagem, evidenciando, assim, um procedimento que não referenda de modo estrito as síncrese temáticas, figurativas e passionais apontadas pelo teórico, as quais serão mais contextualizadas nas linhas que se seguem.

Outros espaços de síncrese entre texto e canção

Sabe-se que as estabilizações melódicas inteligibilizam a transposição e arcam com toda a transformação textual. Embora conclua-se que haja vias de compatibilidade temática – modelo preponderante na associação entre a letra e a melodia da canção proposta –, as escolhas criativas do cancionista exploram a importância de outras associações entre texto, melodia e outros elementos do arranjo, como a harmonia. Desse modo, é possível observar a presença de excertos figurativos do texto na obra transposta que não traçam uma aproximação do componente melódico com as inflexões da fala. É possível concluir, portanto, que a figurativização e a tematização andam de mãos dadas em um percurso que narra e desnarratiza o enredo configurado, ainda que a segunda demonstre síncrese melódico-linguística. Além do mais, os dêiticos “vi”, “feira” e “chão da feira” e a reiteração dos fragmentos textuais “da mulher suja”, “milhares”, “a mulher suja

¹³ Salto, também chamado de grau disjunto, significa um movimento entre duas notas que não envolve repetição (duas notas idênticas), tampouco sucessão (aparecimento de uma nota imediatamente antes ou após a primeira, tomando-se como referência a sequência padrão de notas, ou seja, dó-ré-mi-fá-sol-lá-si).

da feira / ela mesma uma fruta / caída de um cacho” e “é o poema da mulher suja / da mulher suja que vi na feira”, ambos com um potencial figurativo à linguagem do poema, encontram, no entanto, um correspondente melódico em vias de tematização, o que sugere mais um impulso de coexistência das duas competências cancionais, porém, agora, em planos de expressão distintos, sugerindo um outro espaço de aproximação.

Suscitando essa perspectiva, o compositor, apesar de delinear e delimitar temas e motivos¹⁴ recorrentes em seu processo, não estabelece uma compreensibilidade tão nítida à estabilização rítmico-melódica que os constitui. Na esteira dessa construção, a nota musical “Sol”, sumariamente, funda o substrato melódico, desordenando os padrões rítmicos das frases justamente por ser iterada de maneira obsessiva e por sobressair em diversos segmentos textuais, adaptando-se à prosódia de cada palavra erigida no poema. Não obstante, nos espaços onde não há essa mesma nota, há outras notas âncoras, que servem como elementos de distensão provisória, nomeadamente: “Lá - Fá sustenido - Mi - Si - Dó - Ré - Mi bemol”, à tensão que se estabelece com a irregularidade rítmica da nota dominante na melodia do canto.

Um aspecto de arranjo que forja o elo entre texto e música manifesta-se logo na escolha do primeiro acorde ao violão, o qual apresenta uma forte dissonância que atravessa a maior parte da canção, conduzindo e tensionando o fluxo melódico-textual por largos segundos. Nesse sentido, Fabricio Gambogi aponta que “Vitor se vale desses recursos para criar ambientes harmônicos [...] ambíguos” (GAMBOGI, citado em RAMIL, 2013, p. 79). Assim, abre-se um espaço de compatibilidade harmônica com o conteúdo do texto, não mais secundário ao entrelaçar de letra e melodia, dado que o acorde analisado é tão reiterado, que acaba preenchendo a maior parte do acompanhamento da canção. Sendo assim, pela importância que mostra à canção, o elemento harmônico amplia a unívoca categorização de Tatit sobre a qual “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (TATIT, 2012, p. 9). Ou seja, um outro componente do arranjo propõe-se protagonista à produção de sentido do poema transposto, nesse caso, advindo dos recursos de harmonização.

Literalmente tenso, à vista da disposição das notas que orientam sua composição, o acorde descrito reforça o depósito de aflição da letra e acentua esse estado a partir da sua recorrência na canção. Por esse prisma, Vitor opera com a consciência composicional de quem pretende promover um longo tensionamento, o que, por consequência, gera uma expectativa de espera por um acorde que promova a sensação oposta, a de relaxamento. Desse modo, o(a) ouvinte é levado(a) à exaustão, até que um novo acorde desate o nó ambíguo causado pelo preponderante. Os demais acordes que se escutam na canção favorecem a inteligibilização da canção em pé de igualdade com os componentes tidos como essenciais à canção: o linguístico e o melódico.

Quanto ao poema transposto à canção examinado, sob a ótica tatitiana, uma parte significativa dos componentes que concebem o produto final sincretiza-se, a constar, os temas melódicos arrolados na música e os atributos actanciais erigidos pelo texto, o ordenamento de um mesmo perfil melódico que cede espaço de tempo ao texto que se amplia ou se reduz nos compassos da canção e o acionamento de antídotos internos, que conferem uma dose de alteridade ao modelo prevalente. Por outro lado, como toda a teoria não se esgota, há pressupostos que não encontram correspondência na canção analisada como, por exemplo, o fato de que

¹⁴O motivo é, numa melodia, a menor unidade formal/construtiva que pode existir. Normalmente de curtíssima duração – de duas a seis notas (embora existam motivos menores, resultantes da aglutinação de outros).

o ritmo e as acentuações erigidas pelo componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, roque, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem sua pulsação, seu balanço e seus motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção. Na melodia está a gênese do acompanhamento. Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz a uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero. (TATIT, 1986, p. 49)

Por esse ângulo, apesar de, na obra em questão, conteúdos como a melodia e o texto, e até mesmo a carga de tensão da progressão harmônica e a qualidade tímbrica do violão de aço possuírem congruência entre si e aclimataram-se ao desenvolvimento da obra, o cancionista desarticula a persuasão somática e cognitiva do locutor sobre o locutário por meio da maneira com a qual o acompanhamento é tocado, dado que o delineamento das cordas percutidas e a produção das síncopes¹⁵ que forjam a bossa nova. Portanto, a fundação do gênero ocorre unilateralmente a partir da levada de violão, sem necessariamente associar-se ao componente linguístico e melódico, e, até mesmo, à maneira com a qual a harmonia é pensada ao violão, que se mostra, inclusive, em completa desassociação com a formação dos acordes bossa-novistas e de suas progressões, ancorados no *jazz* norte-americano. Portanto, vê-se que a canção analisada desafia, em parte, a concepção de Tatit, haja visto que o arranjo de Vitor opera um rompimento com o modo de se estabelecer um gênero musical em relação ao devir melódico empreendido.

Com o intuito de complexificar a não compatibilidade entre o que se pactua acerca da fundação de um estilo musical e a maneira com a qual este é erigido em “poema da mulher suja”, faz-se indispensável trazer uma reflexão de José Miguel Wisnik, sobre a qual

a bossa nova desenvolveu-se numa atmosfera que, mais que tematicamente intimista, pede para o espetáculo público a intimidade do amator (a geração bossa-novista apresenta “o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa ocasional de fim de noite”, numa atitude que traria possíveis marcas de indefinição social e uma sintomática resistência “em se conhecer produtiva”). A geração estética mais alta da bossa nova passa exatamente por uma estilização dessa espécie de “amadorismo” do qual ela se nutre. (WISNIK, 2004, p. 221, grifos do autor)

Valida-se, a partir da transposição analisada, que outras respostas textuais, melódicas e harmônicas são possíveis à fundação de um gênero musical, no caso, ao da bossa nova, em um projeto de transposição. Os exemplos são diversos: o elo de tensão entre letra, melodia e harmonia; todo o processo de atributos depreciativos da personagem; a alegoria construída; o violão com cordas de aço (em contraposição às cordas de nylon, de timbre mais delicado e suave, presentes nas gravações dos(as) bossa novistas); a quebra da intuição lírica, entre outras instâncias. Apenas a levada de violão endossa esse resgate rítmico do movimento de fins dos anos cinquenta. Ainda, no encaminhamento desse fazer atrelado ao gênero discutido, Wisnik atenta para a marca de indefinição social, característica questionada na letra de Freitas, que presentifica a cena e sinaliza a condição social da actante retratada na obra transposta, sinalizando

¹⁵Síncope ou síncope, em música, é uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte.

uma instância capaz de produzir novos sentidos sobre o componente linguístico de uma obra carregada pela bossa nova.

Em se tratando de desvios no processo de depuração da personagem de Angélica, o que aparecem não são atributos, mas impropriedades. Assim sendo, Freitas não evoca, em seu poema, uma intenção de encantamento a partir das características que são atribuídas à “mulher suja” – ao contrário do que amplamente se postulou nas construções de personagens e valores-objetos consolidados na esteira da canção no século XX e que encontram respaldo na teoria tatitiana, quais sejam: o malandro, a baiana, a garota, o violão, o futebol, o samba –, mas, sim, traz à tona o que vem a ser o oposto disso, dadas a descrição minuciosa de vulnerabilidade da personagem e a condição de estranhamento forjada a partir desta. Esses indícios sugerem um processo actancial particular que, ao invés de trabalhar no âmbito da exaltação, problematiza o contexto da personagem construída.

Percebe-se, também, que essa via ressignificativa do arrolamento de atributos estende-se à noção de uma tematização não operante por meio de um estado de conjunção com alguém ou com algum objeto. Dilui-se, portanto, a ideia de que a tendência à tematização de uma personagem pertencente ao gênero feminino sirva para erguer, por exemplo, os estereotipados simulacros da “baiana” (“O Que é Que a Baiana Tem?”, 1938); da “morena” (“Morena Boca de Ouro”, 1941); da “garota” (“Garota de Ipanema”, 1962); e os ainda mais pejorativos, da “dona de casa subserviente” (Panela Velha, 1982), de cunho explicitamente machista, e da “mulher intelectual” (“Cumbiera intelectual”, 2002), forjado, especialmente neste caso, a partir de um contexto que deprecia a intelectualidade da personagem.

Considerações finais

À luz dessas reflexões, por fim, conclui-se que o processo de transposição não se limita unilateralmente às regras do poema e da canção, constituindo, contudo, uma outra esfera capaz de, ao mesmo tempo, circunscrever-se aos domínios de um e de outro e de fundar seus códigos próprios. A partir disso, talvez seja mais conveniente tratar cada espaço complementar ou alternativo à tese tatitiana como uma instância de acréscimo, capaz de se infiltrar em qualquer gênero da canção contemporânea, especialmente em se tratando de suas duas últimas décadas, onde a intensificação da mistura de procedimentos e a intersecção com linguagens artísticas distintas passaram a fundar nichos e subnichos de canção. Angélica e Vitor, logo, optam pela “esquisitice” entre aspas, sim, dado que fazem questão de subverter o que é considerado tradicional relativamente às síncrese obtidas entre letra e música. Não à toa, o inventário de máculas referentes à “mulher suja” do texto incorpora-se à fundação rítmica de um gênero musical que cultua a beleza desde o seu nascedouro, configurando, quiçá, o melhor exemplo de revisão dessas compatibilidades.

Isto posto, percebe-se que o resultado da relação obtida entre o poema (ou a letra) de Angélica, a melodia e os demais elementos do arranjo de Vitor – como a harmonia, a rítmica e o timbre empregados ao seu instrumento, tal qual a entoação do canto em sua interpretação – opera, eventualmente, fissurando aquilo que é considerado idiomático em um projeto de transposição.

Nesse sentido, o termo, quando submetido às leis musicais, mas ora estendendo-se também ao componente linguístico da canção, passa a

designar tanto a utilização de elementos singulares do meio (i.e. o instrumento) para o qual determinada obra é composta (NASCIMENTO, 2013, p. 14), podendo ser compreendido como linguagem instrumental, quanto aquilo que é marcadamente característico de gêneros ou estilos musicais – determinados perfis melódicos, sequências harmônicas, padrões cadenciais, células rítmicas, etc. (LEMOS, 2012, p. 28)

De modo mais extenso à análise de “poema da mulher suja”, nota-se uma euforia multilateral, transmitida a partir do processo descritivo da personagem; da linha melódica de contorno pouco oscilante; da combinação de notas que formam intervalos dissonantes e reincidentes à transição de acordes, em cuja ambiguidade harmônica instala-se; e da presença das cordas de aço do violão. Esses elementos encontram completude na disforia de um canto que, à sua maneira, vai de encontro ao “grão da voz” (TATIT, citado em WISNIK, 2004, p. 222) depurado por João Gilberto e Rosa Passos e na cadência rítmica de um acompanhamento à bossa nova, concebendo, portanto, um campo de cruzamentos que borra as noções de “elementos singulares de uma obra” e “aquilo que é característico de um estilo musical”, anteriormente mencionadas. Assim sendo, similarmente a essa lógica transposicional, a nível de exemplo, um poema de carga figurativa prevalecente poderia ser interpretado a partir de uma instrumentação de forró e investido de motivos melódicos inerentes ao tango, um gênero que possui, textualmente, perfis passionais e, musicalmente, recortes temático-passionais. Nesse sentido, a manutenção de algumas idiossincrasias do estilo empregado, como a musicalidade do tango, faz-se necessária, pois torna mais verossímil e consciente a dosagem de escolhas que lançam as rupturas propostas sobre a percepção do(a) ouvinte.

Esses dados de compatibilidade ressignificada, elencados ao transcorrer do ensaio, aliados à preservação de alguns parâmetros já preconizados há décadas na cronologia da canção, respaldam a noção da perda da autoria, tendo em vista que Ramil apropria-se de um texto que possui estímulos sonoros em sua gênese e o transmuta à letra. Seguindo esse raciocínio, ofusca-se a fronteira que estabelece quem é o(a) autor(a) da letra e da canção, criando uma zona neutra onde Angélica e Vitor transitam, embora formalmente se pactue que a letra seja de uma e a música de outro. Essa zona de instabilidade atesta, assim, um modo de fazer canção que aborda traços de não originalidade – conceito formulado por Marjorie Perloff (2013) – considerando que se constrói uma obra a partir de outra, em um contexto de apropriação.

A partir disso, talvez seja mais interessante “admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’” (BARTHES, 2004, p. 58, grifos do autor), na medida em que se considera que a escritura da poeta parte de uma impessoalidade que, quando reorganizada e interpretada por um artista pertencente a outro gênero, busca dar um novo testemunho que, da mesma forma, não parte do “eu”, pois que o arcabouço que forja as referências de ambos é a eles pregressa. A nível de continuidade, um(a) artista visual poderia muito bem apreender o estado atual da obra e dotá-la de uma trama de imagens, como bem faz Isabel Ramil em suas projeções em *Avenida Angélica*, fato que sugere uma apropriação em cadeia.

Por fim, conclui-se que a prática que orienta as prevalências entre os acordos e as ampliações expostas forma uma chave que pode, ao mesmo tempo, ofender e abraçar a tradição estrutural da canção. Basta que se faça isso intencionalmente, para que o depósito de afeto não desperte no(a) ouvinte o choro, quando o que se quer é fazer rir: um jogo que implementa a sua eficácia e, em surgindo novos coletivos e subcategorias desses coletivos com outras canções similares, a sua fecundidade.

Referências

- BARTHES, R. A Morte do Autor. *In: O Rumor da Língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- FREITAS, A. **Um Útero é do Tamanho de um Punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREITAS, A. **Rilke Shake**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GARRAMUÑO, F. **Frutos Estranhos**. Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEMONS, J. O estilo composicional de Marco Pereira presente na obra Samba Urbano. **Uma abordagem a partir de suas principais influências**. A música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Música). UFG, 2012.
- NASCIMENTO, I. **Idiomatismos na obra para violão solo de Sebastião Tapajós**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista (UNESP). 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097>.
- PERLOFF, M. **O Gênio não Original**. Poesia por Outros Meios no Novo Século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- POUND, E. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RAMIL, V. *Avenida Angélica*. Satolep, 2022, 1 CD.
- RAMIL, V. **Songbook Vitor Ramil**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013.
- SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e Imaginação Literária. Comentário sobre a Literatura Brasileira de fins do século XX e a experiência urbana. *In: Coros, contrários, massa*. 1 ed. Recife: Cepe, 2022. p. 211-246.
- TATIT, L. **A canção**. Eficácia e Encanto. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, L. Elementos para a Análise da Canção Popular. *In: Cadernos de semiótica aplicada*. Vol. 1, nº 2, p. 7-24, 2003.

TATIT, L . **O Cancionista**. Composição de Canções no Brasil. ed. 2. reimp. 1. São Paulo: Editora Edusp , 2012.

WISNIK, J. M. A Gaia Ciência. Literatura e Música Popular no Brasil. *In*: WISNIK, J. M. . **Sem Receita**. São Paulo, p. 213-239, 2004.

DISCURSOS DE/SOBRE UMA PERSONAGEM À DERIVA NO CONTO “AMOR” DE CLARICE LISPECTOR

DISCOURSE BY/ABOUT A DRIFT CHARACTER IN THE STORY “AMOR” BY CLARICE LISPECTOR

Thaise Maria Armelin ELIAS*

 <https://orcid.org/0000-0002-1781-310X>
Unicentro

Nathalia Santos CAMARGO**

 <https://orcid.org/0000-0002-9809-3393>
Unicentro

Denise Gabriel WITZEL***

 <https://orcid.org/0000-0002-4685-7574>
Unicentro

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Silenciamento, invisibilidade, inferioridade, normatização dos corpos e condutas são palavras que atravessam e constituem os discursos que traçaram a história das mulheres, que sempre foram subjetivadas por verdades engendradas historicamente. Verdades que argumentam

*Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura - Linha de pesquisa: Texto, Memória, Cultura - (Universidade Estadual do Centro Oeste - UNICENTRO). Membro do Laboratório de Estudos do Discurso da UNICENTRO (LEDUNI). Desenvolve pesquisa com ênfase na Análise do Discurso Foucaultiana. Possui especialização em Língua Portuguesa e Literatura no Contexto Educacional pela UNICESUMAR (2021), aperfeiçoamento em Arte e Educação e graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2006). Atua como professora de Língua Portuguesa em diferentes níveis de ensino da educação básica e cursos preparatórios.

**Graduada em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), no ano de 2017, e do Programa Institucional de Iniciação Científica Voluntária, desenvolvendo duas pesquisas em Linguística, no campo da Análise do Discurso, intituladas: “Do signo linguístico ao discurso: adjetivando mulheres” e “Discurso, poder e verdades sobre o mito do amor materno”. Em seu último ano de graduação, fez parte do PET-Letras Unicentro. Atualmente é mestranda em Letras, desenvolvendo pesquisa com ênfase nos Estudos Discursivos Foucaultianos, pela Unicentro, graduanda em Letras - Inglês, e faz parte do Laboratório de Estudos Discursivos da Unicentro (LEDUNI).

*** Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista - FCL/UNESP-Araraquara-SP (2011), com período sanduíche na Universidade Louis Lumière de Lyon II. Professora no Departamento de letras e no Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-Guarapuava/Pr). Líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro (LEDUNI/CNPQ); Membro do GT de Estudos Discursivos Foucaultianos da ANPOLL. Diretora da Editora UNICENTRO (EDUNI).

a partir de seu corpo, sua sexualidade, sua forma de ser e de estar no mundo. Nesse contexto, encontra-se Ana, personagem protagonista mulher do conto “Amor” de Clarice Lispector, a qual, em determinado momento de sua história, passa por uma epifania, ficando à deriva, isto é, no limiar do mundo novo que se apresenta diante dela. Assim, este artigo tem o objetivo de lançar luz sobre essa mulher, convocando, de um lado, os Estudos Discursivos Foucaultianos, notadamente os conceitos de discurso, sujeito e verdade conforme propõe Michel Foucault; de outro, e complementarmente, a perspectiva da literatura fora de si, a partir das discussões de Natalia Brizuela e Florencia Garramuño, de modo a aproximarmos as reflexões em torno de um corpo transgressor que nos leva a considerarmos os limites, meios e extremos presentes desde o final dos anos 60, resultando em uma literatura denominada por Brizuela como “conceitual”. A análise aponta outros possíveis caminhos para se ler a literatura contemporânea, sobretudo a escrita empreendida por mulheres.

Palavras-chave: Discurso. História das mulheres. Literatura fora de si. Sujeito. Verdade.

Abstract: Silencing, invisibility, inferiority, standardization of bodies and behaviors are words that permeate and constitute the discourses that have traced the history of women, who have always been subjectivized by historically engendered truths. Truths that argue from their body, their sexuality, their way of being and living in the world. In this context, there is Ana, the female protagonist of Clarice Lispector’s short story “Amor”, who, at a certain moment in her story, goes through an epiphany, being adrift, that is, on the threshold of the new world that presents itself before her. Thus, this article aims to shed light on this woman, summoning, on the one hand, Foucauldian Discursive Studies, notably the concepts of discourse, subject and truth as proposed by Michel Foucault; on the other hand, and in addition, the perspective of literature outside itself, based on the discussions of Natalia Brizuela and Florencia Garramuño, in order to bring together the reflections around a transgressive body that leads us to consider the limits, means and extremes present since the end of the 60s, resulting in a literature called by Brizuela as “conceptual”. The analysis points out other possible ways to read contemporary literature, especially writing undertaken by women.

Keywords: Discourse. Women’s history. Literature outside itself. Subject. Truth.

Introdução

A leitura que empreendemos do conto “Amor”, de Clarice Lispector, parte de um olhar que considera os atravessamentos que sua literatura sofre – enquanto literatura de autoria feminina no contexto brasileiro –, a partir das discussões de Natalia Brizuela em *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*; Florencia Garramuño em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014); da história das mulheres no Ocidente, com Michelle Perrot (2003; 2019) e Silvia Federici (2017; 2019), e do arcabouço teórico-metodológico empreendido por Michel Foucault para se analisar discursos, sobretudo os derivados do sujeito-mulher cuja fala e escrita foram interditas e invisibilizadas na história geral, na vida pública e na literatura, conquistando seu espaço a duras penas. Nessa perspectiva, olhamos para a literatura fora de si considerando a escrita da autora, especialmente na construção da personagem mulher à deriva. Observamos, portanto, sua forma de narrar. Segundo Ruffato (2008, p. 320 *apud* GARRAMUÑO, 2014, p. 17),

Para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc.) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade...

Diante desse olhar, o objetivo deste artigo é lançar luz sobre a protagonista mulher, Ana, no conto “Amor”, de Clarice Lispector, por um lado, pela perspectiva da literatura fora de si, visto que a protagonista, em determinados momentos do conto, encontra-se no limite, na fronteira, isto é, à deriva do novo mundo e das novas perspectivas que aparecem diante dela, fazendo-a olhar para a sua própria condição e suas preocupações enquanto mulher. De acordo com Brizuela (2014), desde o final dos anos 60 até hoje, a noção de uma literatura fora de si envolvendo fronteiras, limites, beiras, extremos, meios e passagens vem se fazendo presente em diversas disciplinas. Assim, torna-se imprescindível pensar sobre essas mutações, contaminações, fissuras e misturas de linguagens dentro das artes, especificamente dentro da literatura, com o intuito de refletir sobre tais mudanças e a maneira como ler essas obras, uma vez que “Os clássicos paradigmas da crítica e da teoria literária, ancorados ainda hoje na representação, não conseguem dar conta dos novos modelos literários” (BRIZUELA, 2014, p. 83).

Por outro, pelo viés dos Estudos Discursivos Foucaultianos, olhamos para os discursos e a construção do sujeito mulher – pelo e no discurso. Com Foucault, tomamos o discurso enquanto objeto de análise para pensar o porquê de certo enunciado e de nenhum outro em seu lugar e nos nós que envolvem de forma histórica os discursos, traçando, assim, uma relação inseparável entre língua, sujeito e história. A partir disso, compreendemos que na trama dessas relações enredam-se saberes e efeitos de poder que (re)produzem verdades sobre os sujeitos. Entre esses atravessamentos, o sujeito passa a ser um efeito das relações desses discursos, ou melhor, “O sujeito é constituído por discursos historicamente produzidos e modificados; assim como o discurso, o sujeito está em constante produção. É marcado por movências e é constituído pelos discursos” (FERNANDES, 2012, p. 16). Portanto, uma vez submetidos à verdade, que passa a ser norma, os discursos acabam por dizer como os sujeitos devem agir, impulsionando efeitos de poder e uma vontade de verdade. Logo, a partir de práticas discursivas, “[...] somos julgados, condenados, classificados, obrigados a tarefas, destinados a uma certa maneira de viver ou a uma certa maneira de morrer, em função de discursos verdadeiros, que trazem consigo efeitos específicos de poder” (FOUCAULT, 2005, p. 29).

As discussões sobre a epifania de Ana convocam, ainda, uma história das mulheres, posto que sua perspectiva de si e do mundo é atravessada por uma historicidade mediante discursos que produziram efeitos de verdade, tramados na rede de poder e saber, sobre sua forma de ser e estar no mundo. Segundo Michelle Perrot (2019), as mulheres têm uma história ética, estética e moral que deve ser contada e discutida. Dito de outra forma, “Uma história ‘sem as mulheres’ parece impossível” (p. 13), assim, acreditamos que escrever sobre elas, atentos ao funcionamento dos discursos, também é tirá-las do silêncio em que se encontravam.

Discutimos, portanto, o conto “Amor”, analisando a emergência da personagem Ana, a fim de refletir sobre: (i) os modos de ser do sujeito mulher; (ii) as verdades criadas, historicamente,

sobre esse corpo; (iii) os novos caminhos para se ler a literatura contemporânea; (iv) os entrelaces entre discurso, sujeito e verdade.

Uma literatura fora de si

Nascida na Argentina, Florencia Garramuño é professora da Universidade de San Andres, em Buenos Aires; Doutora pela Universidade de Princeton, Estados Unidos; e Pós-Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, que serve de base para este artigo, a autora nos coloca frente a algumas produções artísticas contemporâneas que se negam a ser enquadradas em regras específicas e únicas, tanto estéticas quanto discursivas, criando, assim, uma identidade do inespecífico, do não pertencimento.

Dentre essas produções, ela destaca uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos, intitulada *Fruto Estranho*, exposta no MAM do Rio de Janeiro, em 2010, em que é possível visualizar combinações inesperadas e a fuga de definições e pertencimentos específicos que questionam as especificidades da linguagem artística. Nas palavras de Garramuño (2014, p. 15),

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção.

Esse viés do inespecífico, de acordo com Garramuño (2014), também é visualizado dentro da literatura mais recente, não somente no tocante à heterogeneidade do formato, mas também dos personagens “[...] que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos” (p. 17), como veremos mais especificamente na análise do conto “Amor”. Nessa perspectiva, encontra-se, então, a noção de uma literatura que não é autônoma e independente do mundo, mas que se figura como parte dele, como um campo expansivo “[...] que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). Destarte, todas essas inespecificidades, indefinições, instabilidades e tensões que atravessam tanto os textos quanto as instalações e personagens “[...] são consequências dessa literatura fora de si” (p. 43).

Acerca da obra de Lispector, Garramuño cita Hélène Cixous e suas palavras sobre a obra *Água Viva*,

[...] “toutes les façons possibles de fuir un cadre, un enfermement, une arrestation donc une Maison, un cage, une institution, une frontière, un tout, La désappartenance”. [todas as maneiras de fugir de um quadro, de um encerramento, de uma captura e logo de uma casa, de uma gaiola, uma instituição, uma fronteira, um todo. O não pertencimento.] (2014, p. 27-28)

A partir das palavras de Cixous, compreendemos que a escrita de Lispector aponta para questionamentos da própria autora acerca das formas literárias, das receitas canônicas, reinventando-se na escrita, apostando no inespecífico.

Já Natalia Brizuela, com o livro *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, pretende, a partir da literatura e da fotografia, problematizar e analisar a questão das fronteiras entre as diferentes linguagens. Em outras palavras, “[...] temos a proposta de pensar as fronteiras entre a literatura e as outras artes, fazendo-nos perceber como os limites entre elas, atualmente, podem ser entendidos como uma zona porosa, que permite diversas contaminações” (ETCHEVERRY, 2016, p. 497).

A argentina Brizuela é bacharel em artes pela universidade de Princeton e tem Phd em Espanhol e Português pela Universidade de Nova York. É professora do departamento de Espanhol e Português da Universidade de Berkeley e, segundo Etcheverry (2016), ficou conhecida no Brasil pela publicação de *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil Moderno*, pela Cia das Letras, em 2012.

Num primeiro momento do livro, intitulado “A literatura na época contemporânea: uma literatura fora de si”, convida-nos a pensar a fotografia a partir da segunda metade do século XX em diante, pois, segundo ela, é neste momento que a fotografia emerge tanto na literatura como nas práticas artísticas, assim, “[...] as artes começaram a expandir-se, a deslocar-se, a transitar por zonas e materialidades que não eram as que, até aquele momento, haviam definido cada uma” (BRIZUELA, 2014, p. 80). Nesse contexto de porosidade é que a autora busca pensar a literatura contemporânea, chamada por ela de “conceitual”.

Nessa conjuntura, Brizuela (2014) questiona como ler essas obras literárias agora, fissuradas e contaminadas por linguagens outras, uma vez que, ancorada na representação, a crítica literária não consegue mais dar conta desses novos modelos. Isto é, a crítica é impulsionada a pensar em novos termos: obra conceitual ou obra aberta. Ambas, segundo ela, “[...] poderiam ser entendidas dentro do marco de uma mutação no campo das artes que as levou para a estética” (BRIZUELA, 2014, p. 83).

Com relação às mutações, fronteiras e mistura de linguagens, Brizuela (2014) traz os argumentos dos críticos Adorno e David Oubiña, que apontam essas mudanças não como um fenômeno típico de uma época, mas como algo característico da arte. Para Adorno, o que a arte “não é” é, segundo Brizuela (2014):

O que está sempre perto, espreitando, ao lado, poderíamos dizer, da beira ou limite que quer conter a especificidade da arte – sua linguagem, sua materialidade, sua sintaxe, suas regras. A arte sempre contém aquilo que “não é”, e é essa negatividade que acarreta como componente integral de si mesma, em potência, o que fica exposto quando ela é levada ao limite, em especial naquilo que chamamos “arte experimental”. (p. 88)

Ainda nesse quadro de misturas, fissuras e contaminações dentro de cada campo, apresenta a noção de expansão, proposta pela crítica Rosalind Krauss, para explicar as primeiras mutações da arte. A proposta de Krauss é pensar essa transformação como uma ruptura histórica. Isto é,

Essa ruptura histórica, essa transformação do campo cultural, poderia denominar-se *pós-modernismo*. O campo expandido é, para Krauss, em 1979, o *pós-modernismo*, e ocorre num momento específico da história da arte em início dos anos 70. (BRIZUELA, 2014, p. 91)

Complementando sua exposição a respeito de Krauss, Garramuño (2014) afirma que a proposta da crítica, uma vez que extravasa os limites do que era definido como literário até os anos 60, torna-se inspiradora para se pensar a literatura contemporânea. Em outras palavras,

A ideia de um campo expansivo – com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (GARRAMUÑO, 2014, p. 33-34)

Jacques Rancière é o terceiro autor que Brizuela traz para seu texto com o objetivo de pensar o cruzamento das linguagens dentro de cada campo. O filósofo, conforme a autora, destaca o regime estético da arte, como aquele que é “[...] marcado pelas metamorfoses, pela mutação das formas de experiência sensível” (RANCIÈRE, 2013, p. 9) em contraponto ao regime poético-representativo, o qual era regido por regras, gêneros e hierarquias. Assim, para ele, “[...] a arte – que aparece sob o regime estético – exista ou emerja quando a forma de vida hierarquizada e ordenada, sob o regime estético, entra em crise” (BRIZUELA, 2014, p. 94).

Por fim, Brizuela, na direção de Jean Franco, afirma que, nos anos 60, há um rompimento da literatura: as culturas e línguas indígenas, ou melhor, a cultura popular entra no espaço literário, letrado. Dessa forma, a autonomia, uma vez dada à literatura, fissa-se e passa a ocupar-se da realidade, “O fim da autonomia é o que, para Franco, leva a literatura para “fora de si”, e a crise dos estados-nação latino-americanos é o motivo pelo qual sucedeu essa expansão. Uma autonomia avariada, danificada, irreparavelmente” (BRIZUELA, 2014, p. 99).

Uma breve história das mulheres

Tratar da escrita das mulheres, das modernas, das contemporâneas, de suas personagens, leva-nos a olhar para sua história no Ocidente. Ainda que não se possa apreender e descrever as histórias descontínuas, seus cenários, os detalhes de suas relações, suas particularidades, amparamo-nos na escrita da historiadora francesa Michelle Perrot e da filósofa italiana Silvia Federici, que tratam sobretudo da condição da mulher em nossa cultura, nas relações econômicas, e nos espaços público e privado. Com Perrot, tivemos a certeza de que as mulheres têm uma história, que revela muitas violências, mas, que também coloca em evidência o fato de que são agentes dos acontecimentos tanto quanto os homens, mas que, no entanto, foram silenciadas e encerradas em muitos sentidos.

O mundo dos homens e dos heróis sempre fora o espaço público e outrora o campo de batalha, ambos os espaços eram/são sinônimos de um lugar de virilidade. A história das mulheres, não raro, é atrelada ao espaço privado, daquela que cuida da casa, dos afazeres domésticos, do bem-estar dos filhos, sua educação, alimentação, da felicidade do marido e da família. Trata-se de uma história econômica e “[...] da dimensão sexuada da sociedade e da história” (PERROT, 2019, p. 15).

[...] Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma sociedade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre gregos, é a *stasis*, a desordem. Sua aparição em público é indecente. “Que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão.” Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno. (PERROT, 2019, p. 17)

Do Gênesis aos discursos contemporâneos em torno das mulheres, em quaisquer lugares, encontram-se verdades que atravessam a sua existência, marcando-as a partir de seu corpo, seu útero, sua capacidade de gestar, amamentar, sangrar, associando-as insistentemente ao papel da maternidade: sagrada porque mãe, impura quando escolhe não a ser. Também estão historicamente ligadas ao silêncio. Como dito anteriormente, a escrita da história geral foi feita por homens, sobre homens, sua virilidade e atuação no mundo; elas, encerradas muitas vezes no espaço privado, em seus afazeres, ou porque era preciso guardá-las como objetos que não pudessem ser vistos, violados ou roubados, tiveram por muito tempo suas histórias também contadas por homens a partir de suas idealizações. Seu lugar na *ordem do discurso* também fora, de acordo com Perrot (2019), interditado, separado, assinalando uma vontade de verdade que impôs às mulheres o lugar da loucura e da desrazão (FOUCAULT, 2014).

Atravessadas pelo discurso que lhes dizia que eram históricas, assim como os loucos, sua voz seria rejeitada. Conforme postula Foucault em *A ordem do discurso* (2014),

[...] o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer o pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (p. 10-11)

Assim como os loucos, as mulheres, a partir de seu corpo, são tidas por vezes como sujeitos irracionais, frágeis, incapazes de obter razão ou o direito de serem ouvidas. No entanto, quando recorremos a algumas representações, a das mulheres bruxas, por exemplo, suas vozes e aquilo que proferem podem ser tomadas como palavras mágicas, reveladoras do oculto. De acordo com Perrot, seu acesso à escrita fora algo tardio diante dos afazeres atribuídos a elas, mas, mesmo quando o faziam, tomavam o cuidado de escondê-los ou queimá-los, numa espécie de cuidado para com a própria conduta, afinal, não eram encorajadas a expressar o que pensavam, sentiam e queriam. Prefere-se imaginá-las a ouvi-las. “No século XIX, são cada vez mais numerosas, escrevendo biografias de mulheres: rainhas, santas, cortesãs, ‘mulheres excepcionais’, cujo destino atravessa a noite das mulheres” (PERROT, 2019, p. 18).

Considerando que tal historicidade revela certas vontades de verdade, uma história de corpos que foram subjugados e que se tentou silenciá-los, consideramos que as relações

sociais que atravessam as histórias das mulheres no Ocidente também compreendem fatores econômicos, pois se os homens puderam ocupar o espaço público foi porque não precisaram se preocupar em cozinhar, lavar, passar, limpar, cuidar da higiene, alimentação e educação dos filhos. Conforme nos mostra Silvia Federici, em *O ponto zero da revolução* (2019), o trabalho doméstico feito pelas mulheres é invisibilizado e se trata, no entanto, de um trabalho que deveria ser reconhecido e remunerado. Dentre os discursos que atravessam exaustivamente as mulheres e seu corpo, destaca aquele que reverbera que o trabalho doméstico é algo inerente ao ser mulher, “[...] transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. O capital tinha que nos convencer de que o trabalho doméstico é uma atividade natural, inevitável e que nos traz plenitude” (FEDERICI, 2019, p. 42-43).

A partir dessa verdade em torno do trabalho doméstico, aprisiona-se a mulher no espaço da casa, da cozinha, do cuidado, de forma que não encontre sentido noutros espaços e papéis, em outras atividades. Se a plenitude estaria em ser rainha do lar e do cuidado, ficaria feliz em cumprir o seu papel sem exigir nada em troca, para além, cuidaria de si para que não se desviasse de tal caminho. Diante da realidade econômica, ficaria à mercê do pai ou do marido, desprovida de autonomia financeira e das liberdades que se poderia exercer a partir disso.

Com essa breve explanação, que não contempla todas as realidades e cenários, pretendemos dar visibilidade aos atravessamos que atingem, com efeito, a escrita das mulheres, da escritora Clarice Lispector, e a personagem de seu conto, Ana, a fim de refletir sobre o *fora de si* experienciado por elas.

Clarice: singularidades de uma escritora

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida.

(Clarice Lispector *In* MOSER)

Em meio à história das mulheres, brevemente resumida acima, trazemos à tona a emergência da mulher Clarice Lispector, uma das mais notáveis escritoras do século XX. Em um momento marcado pela predominância de homens dentro da literatura brasileira, a autora surgiu com uma linguagem e um estilo inovador, trazendo vieses ainda não tocados pelo modernismo brasileiro e desbravando um terreno ainda não trilhado por mulheres, marcando assim, a literatura de forma inusitada.

A criança que nasceu em Tchetchelnik, na Ucrânia, em 10 de dezembro de 1920, em meio a uma terrível guerra civil russa e que chegou ao Brasil ainda muito pequena, enfrentando a pobreza e a dificuldade de adaptação, tornou-se mais tarde uma escritora de renome, reconhecida apenas pelo primeiro nome. “Ela tinha para mim a aura do mito, tanto me haviam impressionado os seus livros estranhos, tecidos numa linguagem mágica, sem equivalentes na literatura brasileira” (FERREIRA GULLAR citado em MOSER, 2017, p. 80).

Desde a sua infância, tinha dentro de si um impulso criador que a fazia, segundo Moser (2017), nomear desde lápis e canetas a azulejos do banheiro. Ao contrário de suas tímidas irmãs, Elisa e Tania, tinha espírito de liderança, imitava as pessoas, inventava brincadeiras e

histórias sem fim. Quando aprendeu a ler e a escrever, lia de forma voraz e, com apenas 7 anos de idade, já enviava suas histórias para a seção infantil do Diário de Pernambuco, mas nunca foram publicadas, pois nenhuma contava propriamente uma história, eram sensações. Com isso, Lispector deixou claro uma característica marcante de sua obra literária, “[...] em lugar de um texto que narre fatos e acontecimentos, ela preferirá sempre escutar as ressonâncias dos fatos na consciência do indivíduo” (OLIVEIRA, 1989, p. 48).

Com essa impetuosidade e singularidade, descobriu, na adolescência, a literatura, tendo contato com livros de Machado de Assis e de Monteiro Lobato, e, aos treze anos de idade, a peculiar menina decidiu que queria ser escritora. Nas palavras da própria autora,

Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma me inventar por assim dizer a minha verdade. (CLARICE LISPECTOR citado em MOSER, 2017, p. 107)

Foi a partir dessa decisão que a autora dedicou toda a sua vida à escrita. Isto é, nem a miséria vivida na infância, nem a perda da mãe, nem o casamento com um diplomata, nem as dificuldades impostas às mulheres da época impediram-na de irromper com as suas verdades, as quais a impulsionaram a seguir seus propósitos de maneira peculiar, uma vez que para ela “[...] a literatura não é literatura, é vida vivendo” (CLARICE LISPECTOR citado em MOSER, 2017, p. 282).

Sendo assim, seguindo a regularidade das mulheres que não se deixaram docilizar e enquadrar, ou melhor, que não atenderam às vontades de verdade de sua época, Lispector estreou, em 1943, de forma significativa na literatura brasileira com seu romance *Perto do Coração Selvagem*, com o qual ganhou o prêmio Graça Aranha, marcando o início de uma brilhante carreira que tirou elogios de críticos como Antonio Candido. Este, admirou a ousadia da iniciante, “[...] que soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons e sinais” (CANDIDO, 1970, p. 131).

O crítico ainda destacou que há, na escrita de Clarice Lispector, uma tensão psicológica causada pelo ritmo de procura e penetração poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Seguindo ele,

Naquele tempo, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra. (CANDIDO, 1970, p. 56)

Ao inovar, sua obra, de acordo com o crítico Sergio Milliet (1981), por irromper a fundo na complexidade psicológica do mundo moderno, “[...] surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo” (p. 32), e a autora parecia estar ciente desse processo.

O nosso crescimento íntimo está forçando as comportas e rebentará com as formas inúteis de ser ou de escrever. Estou chamando nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda pensarmos a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. Pensar a Língua Portuguesa no Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente, sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que se reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma. É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha. (LISPECTOR, 2005, p. 105-106)

A partir dessas peculiaridades, conforme destaca o biógrafo Moser (2017), todos falaram sobre a estreia do livro e queriam saber quem era aquela mulher até então desconhecida e que de acordo com Lêdo Ivo, “[...] escreveu o maior romance que uma mulher jamais escreveu em Língua Portuguesa” (p. 162).

Essa estreia foi apenas o início de um longo percurso em que experimentaria desde o adormecer de sua escrita, devido a seu casamento, até o seu despertar, após o divórcio, acontecimentos que a levaram a ser reconhecida, em vida e após a sua morte, como uma das escritoras modernistas mais lidas e estudadas pela literatura brasileira. Como bem apontou o poeta Lêdo Ivo, “Não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector” (IVO citado em MOSER, 2017, p. 23).

Nesse cenário, a autora nos deixou uma vasta produção ficcional nos mais variados gêneros: romances, contos, crônicas e até mesmo histórias infantis. Com relação a sua obra, Moser (2017) afirma:

A alma exposta em sua obra é a alma de uma mulher só, mas dentro dela encontramos toda a gama da experiência humana. Eis porque Clarice Lispector já foi descrita como quase tudo: nativa e estrangeira, judia e cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, mulher e dona de casa. Por ter descrito tanto de sua experiência íntima, ela podia ser convincentemente tudo para todo mundo, venerada por aqueles que encontravam em seu gênio expressivo um espelho da própria alma. Como ela disse, “eu sou vós mesmos”. (p. 18)

Diante dessa pluralidade, inovação e renovação que o estilo clariceano proporcionou à literatura brasileira, cabe destacar o universo feminino tão presente em suas obras, o qual trouxe a mulher em confronto consigo mesma e com os homens em busca de respostas para o universo feminino. Casa, filhos, casamento e família são temas frequentes em suas referências, bem como os questionamentos a respeito.

Nesse viés, em seus escritos, deparamo-nos com diversas personagens femininas que, inicialmente, encontram-se engessadas aos padrões e à normatização do feminino ditada por uma sociedade dirigida por homens, mas que depois, a partir de uma epifania, entram em um processo de dessubjetivação, dito de outra forma, de autodescoberta, que as levarão ao encontro de novas possibilidades de existência e que irá contribuir para a irrupção de um novo feminino. Assim sendo, a escrita clariceana torna-se imprescindível para se questionar e redescobrir o lugar da mulher dentro da sociedade, visto que, para Berto (2018, p. 20), “A escrita da autora é um exercício de liberdade e uma verdadeira reflexão sobre o gênero humano”. Em outras palavras, a escritora, através de seus contos, soube como ninguém explorar e indagar as condições e as problemáticas femininas, opondo-se aos dispositivos de poder que tentavam ditar o papel e a existência da mulher. Nas palavras de Berto,

A chance de atravessar o umbral das portas e o convite para algo novo, o que oferece vai além da literatura, mas oferece também o segredo das possibilidades de resistência, de encontro consigo mesmo e com a sua verdade e de uma vida como um ethos poético e como prática de liberdade, para ser mulher, para ser pensadora, para ser feminista. (p. 150)

Nessa perspectiva, pensamos o conto “Amor”, com o intuito de analisar o momento de epifania vivenciado pela personagem mulher, Ana, a qual encontrava-se dentro de padrões ditados pela sociedade patriarcal da época, mas que em um determinado momento, sentindo-se à deriva, descobre outras formas de existência para o ser mulher.

Personagem à deriva: Análise do conto “Amor”

O conto “Amor” está inserido na obra *Laços de Família* de Clarice Lispector, publicada em 1960. A trama gira em torno da protagonista Ana, uma mãe, esposa e dona de casa que ocupa seu tempo cuidando da família e das tarefas domésticas seguindo os padrões de gênero da época e as verdades criadas, desde tempos imemoráveis, sobre as condutas da mulher. “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 2009, p. 20). Esse é o mundo em que Ana vivia e tinha escolhido conscientemente, isto é, ocupava um lugar naturalizado ao sujeito por discursos advindos de uma sociedade patriarcal, visto que para Foucault (2003) o sujeito é um efeito das relações dos discursos construídos nas relações de poder-saber, assim dizendo, ela fazia parte daquelas que eram “[...] as sem voz da história” (PERROT, 2003, p. 13). Em outras palavras, a protagonista mulher, dentro de sua excepcionalidade, retrata não só a sua vida, mas, segundo Garramuño (2014), toda uma sociedade atravessada por conflitos, a qual sempre colocou a mulher como figurante.

Os filhos de Ana eram bons. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas; cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome. (LISPECTOR, 2009, p. 19)

Seu universo feminino seguia naturalmente o fluxo, conforme mostra o excerto acima. Entretanto, Ana inquietava-se certa hora da tarde, “[...] quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro de sua família distribuído nas suas funções” (LISPECTOR, 2009, p. 20). Nesse cenário, a única preocupação de Ana era tomar cuidado com essa hora perigosa, ou melhor, com esse corpo que talvez já aspirasse por transgredir as normas impostas porque, aqui, já desconfiava da existência de outro mundo além daquele que escolhera e a engessara.

Nessa tal hora perigosa vivenciada por Ana, revela-se uma personagem que pode já ser pensada pelo viés da literatura fora de si, isto é, o conto aponta para uma protagonista que adentra, mesmo que sutilmente, na mistura de dois mundos, os quais ela já sabia que existia, mas que até então evitava a todo custo: o mundo que ela criou para si e que fora articulado por discursos criados por vozes masculinas, e outro que existia para além da sua acomodação, aceitação, e que exigia uma certa dose de transgressão. Dessa forma, nessa mistura, nessa porosidade que permite a transição entre os dois mundos, é que podemos vislumbrar a literatura contemporânea, chamada por Brizuela (2014) de “conceitual”, uma vez que a narrativa clariceana, segundo Bosi (2015), ao se apropriar de metáforas e evidenciar o fluxo de consciência, rompe com o enredo factual, colocando em destaque o universo íntimo de seus personagens. Esse rompimento, essa mudança, vai ao encontro da proposta da literatura fora de si, marcando “[...] uma mutação no campo das artes” (BRIZUELA, 2014, p. 83), “[...] um modo de estar sempre fora de si” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12) ou, ainda, uma forma de resistir às normas e padrões impostos, driblando as práticas de sujeição a fim de voltar-se para si e redefinir suas tradicionais condutas.

Por mais que Ana tentasse afastar-se dessa hora perigosa, depois de fazer as compras para o jantar, já preparada para retornar à sua rotina, de dentro do bonde, uma visão veio abalar o seu mundo: um cego parado no ponto mascando chicletes.

Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O mal estava feito. (LISPECTOR, 2009, p. 21-22)

Essa simples imagem cotidiana provocou um efeito avassalador em Ana, ou, melhor dizendo, a simples existência do cego perturbou a sua paz absorta. Ana, nesse momento, encontrava-se desprotegida, cara a cara com a vida e, “[...] como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mundo se tornara de novo um mal-estar” (LISPECTOR, 2009, p. 22). A crise que ela tanto tinha evitado, enfim chegara. Com um simples cego mascando goma viera a falta de sentido, a ausência de lei, “[...] aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (p. 23). Em outros termos, com o cego surgiu a possibilidade de ela recusar o que havia se tornado e estava vivendo até aquele momento. Ou, lembrando as palavras de Foucault,

Talvez o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos. Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos deste duplo constrangimento político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas do poder moderno. Temos que promover

novas formas de subjetividade, através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos. (FOUCAULT, 1995, p. 239)

Em meio a essa epifania, percebeu que passara de seu ponto de descida. Desceu então do bonde desorientada e “[...] procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar” (LISPECTOR, 2009, p. 24). Neste momento ápice, é possível perceber que não é a obra, que não é a linguagem que se encontra fissurada, misturada, mutada, conforme assinala a literatura fora de si, apresentada por Brizuela, mas sim a personagem mulher, Ana, que entra em uma crise existencial, ficando à deriva, frente a frente com um mundo diferente daquele do qual estava familiarizada, normatizada, acomodada, e, que até então, tinha evitado. Em meio ao Jardim Botânico, encontrou-se no limite, na fronteira com o novo mundo de possibilidades que viera até ela, “[...] um mundo faiscante” (LISPECTOR, 2009, p. 25). “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão — tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso” (LISPECTOR, 2009, p. 23).

Pela perspectiva discursiva, essa mulher revela-se enquanto um sujeito não acabado, inesgotável e com possibilidade de transformação, ou ainda, conforme nos aponta Fernandes (2012), como um “[...] sujeito discursivo, compreendido como um lugar sócio-histórico discursivamente produzido, heterogêneo, plural, sempre em processo de constituição”. Dito de outra forma, Ana percebeu, em meio a essa epifania, que é possível ser diferente e resistir aos discursos normalizadores e normatizadores que ditavam até então sua maneira de ser e agir, pois, embora circulem, em nossa sociedade, como frutos de relações de poder, discursos que produzem verdades, cabe aqui salientar que “[...] onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 2020, p. 104).

Mas, envolta num sentimento de culpa, lembrou-se das crianças e decidiu voltar correndo para casa. Enquanto não chegava à porta do edifício, “[...] parecia à beira de um desastre” (LISPECTOR, 2009, p. 26). Quando entrou em casa, “[...] a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (p. 26). Ou seja, a sensação de desconforto e de não pertencimento, destacados por Garramuño (2014), atravessaram-na naquele momento. Mesmo quando recebeu um abraço de seu filho, não conseguiu esquecer-se do cego e da vida que lhe aparecera lá fora para ser explorada. “O mal estava feito” (LISPECTOR, 2009, p. 22). Ana, pelo viés da *literatura fora de si*, encontrava-se fissurada, à deriva de uma miscelânea de emoções e sentimentos nunca sentidos antes, “[...] nem num local nem noutra” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

“O que faria se seguisse o chamado do cego?”, questionou, como inúmeras mulheres questionaram e ainda questionam, diante da vida “periclitante”, prestes a romper com o engessamento que a aprisionava, prestes a “[...] sair do silêncio em que ela estava confinada” (PERROT, 2019, p. 16), a romper com as “[...] normas e valores de ordem moral, ética, estética e científica” (WITZEL, 2014, p. 525) que sempre regularam e apagaram o corpo feminino. “Seu corpo se enchera com a pior vontade de viver” (LISPECTOR, 2009, p. 27). Mas, Ana, ainda à deriva da experiência avassaladora que estava vivendo, devido a um estouro vindo da cozinha, recebeu um afago dos braços do marido que derrubara café. “Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para

trás, afastando-a do perigo de viver. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia” (p. 29).

Concluimos que aquela que se encontrava no limite, na beira, fissurada, à deriva, retornou ao seu mundo antigo, normatizado, que antes escolhera, acabando por não ceder ao chamado do cego, mas com a certeza de que jamais, uma vez estando à deriva, voltaria a viver como antes, pois agora visualizara novas possibilidades de existência para o sujeito feminino e outras realidades mundo afora, bem como, outras lentes para vê-lo. Para além, Ana vive todas essas reflexões em silêncio, o que reverbera um lugar muito específico ocupado pela mulher, se considerarmos os discursos que incidem sobre as mulheres e sua história em nossa cultura. Lemos, portanto, o conto de Clarice como uma sequência de cenas vividas pela personagem em silêncio. A escrita focaliza seus sentimentos – o que é muito característico da literatura de Lispector –, como no conto “A fuga”, em que a sequência de cenas é descrita conforme os sentimentos da personagem ao caminhar pela chuva, tecer questionamentos a si mesma em frente ao mar, sentir o desejo de abandonar o casamento de doze anos, mas “Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais.” (LISPECTOR, 2020, n. p.), e ela retoma o roteiro pré-estabelecido às mulheres.

Considerações Finais

A análise do conto “Amor”, de Clarice Lispector, pelo viés da literatura fora de si, apresentada por Natalia Brizuela, contando com uma história das mulheres segundo Michelle Perrot e Silvia Federici, articulada a formulações de Michel Foucault evidenciamos a possibilidade de observar a literatura fora de si, ou seja, as misturas, as mutações, as fronteiras, os limites, não só no que diz respeito às obras, mas também, com relação à personagem, no tocante, neste trabalho, à protagonista, Ana.

Assim, a literatura fora de si, chamada por Brizuela (2014) de *obra aberta* ou *literatura conceitual*, fornece-nos meios para se ler essas porosidades discursivas presentes tanto nas obras quanto nas personagens. Isso porque Clarice Lispector nos brinda com uma narrativa que, segundo Bosi (2015), evidencia o fluxo de consciência, colocando em destaque o universo íntimo de seus personagens, rompendo com o enredo que se atém aos fatos.

No que diz respeito às mulheres e à normatização de seus corpos e condutas, sob a qual a personagem Ana estava envolta e que acabou retornando, mesmo depois de vislumbrar um mundo dotado de novas possibilidades, mas nunca mais como a mesma, vale a pena trazer à tona as palavras de Perrot:

O silêncio vencido. Uma forma de revolução em suma. Em muitos aspectos: nós vivemos uma revolução. Mas isso não significa que tudo esteja resolvido. Um pesado silêncio continua recobrendo os sofrimentos do corpo da mulher no mundo: infanticídios e mutilações sexuais de meninas, casamentos forçados, prostituição imposta, violências domésticas, cremações de viúvas (sati) na Índia, devastação pela Aids na África, o véu do integrismo religioso... São muitos os gritos na noite das mulheres. (PERROT, 2003. p. 26).

O estar à deriva, no limite, revela que sobre os ombros da personagem pesa toda uma historicidade, discursos e vontades de verdade que a atravessam dizendo o que ela deve ser, como deve se portar, com o que deve se preocupar, que escolhas seriam mais seguras e sensatas. No entanto, estar no limite, fora de si - ainda que por poucos instantes - revela possibilidades.

Frente às análises de Garramuño, compreendemos novas formas de se fazer literatura como uma recusa a formas canônicas e engessadas, explorando discursivamente outras maneiras de escrita e composição. Quanto à escrita de Lispector, analisamos sua escrita intimista, a construção das cenas do conto e da própria personagem como uma forma de transcrever o desconforto das mulheres diante do que lhes é imposto. Diante disso, consideramos que eleger um conto de Clarice Lispector para o cerne deste artigo, com o intuito de analisar a literatura fora de si, é uma forma de resistência, isto é, uma forma de fazer ressoar os questionamentos e as indagações da autora a respeito da mulher, e, principalmente, dar visibilidade à sua escrita, à literatura de autoria feminina, às novas formas de se escrever uma história das mulheres e de seus pensamentos.

Referências bibliográficas

BERTO, Danila Faria. **A beira do abismo**: Entre literatura e escrita de si em Clarice Lispector. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília, Marília, 2018.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

ETCHEVERRY, Carolina. Depois da fotografia: uma literatura fora de si, Natalia Brizuela. **História**: Debates e Tendências. Vol. 16, n. 2, jul./dez. 2016, p. 497-500.

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

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante: 2019.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Discurso e sujeito em Michel Foucault. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10º ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. Tradução de. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Diálogos sobre o poder. Ditos e escritos. Estratégias, Poder-Saber**. MOTTA, Manoel de Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. V.4.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, P. e DREYFUS, H. **Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica - para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 229-249.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Literatura de Vanguarda no Brasil. In: LISPECTOR, Clarice. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Maria Elisa. Considerações a respeito do *existencialismo* na obra de Clarice Lispector. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, p. 47-56, 1989.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: PERROT, Michelle. **O corpo feminino em debate**. MATOS, Maria Izilda S. de e SOIHET, Rachel (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 13-27.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis. Escenas del régimen estético de las artes**. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

WITZEL, Denise Gabriel. Discurso, História e Corpo Feminino em Antigos Anúncios Publicitários. **Alfa**. São Paulo, v. 58, n. 3, 525-539, 2014.

PAULO AUGUSTO E A POESIA HOMOERÓTICA: TRANSGRESSÃO E PIONEIRISMO EM *FALO*¹

PAULO AUGUSTO AND HOMOEROTIC POETRY: TRANSGRESSION AND PIONEERING IN *FALO*

José Vinicius Dos SANTOS*

 <https://orcid.org/0009-0007-7426-0293>
UFAL

Karla Renata MENDES**

 <https://orcid.org/0000-0002-0977-8607>
UFAL

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: O século XX foi marcado pela ascensão de movimentos sociais que reivindicaram visibilidade a corpos oprimidos. Essa mudança foi de extrema importância para que nos dias de hoje a presença desses corpos fosse mais recorrente, abrindo-se espaço, por exemplo, para suas representações literárias. Contudo, no cenário brasileiro, o lugar de uma literatura *queer* ainda é incerto e evidencia-se que muitos autores e textos permanecem à margem. Assim, a partir de um trabalho de resgate, o artigo propõe-se a recuperar aspectos da obra *Falo*, de Paulo Augusto, escritor potiguar que, durante a década de 70, publicou seu primeiro livro com um tom assertivo e ácido em plena ditadura militar. Como referencial teórico, a pesquisa ampara-se em nomes como Judith Butler, Michel Foucault, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolchi. Nesse contexto, tomando como base aspectos da teoria *queer*, a pesquisa deteve-se sobre três poemas (“Avant-premiere”, “Vae Victis” e “Estatuto”), observando como os textos lidam com temáticas como a imposição social de um gênero, a repressão sobre corpos dissidentes à norma sexo-gênero cisheteronormativa e a posição de margem ocupada por esses corpos. Dessa forma, pretende-se

* Licenciado em Letras pelo Universidade Federal de Alagoas, campus Arapiraca.

** Possui Graduação em Letras Português e suas Literaturas pela Universidade Estadual do Centro-Oeste e Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná. É Doutora em Letras, com a tese intitulada “Navegando em mares lusitanos: diálogos transatlânticos entre Cecília Meireles e Portugal”, defendida na Universidade Federal do Paraná, com período de bolsa sanduíche na Universidade de Lisboa. Atualmente, é docente da área de Literatura, no curso de Letras, da Universidade Federal de Alagoas, campus Arapiraca, onde atua também como coordenadora de área do PIBID (Programa Institucional de Iniciação à Docência) e como coordenadora da área de TCC do curso.

¹ O presente texto integra o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Vai, Paulo, ser gay na vida”: a poesia homoerótica pioneira em *Falo*, de Paulo Augusto”, defendido na Universidade Federal de Alagoas, em abril de 2022.

dar visibilidade a um autor que, embora pioneiro na exploração de uma poesia homoerótica, acabou sendo invisibilizado pela crítica.

Palavras-chave: Paulo Augusto. *Falo*. Poesia homoerótica. Teoria *queer*.

Abstract: The 20th century was marked by the ascension of the social movements' reclamation of visibility over oppressed bodies. This change had extreme importance so these bodies could have the presence they have nowadays in different sectors. Making way, for instance, to their literature representations. However, In the Brazilian scene, queer literature's place is still uncertain and it's clear that many authors and texts stay at its borders. This way, through a work of rescue, this research offers to recover aspects from the work "Falo" (phallus), written by Paulo Augusto, Brazilian writer who published his first book during the 70's in an assertive, acid tone in the middle of a militar dictatorship. As theoretical reference, this research has names such as Judith Butler, Michel Foucault, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolchi. In this context, using Queer Theory's aspects (as an example/base), this research went through three poems ("Avant-premiere", "Vae Victis" and "Estatuto"). Looking how these texts deal with subjects like social impositions of a gender, the repression over dissident bodies for a cisheteronormative standard of sex/gender and the marginal position these bodies. This way, this research intends to give visibility to an author who, although being a pioneer on homoerotic poetry's exploration, ended up being erased by critics.

Keywords: Paulo Augusto. *Falo*. Homoerotic Poetry. Queer Theory.

Introdução

Pensar em uma literatura gay, homoerótica, LGBT, entre outras possíveis denominações, também é pensar em um espaço que até pouco tempo foi renegado a essas pessoas. Seja na literatura ou na sociedade, o lugar delimitado a boa parte desses corpos sempre foi à margem do que era considerado "adequado". A partir da segunda metade do século XX, com as lutas sociais pela visibilidade dos corpos dissidentes à heterossexualidade, um maior número de obras vieram à tona por autores que incorporaram essas vivências. Hoje, nota-se a abrangência de representações no mercado editorial, mas nem sempre foi assim.

As mudanças que aconteceram no ocidente fomentaram a luta pela liberdade de diversos indivíduos, entre eles, os que viriam a se denominar posteriormente como comunidade LGBTQIAP+. As revoluções sociais difundiram-se e criaram um espaço fértil para espalhar ideais de mudança. Posteriormente, com as concepções de gênero e sexualidade estremecidas pelo fervor desses movimentos, tanto nas ruas quanto na academia, surge a Teoria *Queer*, que tem em Judith Butler uma de suas precursoras na década de 90. No prefácio de seu *Problemas de Gênero*, Butler questiona o que ocorre com o sujeito quando se desestrutura o regime de presunção da heterossexualidade visto que ele é "produtor e reificador dessas categorias ostensivamente ontológicas" (BUTLER, 2003, p.), ou seja, o que acontece quando evidenciam-se as marcações de gênero numa estrutura voltada para ideais heterossexuais? E quando se retira a heterossexualidade de seu espaço centralizado? Questionamentos assim foram frutos das mudanças que ocorreram durante esse período e estão presentes até os dias atuais.

No Brasil, a década de 60, contexto do presente trabalho, carrega a marca de ser o período em que foi instaurada a ditadura militar, combatida, desde seu início, por vários movimentos sociais em prol da liberdade, muitos destes censurados pelo regime ditatorial da época. O movimento de literatura marginal ganha força durante esse regime, acolhendo poetas que escreveram sob o crivo dos anos de chumbo, romperam com a tradição poética e escaparam do mercado editorial. Entre nomes conhecidos, figuram o de Ana Cristina César, Cacaso, Chagal e Torquato Neto. Para além deles há, contudo, um nome não tão conhecido, mas que produziu um relevante livro de literatura homoerótica brasileira: Paulo Augusto.

Sua obra *Falo*, publicada em 1976 e distribuída pelas ruas da Lapa, carrega em seu cerne uma poesia que transborda o desejo homossexual, evidenciando-o não como algo repulsivo, mas com os dizeres de que é “delicioso ser fresco”. Os poemas contidos neste livro, hoje, relegado a certo esquecimento, versam, de forma bastante inédita para a época, sobre as atribuições de gênero, sobre corpos dissidentes localizados no Nordeste e sobre a violência estatal sofrida por aqueles que não se encaixavam na norma da heterossexualidade.

O livro é composto por cerca de 30 textos (em sua grande maioria poemas e apenas um conto) e, para esse artigo, optou-se por um corpus de dois poemas, intitulados “Avant-premiere” e “Vae Victis”. A seleção procurou destacar textos que conversassem mais diretamente com o aporte teórico do *queer* por problematizarem noções de gênero, identidades binárias, a noção da heterossexualidade como estrutura central de desejo e a influência das instituições e discursos sobre corpos dissidentes. O livro já lidava com essas questões na década de 70, durante um estado de sítio no qual vivia a população brasileira e desde lá, *Falo* é um grito abafado. Assim, reitera-se a importância do resgate do autor potiguar no que tange à recuperação de uma história literária voltada à temática LGBTQIAP+, recuperando vozes marginalizadas e esquecidas pelo cânone.

O *Queer* e a literatura

Desde o final do século XIX, as pautas dos movimentos sociais estiveram em evidência ao redor do globo. Observou-se a luta feminista pela igualdade de direitos, o movimento negro de um povo recém-liberto da escravidão, entre outras vozes erguidas em prol de causas “minoritárias”. Durante o século XX, principalmente a partir da década de 60, muito se indagou sobre as políticas envolvendo a sexualidade, repensando a configuração dos desejos no âmbito social, correntes de contracultura emergiram em contraponto aos pensamentos conservadores da época.

Esse contexto de liberdade sexual e quebra de paradigmas espalhou-se por todo o Ocidente, e não foi diferente nos Estados Unidos da América. O país que, a partir da segunda metade do século XX, foi palco de diversos movimentos sociais como o Pantera Negra, movimento antirracista, e a segunda onda do feminismo, também foi cenário para o que ficou conhecida como a Revolta de Stonewall. Em 1969, uma ação da polícia nova-iorquina contra o público, composto majoritariamente por pessoas LGBTQIAP+, que frequentava o *Stonewall Inn* — bar conhecido por ser ponto de pessoas marginalizadas — desencadeou uma série de manifestações em oposição à repressão sofrida por esse grupo social, na conjuntura da época. Isso foi de extrema importância para o movimento de Libertação Gay, cujo contingente, a despeito do nome,

era composto por gays, lésbicas, bissexuais e transexuais, nos Estados Unidos. No primeiro momento, pregava-se a ideia de aceitação e assimilação dessas “minorias” na sociedade.

Anos depois, em 1973, a homossexualidade foi retirada da lista de transtornos da Associação Americana de Psiquiatria, muito disso parte do fortalecimento do movimento de Libertação Gay nos anos anteriores, em que a voz desse nicho social começou a ser ouvida. Porém, com o advento do surto de AIDS, na década de 80, houve a repatologização desses corpos. Um senso comum errôneo de que a infecção acomete apenas a população LGBTQIAP+, principalmente no que se refere a homens gays e bissexuais, travestis e mulheres trans, ecoa até os dias atuais, mesmo que não haja predisposição biológica à infecção, quando comparada à população heterossexual, sendo, portanto, uma perspectiva ancorada no preconceito social. Dessa forma, embora os últimos anos tenham sido marcados por números expressivos de homens heterossexuais expostos ao HIV, o diagnóstico ainda é tratado com surpresa. O espanto com o fato de que a infecção também atinja esse grupo vem de uma marca social construída desde a década 80, que atrelou o vírus HIV (e o desenvolvimento da aids) somente à população homossexual/transexual.

Todavia, se, por um lado, a crise sanitária contribuiu para a criação desse estigma social, tensionando a suposta aceitação desses corpos dissidentes, por outro lado, reforçou o engajamento social e político dos que foram, direta e indiretamente, demonizados por uma nova patologia que vigorava na época. Richard Miskolci, em *Teoria Queer - um aprendizado pelas diferenças*, ao se referir à epidemia em solo estadunidense, afirma que:

A epidemia de aids mostrou que, na primeira oportunidade, os valores conservadores e os grupos sociais interessados em manter as tradições se voltaram contra as vanguardas sociais. Daí parte do movimento gay e lésbico ter se tornado muito mais radical do que o anterior, criticando os próprios fundamentos de sua luta política. A aids, portanto, foi um catalisador biopolítico que gerou formas de resistências mais astutas e radicais, materializadas no ACT UP, uma coalização ligada à questão da aids pra atacar o poder, e no Queer Nation, de onde vem a palavra queer, a nação anormal, a nação esquisita, a nação bicha. (MISKOLCI, 2012, p. 24)

Conforme mencionado por Miskolci, na ebulição dessas reivindicações, houve uma intensificação na radicalidade do movimento gay e lésbico estadunidense. Isso não se restringiu ao campo político, também houve expressão na academia, oriunda do esforço de vários pesquisadores e pesquisadoras que tinham como propósito se debruçar sobre corpos destoantes à norma social. Nesse contexto, surgiu a *Teoria Queer*. Essa abordagem teórica emergiu nos Estados Unidos, no final da década de 80, alinhada a teóricos pós-estruturalistas, psicanalistas, feministas e alicerçada em provocações presentes, por exemplo, nas obras de Foucault (1988), Hocquenghem (1993), Rubin (2012), que se propuseram a questionar estruturas reforçadas socialmente, como o imaginário comum acerca do sexo, o heterocentrismo e os mecanismos de poder atrelados à sexualidade e ao gênero.

A teoria abarca o questionamento às convenções sociais que levam à formação de identidades instáveis, antes concebidas como inerentes ao ser, presentes em oposições binárias tais quais homem/mulher, heterossexual/homossexual, resultantes de um processo de construção discursiva. Dentro dessas dicotomias, estruturam-se relações de poder, nas quais os indivíduos

assumem papéis de “maioria”/“minoría”. Obras como *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo* (2019) e *Problemas de Gênero: feminismo e a subversão da identidade* (2003), de Judith Butler, além de *Epistemologia do Armário* (1990), de Eve Sedgwick são textos fundamentais para o surgimento da teoria *Queer*. Para Richard Miskolci, essa vertente teórica aparece como

contraponto crítico aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e à política identitária dos movimentos sociais. Baseada em uma aplicação criativa da filosofia pós-estruturalista para a compreensão da forma como a sexualidade estrutura a ordem social contemporânea. (MISKOLCI, 2009, p. 150)

A perspectiva com a qual o *queer* dialoga com conceitos de sexo, gênero, minoria e identidade confrontava-se com o tom heterocentrista empregado pela sociologia ao lidar com a sexualidade. Evidencia-se que a filosofia pós-estruturalista manifestou a quebra dessa visão anterior de sujeito. Sara Salih corrobora esse ponto ao evidenciar que,

A teoria *queer* surgiu, pois, de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito (SALIH, 2012, p. 19)

Os teóricos *queer*, ao se utilizarem da perspectiva pós-estruturalista do sujeito sendo atravessado por discursos, práticas sociais e relações de poder avançam a discussão adaptando essa visão à sexualidade. Com a descentralização da figura do sujeito, o foco converge nos dispositivos usados pela sociedade para moldar essas identidades.

Conforme aponta Miskolci (2009), a Teoria *Queer* dá um passo à frente e rompe com os estudos prévios de sexualidade, encabeçados pela Sociologia e por estudos feministas, que categorizavam a heterossexualidade como a norma social, tecendo análises sobre esses corpos sob uma ótica heterossexual e reprodutiva. Outro fenômeno gerado pelo heterocentrismo é a massificação dos corpos marginalizados na condição de “minoría” em contraposto à “maioría” heteronormativa, realocando-os em uma zona periférica em torno de um centro.

Assim, o vocábulo *queer*, anteriormente impregnado de conotação pejorativa, vindo da língua inglesa, poderia ser traduzido de inúmeras maneiras: estranho, anormal, excêntrico, bicha, além de outros significados. Contudo, a tradução direta altera o peso semântico do termo, atribuindo a ele um sentido até mais polido em português, portanto, reitera-se que *queer* “é um palavrão, um xingamento, uma injúria” (MISKOLCI, 2012, p. 24). Sobre a reverberação do termo *queer* em outras línguas, Larissa Pelúcio comenta, em seu *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?*

Também em português “queer” nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos queer. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção

inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil. (PELÚCIO, 2014, p. 4)

Quando há a transposição do *queer* para uma língua distinta da materna, o termo adquire um caráter higienizado e que foge da proposição de abarcar corpos cujo espaço resignado se aproxima do espectro da abjeção. No mesmo texto, Pelúcio (2014) problematiza a absorção dos sentidos e produções advindas do escopo *queer*, principalmente no Brasil, ao sugerir o que chama de “Teoria Cu”, uma abordagem para repensar as contribuições da teoria *queer* não só como uma tradução direta do termo, mas também como pontapé para criar as próprias teorias em conjunto com o que vem de fora. A substituição de *queer* por “cu” resgataria o estranhamento causado pela palavra em inglês.

Incorporado pelo ativismo, *queer* aparece ressignificado como um termo de resistência, realocado numa posição subversiva. De acordo com Spargo (2017), o vocábulo *queer* associa-se não só à desconstrução da concepção de identidade unívoca, mas também está ligado à representação de práticas homoafetivas em diversos produtos culturais (literatura, cinema, televisão, etc), a críticas ao sistema sexo-gênero, e até às práticas sexuais transgressivas, como sadomasoquismo, por exemplo.

Nesse contexto, partindo do pressuposto de que a máquina social molda a sexualidade, Foucault explana, em sua *História da sexualidade I: a vontade de saber*, sobre a política de repressão sexual instaurada a partir do séc. XVII:

Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso. Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível. Dir-se-ia mesmo que essas interdições temiam chamá-lo pelo nome. Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. Censura. (FOUCAULT, 1988. p. 20)

Segundo o autor, o sexo precisou ser assimilado à linguagem, transformado em discurso e este, por sua vez, controlado. A sociedade produz sexualidade ao passo que a proíbe e gera tabus sobre ela. Pode-se notar o impacto dos discursos produzidos sobre a sexualidade ao averiguar o contexto social no qual a comunidade LGBTQIAP+ dos Estados Unidos estava inserida nas últimas duas décadas do século XX. O discurso médico produzido em solo estadunidense favoreceu esse grupo ao desvincular o comportamento homossexual de um caráter patológico, corroborando com a solidificação da identidade homossexual, porém o mesmo discurso, anos depois, relegou essa população a um *status* de pária, reforçando tanto o estigma público, quanto as políticas de repressões sociais.

Para Raewyn Connell, nos anos 70, papéis também eram atribuídos à figura masculina. O cumprimento dessas normas conferia ao homem um véu de masculinidade “apropriada”, definindo masculinidade como “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero.” (CONNELL, 1995, p. 188). Tanto a formulação de um homem ideal quanto a de uma mulher ideal esbarra na categoria do gênero como algo que não se origina

num corpo biológico, mas social. Características que, para o senso comum e, às vezes, no meio científico, estariam atribuídas previamente ao sexo “masculino” e “feminino” — escritos entre aspas para representar a denominação dada a corpos com aparelhos reprodutores diferentes —, validando essas identidades no âmbito social, não passariam de discursos impregnados em corpos sexuados. Sobre o tópico, Guacira Lopes Louro, em *Gênero, sexualidade e educação*, comenta:

Ao dirigir o foco para o caráter “fundamentalmente social” não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. [...] O conceito pretende se referir ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são “trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico”. (LOURO, 1997, p. 21-22)

A generificação sofrida por corpos sexuados não exclui características ligadas à biologia, contudo, foca em perceber os preceitos sociais atribuídos aos corpos que reforçam características de gênero. Por exemplo, a assimilação direta entre pênis e masculino/homem, vagina e feminino/mulher, o que se desestrutura quando pessoas transexuais, não binárias ou intersexuais entram em cena.

Observa-se que a perspectiva proposta pela Teoria *Queer*, quando direcionada à representação da população LGBTQIAP+, em espaços sociais e caracterizações midiáticas, esbarra em problemáticas como a da representatividade. Contudo, a própria representatividade foi colocada em xeque, visto que atuava em prol de delimitar esses corpos, quer fosse para reforçar estereótipos de personagens cômicos, vilões ou promíscuos, quer fosse para construir uma figura moldada nos padrões heteronormativos e binários, partindo da crença de que

homossexuais poderiam ser identificados, para além das pessoas com as quais se relacionam, simplesmente pela sua natureza, comportamento e vestuário. Apesar de estar enraizado em estereótipos, o entendimento era de que a homossexualidade não era só uma preferência sexual, mas uma falha na natureza do ser e isso se manifestaria nos seus traços e personalidade. Essas crenças moldaram o começo da codificação *queer* no entretenimento. (KIM, 2017, p. 157, tradução nossa)²

O retrato de personagens com trejeitos homossexuais seguia uma série de estereótipos que foram repetidos e engessados ao ponto de criar arquétipos como o vilão afeminado e extravagante. A codificação *queer* — do inglês *queer coding* — consiste em apresentar um personagem repleto de estereótipos associados às pessoas LGBTQIAP+, porém não explicitando sua verdadeira orientação sexual/identidade de gênero de maneira direta. Isso parte de um esforço, consciente ou inconsciente, de classificar esses indivíduos, extrair-lhes traços e os caricaturizar a fim de criar um imaginário popular de que pessoas *queer* necessariamente se parecem com aquela representação específica. Personagens codificados como *queer* não configuram representação

²No original: “homosexuals could be detected beyond noticing whom they slept with, simply through their nature, behavior, and dress. Despite being rooted in stereotypes, the understanding at the time was that homosexuality was not just a sexual preference but a flaw in the nature of a person, and it therefore would manifest in traits and personality. These same beliefs set the first bricks in queer coding in entertainment spaces.”

propriamente dita, já que estes apenas reproduzem estereótipos sem, de fato, confirmarem suas identidades em nenhum momento. Com o passar do tempo e o ganho de visibilidade da comunidade LGBTQIAP+, representações fidedignas foram sendo construídas nos espaços midiáticos.

No campo da literatura, pode-se observar um aumento considerável de obras com personagens LGBTQIAP+, dentro de uma dita Literatura Queer, o que era inimaginável a algumas décadas atrás. Apesar da problemática da representatividade apontada acima, a evolução das discussões sobre identidade de gênero e orientação sexual propiciou que autores ocupassem lugares antes negados a eles. Esse processo de abertura não foi diferente em solo brasileiro que teve um aumento gradativo das obras que abordam temáticas relacionadas à comunidade LGBTQIAP+.

A ligação entre a teoria *queer* e a literatura data dos esforços iniciais de pesquisadores, visto que “oriundos predominantemente dos Estudos Culturais, os teóricos queer deram maior atenção à análise discursiva de obras fílmicas, artísticas e midiáticas em geral.” (MISKOLCI, 2009, p. 155). A abordagem assumida por esses teóricos se distanciava da característica minorizante e binária (homem/mulher, homossexual/heterossexual), que ainda encaixava corpos não-heterossexuais nos moldes da cisheteronormatividade.

Em solo brasileiro, artigos publicados que assumiram o rótulo de “Literatura Queer” começaram a ser vistos por volta do ano de 2003 (ALBINO e MÍGUEZ, 2021, p. 26). Essa nomenclatura pode servir como um termo que engloba diversas narrativas, de uma maneira mais abrangente do que termos como Literatura Gay ou Literatura Homoerótica, enquanto essas fazem alusão à orientação sexual, *queer* abrange identidades, sexualidades e práticas divergentes à cisheteronormatividade e foi aqui escolhido como forma de abarcar literaturas que tratam de corpos destoantes à norma, sobretudo as que retratam homossexuais, bissexuais, transexuais e outras identidades contidas na sigla LGBTQIAP+. Contudo, foi observado o uso dessa terminologia como similar à Literatura Gay, o que acaba sendo mais comum quando se tratam de obras relatando experiências sexuais entre pessoas do mesmo sexo-gênero. Em Albino e Miguel (2021), Literatura Queer se refere ao uso da teoria *queer* como instrumento de análise de obras literárias, que, por sua vez, continham corpos dissidentes à norma sexo-gênero. Neste artigo, adota-se esse termo de uma maneira mais abrangente do que apenas no tocante às relações entre pessoas do mesmo sexo-gênero, mas também obras que incluem corpos bissexuais, trans e não binários.

A poesia de *Falo*: transgressão e resistência

Paulo Augusto lançou seu primeiro livro, *Falo*, em 1976, atribuindo-lhe desde o título um tom subversivo que também permeia os textos ali presentes. Os poemas contidos na obra, hoje, relegada a certo esquecimento, versam de forma bastante inédita para época sobre as atribuições de gênero, sobre corpos dissidentes localizados no Nordeste e sobre a violência estatal sofrida por aqueles que não se encaixavam na norma da heterossexualidade. *Falo* pode ser descrito como um dos primeiros livros dedicados quase que integralmente ao amor e ao sexo entre dois homens.

Paulo Augusto nasceu em 1950, em Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, e se mudou posteriormente para o Rio de Janeiro, onde cursou Jornalismo na Universidade Federal Fluminense. Trabalhou em jornais como “O Fluminense” (RJ), “Última Hora (RJ), “Folha de São Paulo” e “O Estado de São Paulo”. O autor potiguar retornou ao Rio Grande do Norte em 1982, também atuando na imprensa local. Nos anos seguintes, manteve-se ativo na cena jornalística e literária, assinando as colunas “Balão de Ensaio” e “MidiAttica”, do suplemento cultural “Encartes”, presente no Jornal de Natal (1995/1998), no qual também atuou como editor.

Seus textos estão presentes em livros como *Antologia de contos Marginais Queda de Braço* (1977), organizada por Glauco Mattoso, *Um dia, a poesia* (1996), organizada por Ayres Marques, *Poesia Gay Brasileira* (2017), organizada por Amanda Machado e Marina Moura. Também está presente na *Antologia Literal I* (2000), da Sociedade dos Poetas Vivos e Afins do RN, da qual é membro fundador e presidente de honra. Sua importância para a cena potiguar foi reconhecida em 1995, quando venceu o Prêmio de Jornalismo Emmanuel Bezerra dos Santos, do Centro de Direitos Humanos e Memória Popular, Natal/RN, e em 2001, ao receber o prêmio Câmara Cascudo, da Fundação Cultural Capitania das Artes, da Prefeitura do Natal, com o livro *O Bufão de Natal* (ensaio). Além de *Falo* (1976), também publicou *Estilhaços de um País-Geni* (seleta de crônicas, artigos e ensaios publicados na coluna “Balão de Ensaio”, 1995).

Alguns detalhes de sua biografia são pouco conhecidos, não havendo informações aprofundadas sobre sua carreira jornalística, nem entrevistas ou depoimentos que pormenorizem sua trajetória pessoal. Nota-se que, apesar de sua contribuição, o nicho no qual está inserido e a pouca visibilidade de seu nome, quando se vislumbra um panorama nacional, limitam as informações disponíveis ao público.

Quase três décadas após a primeira tiragem de sua obra inaugural, a segunda edição do livro foi publicada em 2003 e reuniu, além dos poemas, críticas feitas à obra ao longo do tempo. O jornalista Sérgio Escovedo, um ano após o lançamento, apontou a abordagem da figura homossexual ali presente:

Paulo Augusto, em seu livro de estréia, *Falo* (sem editora), consegue ser a Madame Satã da literatura marginal, inventa um estatuto para o homossexualismo [sic] e penetra, em vários poemas, no cerne da questão homossexual, ser e não ser dessa população marginalizada. Marginalização, que como outras do porão dos valores dessa sociedade ocidental, cristã-moralista, dependente muito mais da forma do que do conteúdo. E a forma, compra-se, a moral na rua é a polícia, que é a outra marca registrada da questão: se há polícia, tudo é permitido, menos ser pobre. (ESCOVEDO, citado em AUGUSTO, 2003, p. 14)

Em seu comentário, Escovedo associa o feito de Paulo Augusto à Madame Satã, figura icônica da boemia carioca no século XX, para quem o livro é dedicado. A obra do escritor potiguar perpassa pela figura do homossexual marginalizado sob os preceitos da sociedade cristã, ocidental, no período dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira, em que há destaque para a polícia como figura repressiva. Não só Paulo Augusto trata de assuntos pouco visíveis na sua época, mas também os aborda com pioneirismo. Glauco Mattoso, também escritor marginal, ressalta o caráter vanguardista da obra do escritor potiguar no que se refere à poesia com foco no amor entre homens:

Naquele momento, *Falo* representava um marco histórico na poética homoerótica brasileira. Ilustres antecessores, como Mário de Andrade e Mário Faustino, não quiseram (ou não puderam) avançar tão longe na explicitação do amor masculino, algo que, em nosso idioma, só fora alcançado pelo Português Antônio Botto. O único paralelo nacional seria, talvez, Roberto Piva. Meus próprios versos escancaradamente homoeróticos ainda estavam por sair. (MATTOSO, citado em AUGUSTO, 2003, p. 11)

O trecho acima evidencia o passo dado por *Falo* na construção de uma poética homossexual brasileira. Embora não tenha sido a primeira expressão dessa representação, foi a primeira a tratar dela tão escancaradamente em seus versos. Outro marco associado à obra aparece na fala de Luiz Mott, antropólogo e ativista dos direitos LGBTQIAP+:

Marco histórico pelo pioneirismo: sua primeira edição, Rio de Janeiro/1976, antecede alguns meses à fundação do próprio movimento brasileiro de libertação homossexual. Até aquela época, quem ousava proclamar “é maravilhoso ser fresco, trans-viado” estava sujeito não apenas ao estigma e opróbrio popular, mas corria até o risco de ser processado pela polícia federal. (MOTT, citado em AUGUSTO, 2003, p. 4)

A primeira publicação de *Falo* antecede a criação do movimento brasileiro de libertação homossexual, importante levante para a comunidade gay da época. Desde antes dessa organização política, Paulo Augusto já expressava em seus versos o orgulho de ser “trans-viado”, “bicha”, mesmo que para o momento em que vivia, falar em voz alta sobre desejo entre homens pudesse acarretar em perseguição por parte do estado e do senso comum, envolto em um preceito de moral ocidental cristã.

A perspicácia da obra se faz presente logo em seu título. Ao evocar a ambiguidade do vocábulo *falo*, que tanto pode se referir ao “falo” enquanto imagem fálica, de um pênis, quanto se referir à conjugação do verbo “falar”, o livro provoca duas imagens diferentes, mas que, de certa forma se completam: “falo” enquanto pênis para se referir a um dos objetos de desejo da figura gay, “falo” enquanto busca por uma voz própria, um ato de escrita sobre si: a afirmação - “eu falo”. A capa da segunda edição, publicada em 2003, faz alusão ao sexo oral, em que o título da obra está posicionado na boca aberta de uma figura masculina.

Falo, em seus textos, perpassa pelo desejo, descoberta do desejo, a figura do homem gay, tudo isso do ponto de vista de um autor homossexual, pioneiro no que tange à poesia homoerótica. A obra evidencia, em vários momentos, como a sociedade trata corpos que não se encaixam na norma heterossexual, delimitando-os, categorizando-os, enquanto esbraveja orgulho de sua identidade, de sua prática.

Os três poemas apresentados a seguir fazem parte de um grupo de textos que versam sobre o transviado, essa figura que não é quista por um sistema sexo-gênero binarista e heterocentrista. A seleção composta por “Avant-premiere”, “Vae Victis” e “Estatuto” representa apenas uma fração da obra de Paulo Augusto, contudo evidencia e resume bem o tom seguido pelo autor em grande parte do livro.

O primeiro poema, que também abre a obra, não poderia ser mais simbólico. Em “Avant-premiere”, o eu-lírico relata sua primeira experiência sexual:

Não foi medo que senti
quando você imenso
- era a primeira vez –
me rasgou a blusa
inebriado e tonto.
Eu era virgem
como todo mundo um dia foi
mas isto não vem ao caso. Fardos pesados,
no canto do muro, tu e eu.
Vislumbrei à luz murcha da tarde
tua fortaleza pontiaguda
e me recorde: meu coração
recuou.
Mas juntei minhas forças todas
e num relance lembrei-me
que mamãe sempre dizia:
- Homem é para-mulher,
e mulher é para-homem.
(AUGUSTO, 2003, p. 24)

O texto evoca a ideia da primeira vez, ou como o título sugere, a “pré-estreia”. O eu lírico descreve as sensações ao ser confrontado por outro, aqui marcado por terminações relativas ao masculino, explícito nos adjetivos “imenso”, “inebriado” e “tonto”, no contexto da perda de sua virgindade. Há diversas marcações sobre a inexperiência sexual do eu lírico, reiterando que o que ali se vivenciava não tinha precedentes.

O cenário descrito parece um local aberto (pela citação ao muro e à luz murcha da tarde), o que pode sugerir que esse ato foi feito num local escondido, descrito no poema como “o canto do muro”. Esse lugar em específico destoa do que seria adequado para uma primeira vez idealizada, evoca a ideia de uma relação desprovida de afeto e que foi consumada às pressas, sem nenhum tipo de sentimentalismo. Ao passo que também remete a um ato de desejo “proibido”, feito sem muito preparo ou cerimônia, aproveitando a oportunidade que surgiu.

Faz sentido pensar, dada a construção da cena, que essa relação afoita era uma situação que provocava desejo, daí a consumação, e incitava algo reprimido, o que pode remeter, por exemplo, a casais jovens tendo suas primeiras relações escondidas, ou, o que parece ser nesse caso, a corpos nos quais o afeto é negado, em que o sexo é desprovido de toque e cuidado.

Ao se deparar com a “fortaleza pontiaguda”, provavelmente uma alusão ao pênis do outro, uma figura fálica, a primeira reação foi a de afastamento, não um afastamento físico, o eu lírico titubeia sentimentalmente, o que fica explicitado no verso “meu coração recuou”, algo dentro dele o faz reconsiderar, por alguns instantes, o que estava fazendo. Talvez pelo primeiro contato, ou talvez pelo que vem a seguir.

Quando o eu lírico se depara com o falo do outro, logo vem à mente os dizeres de sua mãe: “Homem é para-mulher” e “mulher é para-homem”. A figura materna aparece reforçando

um discurso heteronormativo sobre os afetos, ecoando como uma voz repressora e reiterando o conceito binário de gênero/sexo. Se o “homem é para mulher” e a “mulher é para homem”, todas as outras relações no meio desse caminho são sublimadas. O eu lírico, ao se ver diante de um ato que lhe foi ensinado como proibido, recua brevemente, e mesmo recuperando-se do recuo (“juntei minhas forças todas”), as palavras de sua mãe talvez apareçam como reflexo de um sentimento de culpa.

Logo após, “Vae Victis” se apresenta como uma reflexão à atribuição de gênero inscrita sobre os corpos:

Sensação de cão sem plumas
a máscara
a farsa - o medo
isto tudo nasceu comigo.
A primeira mentira dita,
a gente se documenta,
se habilita
se exercita - e acaba se acostumando.
A enfermeira é porta-voz.
Oficiosa, a víbora morde, sopra,
e cospe um verbete: Homem!
Meu pai acredita,
minha mãe se deleita
o povo festeja. Bandeiras, discursos,
charutos - bandas de música.
Beberam o mijo do menino
magricela - sem lhe perguntar
sem lhe auscultar - a sina.
Toda festa tem seu preço.
Etiquetado, recebo no berço
a humanidade
me olhando e rindo
um riso que eu não entendo
e que não me larga.
Só não ri o anjo. que me protege
assexuado, a-ético, aéreo,
sobrevoando o meu ser
e dizendo:
- Vai, Paulo, ser gay na vida!
No espaço geográfico do discurso há-sumo.
Nihil obstat.
(AUGUSTO, 2003, p. 25-26)

Em seu primeiro verso, o poema refere-se ao “cão sem plumas”, poema de João Cabral de Melo Neto, retomando a simbologia contida nessa figura. “Cão sem plumas” sugere a ausência de algo que não faz parte intrinsecamente do ser, quando se perde até aquilo que não está presente, o que neste poema, em específico, pode estar evidenciado como alegoria à própria descoberta da identidade, o processo de retirar o que foi dado, imposto, e a sensação

de estranhamento contida nisso. O eu lírico complementa a sensação do “cão sem plumas” ao dizer que tanto a farsa quanto a máscara surgiram em seu nascimento (“a máscara / a farsa – o medo / isto tudo nasceu comigo”).

O poema continua com a ideia da primeira mentira dita, documentada e exercitada até se fixar (“A primeira mentira dita, / a gente se documenta / se habilita / se exercita – e acaba se acostumando”). No decorrer dos versos, fica explícito que a primeira mentira se refere ao gênero designado aos corpos no nascimento, trazido por uma voz de autoridade, a enfermeira, como se aqui representasse outra figura que circunscreve a binaridade sobre os corpos (“A enfermeira é a porta-voz. / Oficiosa, a víbora morde, sopra, / e cospe um verbete: Homem!”). Outra característica marcante, tanto neste poema quanto no anterior, é que as figuras responsáveis por reproduzir esses discursos delimitante são figuras femininas, seja a mãe direcionando o desejo a partir da marcação de gênero, seja a enfermeira moldando a percepção sobre aquele corpo ao defini-lo como “homem”.

Esse movimento de exercitar uma máscara, imposta logo ao nascer, assemelha-se ao conceito de performatividade de gênero. Por mais que esse exercício não seja algo totalmente consciente, ainda assim é um ato repetido excessivamente até se cristalizar num dos moldes “homem” ou “mulher”. A partir dessa concepção de identidade determinada baseada em arquétipos de gênero, Butler argumenta:

Seria errado supor que a discussão sobre a “identidade” deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as “pessoas” só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. (BUTLER, 2018, p. 42)

Essa fala sustenta que só a partir da definição de um gênero considera-se aquele indivíduo parte dessa sociedade cujas estruturas binárias são reforçadas. A ideia de que essa identidade foi imposta, não sendo algo inato ou decidido pelo próprio indivíduo aparece nos versos finais da primeira estrofe (“Beberam o mijo do menino / magricela – sem lhe auscultar a sina. / Toda festa tem seu preço”) nos quais se faz explícito que nada fora perguntado àquela pessoa, apenas se levou em consideração a perspectiva dos pais, crentes de que aquele ser pertencia ao gênero masculino. Quanto à “beberam o mijo do menino magricela” faz-se referência à expressão popular alusiva à comemoração pelo nascimento do bebê, aqui rotulado como “menino magricela”. O eu lírico reforça essa circunscrição quando usa “etiquetado” (“Etiquetado, recebo no berço / a humanidade / me olhando e rindo”) para descrever a delimitação que foi imposta a ele. A reação de todos à sua volta parece de felicidade (“Meu pai acredita. / minha mãe se deleita. / O povo festeja”) pelo nascimento de mais um homem, o que entra em contradição com a figura apresentada como seu anjo protetor.

Na última estrofe, o texto recupera o “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, ao utilizar imagens e construções semelhantes como a figura do anjo e a construção “Vai, Carlos! Ser gauche na vida” e “Vai, Paulo! Ser gay na vida”. O anjo que o observa, descrito como “assexuado, a-ético e aéreo”, anuncia que Paulo não seria um “homem”, nos moldes heterossexuais, o que entra em conflito com a etiquetagem médica e a crença familiar, anteriormente citadas. O poema dialoga com o texto de Drummond no uso de alegorias similares para retratar sujeitos desajustados, que fogem à normatividade. Apesar de se tratarem de casos

diferentes, a simbologia permanece a mesma e usa imagens parecidas. Nesse diálogo com a tradição poética, o autor recupera as imagens de “O cão sem plumas”, e o sentimento de desajuste relacionando ao “Poema de sete faces”, a partir de “ser gauche na vida” com “ser gay na vida”. Isso demonstra que, embora a obra seja pioneira e inovadora no tratamento da temática homoerótica, também dialogava com toda uma tradição poética que a precedia, tensionando-a e ressignificando-lhe os sentidos.

Na sequência, o poema, em seu penúltimo verso, traz ambiguidade quando usa o termo “há-sumo”, sonoramente idêntico a “assumo”, referindo-se, talvez, ao espaço que aquele indivíduo gay assume na sociedade; e “há sumo”, remetendo à pluralidade de discursos e problemáticas dentro desse “espaço geográfico” citado. Por fim, o último verso traz a expressão em latim “Nihil-obstat”, que significa “nada obsta”, referindo-se à aprovação dada pela Igreja católica para obras que passassem pelo crivo da instituição religiosa e fossem aprovados por seus valores, dogmas e credos.

Esse trecho encerra o poema atribuindo um ar irônico, transgressor e provocativo à expressão consagrada. Com esse jogo de sentido, o texto finaliza aludindo ao fato de que os cerceamentos e imposições foram validados por uma visão conservadora, mas também contestados e subvertidos pelo eu lírico e essa, verdadeiramente, é a sua palavra final (“Nihil-obstat”). Nesse sentido, o poema constrói imagens (a demarcação de um gênero, toda a festividade da família e da comunidade em volta disso) e evoca discursos (a denominação da identidade baseada em características biológicas quando a enfermeira define que aquele ser é um homem, a expressão retomando a aprovação da Igreja católica) que reforçam a ideia de sexo e gênero como características reproduzidas e reforçadas sobre os corpos, com o propósito de cerceá-los em moldes pré-prontos e “aceitos” socialmente.

A poesia de Paulo Augusto também se estabelece provocativa quando dá destaque à figura da “bicha”. É notório que termos como “veado” e “bicha” sejam utilizados no Brasil com uma conotação pejorativa e, muitas vezes, agressiva. Todavia, no poema “Estatuto” essa figura aparece como símbolo de resistência às interdições impostas naquele contexto:

Ser bicha é ser enquadrado
 no inciso C
 do parágrafo terceiro
 do artigo 24
 da lei de segurança inter
 nacional.
 É ter medo à flor da pele,
 é ter a língua ferida,
 a boca rubra,
 o beijo fácil,
 o amor saindo pelos poros.
 Ser bicha é um estado de espírito,
 de choque, de sítio,
 de graça.
 Como o artista pinta seu quadro,
 como a luz que filtra

a janela do quarto
a lua bojuda no céu.
Ser bicha: ser inspecionado,
é ter revirado o passado
e investigado o medo –
subindo o cheiro saudoso
dos primeiros tempos.
É a polícia, acesa e trêmula
no encalço do baitola
amedrontado.
Ser bicha é ser metade gente,
a outra metade - o povo,
gargalha garganta a dentro
ri e galhofeiro.
É Ter parte com o demônio,
aprendiz de feiticeiro.
É estar entre, no meio, ser meta-de
Outros homens.
(AUGUSTO, 2003, p. 43)

Os primeiros versos demonstram que ser bicha garante o enquadramento dentro de um sistema de leis, evocando, provavelmente, a lei da segurança nacional que vigorou durante a ditadura militar, que elencava os crimes contra o estado totalitário em regime. Mesmo que não faça relação direta ao texto da lei, o poema atribui à bicha um papel antagônico ao estado da época, acentuando a utilização de discursos jurídicos para criminalizar e marginalizar corpos não heteronormativos.

Os versos prosseguem com mais atribuições ao ser bicha. O medo constante vindo da opressão, a “boca rubra” que pode sugerir tanto lábios pintados como feridos por alguma agressão, e o “beijo fácil” junto de “amor saindo dos poros” que remontam à ideia de multiplicidade de parceiros, um estereótipo ligado a pessoas não heteronormativas. A bicha é definida como um estado de espírito, de graça, de sítio, este último fazendo alusão ao momento político do Brasil. A opressão estatal também aparece na figura da polícia presente na 5ª e 6ª estrofes (“Ser bicha é ser inspecionado / é ter revirado o passado e investigado o medo” / “É a polícia, acesa e trêmula / no encalço do baitola / amedrontado”), em que a bicha é posta no lugar do inspecionado e a polícia a postos para enquadrá-la.

Nas últimas duas estrofes, a bicha se localiza como algo particionado, metade gente (também aparece como metade homem no jogo de sentido em “meta-de/outros homens”), metade povo, sugerindo as atribuições de fora em seu corpo. A ideia de que ser bicha é ser metida com o diabo ou com feitiçaria vem de uma moral cristã enraizada socialmente e fortalecida em momentos históricos como a Inquisição. Novamente, a bicha é alvo de escárnio e desejo (“É estar entre, no meio, ser meta-de/outros homens”), imagens que contrastam. O sentido construído por “É estar entre, no meio” remete à concepção de que a bicha é um ser de fronteira, transitório, está num entre-lugar do que seria homem e mulher. Ao mesmo tempo, é metade homem e meta-de outros homens, ou seja, enquanto a bicha é “parte homem”, considerando

o gênero masculino designado no nascimento, ela também é alvo de desejo, a meta de outros homens, seu objetivo final.

Como se pode observar, os três poemas de Paulo Augusto aqui destacados colocam em xeque as concepções normativas e moralistas acerca do homossexual, propondo um olhar que desconstrói visões preestabelecidas e problematizam questões ligadas ao gênero. É interessante notar que os textos se voltam, de formas diferentes, para o que se entende por “homem” e o que se entende por “homem gay”, figuras quase antagônicas numa sociedade repressiva e preconceituosa. Ao abordar também temas como o desejo e o sexo entre dois homens, ainda vistos como tabu, a poesia de *Falo* transformava-se também num corajoso símbolo de transgressão e resistência ao silenciamento imposto aos corpos gays.

Se o livro é transpassado por um conteúdo libertário, a forma dos poemas também o é. Os textos de *Falo* se constroem, em sua maioria, através de versos livres, curtos e fragmentados. Não seguem estruturas métricas delimitadas, alternando versos curtos e longos, com a presença forte de *enjambement* cujo efeito cria um ritmo de continuidade da leitura, sem muitas pausas ao final dos versos. Os jogos com as palavras aparecem para mascarar, confundir e misturar os sentidos, permitindo leituras ambíguas.

Outra marca comum aos poemas é o deslocamento de versos no espaço do texto, um traço estético que remete ainda mais à fragmentação e à maleabilidade do poema, pois um verso pode ser deslocado para frente e rearranjar a estética do texto. Por vezes, ainda, um termo pode aparecer em destaque com a finalidade de realçar seu sentido ou pontuar alguma importância naquele contexto, como nos versos do poema “System-Attica”, em que se lê “trans viado” cuja quebra entre “trans” e “viado”, seguido do deslocamento deste último termo confere enfoque a ele, além, é claro, de problematizar o sentido da palavra “transviado”.

Considerações finais

Se *Falo* tivesse sido lançado nos últimos anos, com todos os avanços quando se trata do lugar ocupado pela população LGBTQIAP+ no Brasil, talvez sua ironia e forte caráter transgressor tivessem se diluído na produção atual sobre corpos dissidentes. Contudo, *Falo* é um produto de seu tempo que reverbera décadas depois de seu primeiro lançamento. Trata-se de um grito abafado no cerne da ditadura militar, dentro do país que, hoje, mais mata a população LGBTQIAP+ no mundo inteiro. Seus textos já questionavam a imposição de um gênero delimitado ao nascimento, problematizavam noções como virgindade, a estabilidade do “homem” e a marginalização de corpos desviantes à norma heterossexual.

A pioneira investida de Paulo Augusto em versar sobre corpos à margem, na década de 70, parece ter sido sublimada ao longo dos anos. Talvez seu nicho específico, seu primeiro contexto de publicação, sua temática, dificultassem a projeção que o livro poderia ter tido. Atualmente, resta o trabalho de resgate e de recuperação dessa obra, afinal, décadas após o lançamento, as temáticas apontadas por Paulo Augusto continuam em disputa. O livro continuaria sendo uma provocação na, ainda existente, gerontocracia.

Falo existe, portanto, enquanto uma obra completa em que uma das temáticas principais é o relacionamento entre homens sem que isso seja visto por uma óptica heterossexual, impregnada

de um discurso moralista que reduz essas práticas à condição marginal, imprópria. O eu lírico se deleita, se apropria do seu *não lugar* para verbalizar seus desejos.

Ainda que não estejamos mais na Ditadura Militar, a violência sobre os corpos *queer* se mantém no Brasil. Por esses e outros motivos, a importância de recuperar e ressignificar obras que já discutiam sobre ocupar um lugar relegado à margem. A presença desses autores, artistas, ativistas, entre outras pessoas que versam sobre seus corpos *queer* instiga o pensamento fora das fronteiras do senso comum, este rendido às estruturas cisheteronormativas.

Além de um movimento de retomada desses autores, desse “cânone” LGBTQIAP+, importa pensar em vozes atuais que falam e reverberam sobre suas existências e corpos. Pensar nessas vozes como força motriz de mudança e de quebra de paradigmas. Por isso a importância de uma literatura LGBTQIAP+, de autores que versem sobre homossexualidade, transexualidade, não-binaridade, etc, de um viés que não seja o de culpa por suas práticas e expressões de gênero, sem que haja sempre uma narrativa trágica por trás disso.

Nesse contexto, ao se tentar recuperar exemplos de uma Literatura *Queer* no Brasil, *Falo* figura como uma das grandes obras desse nicho do século passado. Reitera-se que, quase 5 décadas após seu lançamento, o livro continua provocativo, ácido e fresco. Questionando gênero, sexualidade, desejo antes de tudo isso ser uma discussão recorrente e presente. Desestabilizando, em seus versos, a estrutura que insistia em tratar o homossexual como alvo de violência, vigilância constante. Gritando a plenos pulmões, com sua voz fálica, como era prazeroso ser transviado, fresco. Se não houve um crítico para garantir a *Falo* um lugar de destaque, como dito por Escovedo, cabe a pesquisas como esta abalar as bases heteronormativas, presentes também na literatura, e por conseguinte em seu cânone, e destacar obras corajosas como as de Paulo Augusto.

Referências

ALBINO, Hugo Seghessi; MÍGUEZ, Anton Castro. **Literatura Gay? Literatura Homoerótica? Afinal, o que é a Literatura Queer?: Desdobramentos e Circunscrições Conceituais da Literatura Queer.** Formiga (MG): Editora MultiAtual, 2021.

AUGUSTO, Paulo. **Falo.** 2. ed. - Rio Grande do Norte: Sebo Vermelho, 2003.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CONNELL, Raewyn. **“Políticas da masculinidade”.** Educação & Realidade, v. 20, n. 2. Porto Alegre, julho-dezembro de 1995, p. 185-206.

FOUCAULT, Michel. **A História da sexualidade: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

KIM, Koeun. **Queer-coded Villains (And Why You Should Care).** In: T. Budd & L. Dexheimer (Eds.), *Dialogues@RU.* NJ:Rutgers University. 2017, pp. 156-165.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MISKOLCI, Richard. “A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização” In: **Sociologias**, Porto Alegre, n.21, p.150-182, Junho 2009.

MISKOLCI, Richard . **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. 2. ed. São Paulo: Autêntica. 80 p. (Cadernos da Diversidade), 2012.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil. **Periodicus**, vol. 1, nº 1, Salvador, 2014. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150/7254> - Acesso em: 11 jan 2023.

SALIH, Sara. **Judith Butler a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SOBRE LITERATURA MENOR: A ESCRITA DE DIAMELA ELTIT

ON MINOR LITERATURE: THE WRITTEN BY DIAMELA ELTIT

Mariana de ALMEIDA*

 <https://orcid.org/0000-0002-0111-0864>
UNICENTRO

Nincia Cecilia Ribas Borges TEIXEIRA**

 <https://orcid.org/0000-0002-5719-7364>
UNICENTRO

Leticia Barros SOARES***

 <https://orcid.org/0009-0004-2545-9544>
UNICENTRO

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Por muito tempo, o cânone literário ditava as regras dentro da literatura, espaço que era ocupado majoritariamente por homens brancos. A partir dos Estudos Culturais - que surgem através do CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies), observando a relação da sociedade e cultura e as mudanças sociais, segundo Escosteguy (2006), a partir dos considerados “pais fundadores” Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart -, tem sido possível abrir espaço para literaturas escritas por outra parte da população, como por exemplo as mulheres, e assim podemos hoje estudar a escrita de Diamela Eltit. A autora fala sobre minorias marginalizadas sob o ponto de vista de alguém que viveu a ditadura do Chile sendo parte de um coletivo que atuou fortemente contra a violência e a opressão do período ditatorial, tendo escrito e publicado seu primeiro romance nessa época. A partir disso, falaremos aqui sobre a escrita de Diamela Eltit e sobre como ela se insere no mundo literário como uma literatura menor, a partir de autores como Deleuze e Guattari (1975) e Lértora (1993), para que seja possível analisar como a literatura de Diamela se

* Mestranda em Letras pela UNICENTRO, pesquisa temas relacionados aos Estudos Culturais e Literatura Latino-Americana. Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda. É graduanda em Letras Português-Inglês e Jornalismo. Atua principalmente na área dos estudos de gênero, identidade e maiorias minorizadas. Tem experiência com comunicação política e de ações sociais, atuando junto a coletivos, organizações, comunidades indígenas, sindicatos e partidos políticos em todo o Paraná.

** Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, pós-doutorado em Ciência da Literatura pela UFRJ. Professora Associada da Universidade Estadual do Centro Oeste e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Coordenadora do Laboratório de Estudos Culturais, identidades e representação (LABECIR-UNICENTRO). Suas pesquisas giram em torno de estudos de gênero, literatura brasileira, universo feminino, Estudos Culturais e autoria feminina na literatura, arte e mídia. Diretora de Cultura da UNICENTRO e Membro do Conselho Municipal de Cultura de Guarapuava-PR.

*** Mestranda em Letras pela UNIOESTE.

insere nesse conceito de literatura menor e como os marcadores de sua escrita coincidem com as características das literaturas menores.

Palavras-chave: Literatura menor. Diamela Eltit. Estudos Culturais. Minorias marginalizadas. Literatura Chilena.

Abstract: For a long time, the literary canon dictated the rules within literature, space that was mostly occupied by white men. From Cultural Studies - that emerge through the CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies), observing the relationship between society and culture and social changes, according to Escosteguy (2006), from the considered “founding fathers” Raymond Williams, E. P. Thompson and Richard Hoggart -, it has been possible to make room for literatures written by another part of the population, such as women, and so we can now study the writing of Diamela Eltit. The author writes about marginalized minorities from the point of view of someone who lived through the dictatorship of Chile being part of a collective that acted strongly against the dictatorial period, having written and published her first novel at that time. From this, we will talk about the writing of Diamela Eltit and about how it inserts itself into the literary world as a minor literature, from authors such as Deleuze and Guattari (1975) and Lértora (1993), so that it is possible to analyze how Diamela’s literature fits into this concept of minor literature and how the markers of her writing coincide with the characteristics of the minor literatures.

Keywords: Minor literature. Diamela Eltit. Cultural Studies. Marginalized minorities. Chilean Literature.

A violência e a marginalização nos textos de Diamela Eltit

Eu estou interessada em qualquer coisa que é contra a natureza do poder, ou seja, a alteridade. (Diamela Eltit)

Segundo Deleuze & Guattari, em *Por uma Literatura Menor* (1975), quando falamos em literatura menor não estamos falando sobre literaturas que importam menos ou que existem em menor quantidade. Estamos falando sobre a literatura que possui menor visibilidade e que por muito tempo esteve à sombra da crítica e do público. Essa literatura se caracteriza, entre outras, por romper com o estereótipo de herói e nos apresentar personagens comuns como protagonistas de suas histórias. Segundo os autores, “a literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 26), diferindo das literaturas maiores em que o individual se mostra mais importante e o ambiente é apenas pano de fundo.

O redimensionamento da língua nas literaturas menores é também uma forte característica, pois é uma linguagem criativa e experimental, que ultrapassa a esfera individual vista nas grandes literaturas. As produções da margem, por muito tempo desvalorizadas, ganham espaço e possibilitam dar voz aos discursos não-oficiais, pois “tudo que foge a esse propósito é percebido como manifestação “menor”, uma inadequação às grandes obras selecionadas por uma utópica noção de consenso, um desvio em relação a modelos que se tornam inquestionáveis” (BATALHA, 2013, p. 117, aspas originais).

Ainda segundo Batalha (2013, p. 115), “construir a consciência de minoria é desviar do padrão, extrapolar o critério de medida já conhecido”, na ausência de cânones ou qualquer visão tradicionalista. Além disso, conforme Deleuze & Guattari (1975), as literaturas não são por si só menores, mas isso caracteriza as condições nas quais elas foram escritas dentro de um ambiente de literaturas maiores (ou estabelecidas). A partir desse conceito, emergem as literaturas escritas pelas margens, principalmente no cenário contemporâneo.

É impossível pensarmos a literatura contemporânea sem considerar o papel do texto literário e o conjunto de problemas que transparecem na escrita. Além disso, é impossível pensarmos a literatura contemporânea sem levarmos em conta a literatura produzida por mulheres. Há um espaço bem demarcado que as literaturas de autoria feminina ocupam, e são esses textos que, frequentemente, tratam sobre temas do cotidiano e sobre ações que impactam diretamente a vida da mulher. Esses textos têm marcadores visíveis de condições sociais as quais as mulheres enfrentam e são espaço para denúncia dessa situação, sendo a literatura uma ferramenta de luta das mulheres.

É a partir disso que escolhemos a literatura de Diamela Eltit como objeto de análise deste artigo, mais especificamente o romance *Forças Especiais* (2021). Como objetivos, devemos analisar como a literatura de Diamela pode ser lida a partir do conceito de literatura menor e como os marcadores de sua escrita coincidem com as características das literaturas menores, como são propostas por Deleuze e Guattari (1975), Lértora (1993), hooks (2019), entre outros que contribuem para esse campo de estudos.

Diamela trabalha com, entre outros temas, a violência evidenciada em seus livros. A exemplo, em *Forças Especiais* (2021), a violência policial é quem dita as regras cotidianas dos moradores de um conjunto de blocos habitacionais no Chile. Conhecemos, a partir do ponto de vista da narradora sem nome, como é a funcionalidade desse conjunto de blocos sitiado pelas forças especiais da polícia.

O texto traz a realidade da periferia chilena. Ainda vivendo sob os destroços da ditadura, o Chile possui marcas da destruição física e psicológica do período de governo de Augusto Pinochet, que perdurou de 1973 até 1990. A América Latina, num geral, sofre com essas marcas de governos ditatoriais mesmo nesse período pós-ditadura, de formas diferentes, mas forçando o outro¹ a viver em um espaço social marginalizado e precário.

De reis a súditos, de senhores a servos, de governantes a governados, a crença de que não há outra existência social fora desses binarismos se solidifica no imaginário popular. Dentro desse esquema, a interferência militar se constituiu em uma das principais formas de repressão e coerção na América Latina ao longo do século XX. (PÁDUA, 2009, p. 32)

A América Latina tem sua história construída pelas ditaduras. Elas existiram durante a segunda metade do sec. XX em diversos países que lutam até hoje contra as marcas deixadas por esse período. Como podemos ver a seguir:

É importante esclarecer que, em governos ditatoriais, o monitoramento constante da população é uma das bases de sustentação do regime autoritário.

¹ Aqui, esse outro é lido como o cidadão relegado à marginalidade, que não detém o poder na sociedade contemporânea.

Quando se fala em “sistemas de inteligência”, ou “serviço de informações”, trata-se de atividades, como coleta de dados pessoais, realizadas a serviço do Estado. A utilização dessas informações, dentro dos regimes autoritários que abordaremos mais à frente, e dentro do contexto da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), serviram à repressão e ao combate do chamado “inimigo interno”. (LOPES, 2022)

Paralelamente, a Operação Condor, um “pacto repressivo de caráter internacional firmado em 1975 na capital chilena” (LOPES, 2022) se instalava. As ditaduras foram integradas pela espionagem nos países Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai. Ainda conforme o autor, “a Condor foi um acordo entre os países do Cone Sul, criado para perseguir e punir pessoas que demonstrassem qualquer comportamento de oposição a estas ditaduras” (LOPES, 2022). Após essa integração, a população começou a sofrer ainda mais com a tortura do corpo físico, as prisões e mortes que aconteciam nas ditaduras dos países da América Latina.

Segundo outro autor que contribui para o assunto, “um dos principais alvos no jogo político da ditadura é o corpo, seja na estrutura física ou na elaboração social simbólica” (PÁDUA, 2009, p. 32). Esse corpo tende a sofrer um disciplinamento a partir do Outro², e isso acontece a partir da tortura e do medo, sinais claros das marcas da ditadura. Ainda conforme o mesmo autor, “na experiência latino-americana da autora Diamela Eltit, a ditadura tornou-se o alvo principal das discussões sobre poder, sociedade e política” (p. 32).

Na contemporaneidade, segundo Pádua (2009), o corpo físico não é mais o alvo principal da repressão, mas esse poder se manifesta no corpo social de maneira a calar o oprimido. A partir do momento que isso acontece no corpo social, as marcas deixadas são mais difíceis de serem percebidas, criando a impunidade daquele que fere. É, dessa forma, admitida que a literatura seja palco para denunciar essas ações, conscientizando seu leitor das maneiras de opressões contemporâneas.

Após o fim das ditaduras, os países demoraram até integralizar os direitos das pessoas, e até hoje lutam contra as marcas deixadas por esses períodos. Artistas, a exemplo, encontraram maneiras de resistir aos ataques e revelar parte da história dos oprimidos a partir de suas obras. Pinturas, instalações, literatura, entre tantas outras expressões foram e são utilizadas para falar sobre o que foi vivido por essa população que marginalizada.

A margem da sociedade foi, por muito tempo, invisibilizada nos mais diversos meios, mas a partir dos Estudos Culturais foi possível abrir espaço para essas histórias serem contadas. Dessa forma, é possível conhecer o outro lado da história, dando voz a essa parte da população para que novas histórias sejam construídas.

Diamela Eltit e a escrita sobre minorias

Diamela Eltit, escritora Chilena que atuou fortemente contra ditadura de Pinochet, possui uma vasta obra ainda pouco conhecida no Brasil. Seu primeiro romance, *Lumpérica* (1983), foi escrito e publicado no período ditatorial chileno, e, além disso, outros textos foram escritos

² Aqui, utilizamos Outro com a primeira letra maiúscula para identificar o sujeito que detém o poder na sociedade.

nesse tempo. A autora faz parte do que é chamado “*escena de avanzada*”, que é um conjunto de obras e artistas que escreveram durante e pós ditadura chilena, se opondo à opressão de Pinochet, como forma de resistência. Os artistas chilenos, por meio desse movimento, contextualizaram as práticas tradicionais, linguagens e gêneros de arte.

Em 1973, após o Golpe Militar, Diamela permaneceu no Chile e começou a publicar seus primeiros manuscritos. Em 1979, juntamente com o poeta Raúl Zurita, os artistas visuais Lotty Rosenfeld e Juan Castillo e o sociólogo Fernando Balcells, Eltit participa da criação do CADA - Coletivo de Ações de Arte - que reformulou a arte durante a ditadura de Pinochet. As ações do coletivo foram bastante influentes na escrita de seu primeiro romance.

Segundo Pádua (2016), *Lumpérica* (1983) é uma junção de *lumpen* (marginal) e América e “é um conjunto de ações artísticas assimilado pela representação literária de Diamela Eltit na desestruturação de um contexto de ditadura militar” (PÁDUA, 2016, p. 802). Em *Lumpérica* (1983), temos uma narrativa não linear e cheia de experimentações, perpassando a literatura, a fotografia, o cinema e outras artes.

Diamela continua publicando até os dias atuais. Em 1986, publicou *Por la patria*, romance; em 1988, *El cuarto mundo*, romance; Em 1989, *El padre mío*, livro de testemunhos; em 1991, *Vaca Sagrada*, romance; em 1993, o ensaio *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho o voto*; o livro documental em 1994, com fotos de Paz Errázuriz, *O infarto da alma*, e nesse mesmo ano o ensaio *Crônica do sufrágio feminino no Chile*; em 1998, o romance *Os trabalhadores da morte*; Em 2000, *Emergências*; Em 2002, *Mano de obra*; em 2005, *Puño y letra*, sobre Carlos Prats; O romance *Los vigilantes* em 2005; em 2007, o romance *Jamais o fogo nunca*; *O ensaio sobre literatura, arte e política* em 2007; em 2009, *Colonizadas, relato na antologia Excessos del cuerpo*, uma ficção sobre contágio e doença na América Latina; em 2010, o romance *Impuesto a la carne*; em 2012, *Antologia pessoal*; em 2013, *Forças Especiais*; em 2016 publicou *Réplicas*, escritos sobre literatura, arte e política; e por fim, *Sumar*, romance publicado em 2018.

A escrita de Diamela perpassa, entre outras características, a escrita performática, o caráter político, a escrita de testemunho e a vigilância, temas presentes em sua obra. Para Lértora, que escreve uma antologia pioneira sobre Eltit, “há nesta narrativa uma opção consciente de se aventurar em personagens e situações humanas marcadas pela precariedade, marginalidade, orfandade existencial (...)” (LÉRTORA, 1993, p. 12, *tradução nossa*).³

Segundo Pedron (2006, p. 77):

Em toda produção de Eltit, é perceptível a utilização de procedimentos narrativos bastante diferenciados, desde o testemunho transcrito em *El Padre Mío*, passando pelas cartas em *Los vigilantes*, até o roteiro de cenas a serem filmadas, as poesias e reflexões metalingüísticas, de *Lumpérica*. (PEDRON, 2006, p. 77)

³ *Do original* “hay en esta narrativa una consciente opción por incursionar en personajes y situaciones humanas signadas por la precariedad, la marginalidad, la orfandad existencial (...)” (LÉRTORA, 1993, p.12)

Podemos também entender que “os componentes do mundo narrativo na escrita de Diamela Eltit apresentam características de marginalidade, de precariedade”⁴ (LÉRTORA, 1993, p. 27, *tradução nossa*), mas esses componentes não fazem da literatura de Diamela uma literatura marginal, e sim uma *literatura menor*, característica de que tem algo a dizer que não foi dito antes, que explicaremos adiante. Além disso, o autor ainda diz que “A primeira característica da literatura menor é que ela se caracteriza por uma desterritorialização, por um deslocamento, em relação à língua maior” (p. 28, *tradução nossa*)⁵ Ela apropria-se das práticas discursivas dominantes (Lértora, 1993) para criar provocações e questionamentos em uma narrativa com personagens marginalizados pela sociedade. Desse modo, a obra de Diamela se insere no mundo literário como uma literatura menor, utilizando do espanhol para escrever, possuindo características de tal e trabalhando com esses personagens que estão à margem para denunciar imposições e assédios que a sociedade traz. Esse é o caso de vários outros escritores, inclusive as literaturas de autoria feminina e autores homossexuais.

Literatura menor: desterritorialização e visibilidade

A escrita de Diamela pode ser lida como uma experiência de literatura menor, pois “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 25), caracterizada por uma desterritorialização da literatura e por elementos como a escrita sobre minorias, a utilização da língua de colonizadores para a denúncia dessa prática etc. Além disso, para os autores, outra característica das literaturas menores “é que nelas tudo é político” (p. 26). Sendo assim, podemos definir três elementos caracterizadores das literaturas menores: a desterritorialização da língua; o tom político; e a coletividade como tema, ao invés da individualidade das situações. Tudo nelas é político, tudo é coletivo e a desterritorialização da língua é imprescindível.

A literatura menor possui aspectos da cultura popular, utilizando da língua do colonizador, a língua maior, para trabalhar um tema menor, ou seja, um termo marginalizado. A partir do momento que Diamela utiliza de personagens marginalizados com vivências que também são características de populações marginalizadas, e contar a história de outro ponto de vista, sua literatura pode ser classificada como menor. Além disso, ela é produzida por uma escritora mulher e latino-americana. Se formos olhar a hegemonia que perpassa a literatura, há alguns anos esses textos não seriam considerados literatura.

A literatura Eltitiana se mostra como uma literatura menor quando analisamos sua narrativa e seus personagens. Como exemplo, em *Forças Especiais* (2021) temos a protagonista que vem de uma família pobre, e, para ajudar no sustento da casa, é submetida a trabalhar como prostituta, um trabalho precarizado e ilegal para menores de idade no Chile. Ainda nesse texto, essa protagonista representa o coletivo, esse grupo minorizado de mulheres que precisam se submeter a papéis marginalizados em sociedade.

⁴Do original “los componentes del mundo narrativo en la escritura de Diamela Eltit presentan características de marginalidad, de precariedad”. (LÉRTORA, p. 27).

⁵Do original “El primer rasgo de la literatura menor es el de caracterizarse por una desterritorialización, por un desplazamiento, en relación al lenguaje mayor.” (LÉRTORA, 1993, P. 28).

Além disso, o cenário em que se passa a história de *Forças Especiais* (2021) é um território marginalizado, sitiado pela polícia, em que a violência virou cotidiana. Em entrevista para a *Relicário* em 8 de julho de 2021, numa conversa com Julián Fuks, tradutor da obra para o português brasileiro, a autora comenta que os conjuntos de blocos habitacionais do Chile estão situados nas periferias, e, de certa forma, podem ser comparados às favelas do Rio de Janeiro. Essa comparação nos ajuda a ter uma visão de como as relações se constroem nesses conjuntos e como a ação da polícia é constante e violenta.

Segundo Lértora (1993), os escritores da literatura menor encontram uma forma diferente de dizer, mas mais do que isso, a forma diferente. Lértora ainda traz uma fala da própria Diamela, na qual diz que para o escritor que abordar os mesmos temas (já abordados em outros romances) dentro da literatura depende muito da diferenciação para falar sobre esse tema, e dessa forma, sempre será um desafio. Essa literatura é representativa, representa o menor em uma língua maior. Para o autor:

A escrita como espaço de abertura e ruptura, de signos em constante deslocamento; no fundo, uma escrita *de exílio*, e que encontra a sua expressão mais assumida na escrita de mulheres, para quem “tudo passa pelas fronteiras do corpo e talvez da espécie, uma mulher sente-se sempre exilada nas generalidades que compõem a medida comum de consenso social, bem como em relação ao poder de generalização da linguagem. (LÉRTORA, 1993, p. 30, tradução nossa)⁶

Dessa forma, Lértora traz a questão da literatura como ab-rogação das normas de escrita conforme ditava o cânone; para essas mulheres, principalmente as que escrevem literatura menor, que utilizam da linguagem, que carrega consigo tanto poder, para justamente falar desses que detêm esse poder. Diamela trabalha exatamente dessa forma, com sua escrita carregada de signos e memórias.

Ainda, lembrando que, pela ênfase dada pelos teóricos Deleuze & Guattari, na literatura menor tudo é coletivo, é possível analisar a protagonista de *Forças Especiais* (2021) a partir desse viés. Além de ser uma personagem ordinária, ela não possui nome, o que podemos ler como descaracterização dessa mulher para torná-la a representação de um ou mais grupos, uma ou mais identidades: ela representa mulheres pobres que se submetem à prostituição como estilo de vida.

Corpo-denúncia: a marginalização da carne

É possível, nesse contexto de literatura menor, falar sobre a importância do corpo nos romances de Eltit, que carregam marcas da violência que acontece por conta da marginalização desses grupos. Conforme podemos ver:

⁶Do original escritura como espacio de abertura y de ruptura, de signos en constante desplazamiento; básicamente, una escritura de exilio, y que encuentra su expresión más asumida en la escritura de la mujer, para quien “todo pasa por las fronteras del cuerpo y quizá de la especie, una mujer se siente siempre en exilio en las generalidades que hacen la medida común del consenso social, al mismo tiempo que en relación al poder de generalización del lenguaje.

No romance *Jamais o fogo nunca*, Eltit evidencia a centralidade do corpo como uma espécie de lócus poético e narrativo a partir do qual se descortinam os acontecimentos cotidianos em uma temporalidade híbrida de passado e presente. É desse modo que, aos poucos, o corpo afirma-se na qualidade de uma testemunha dos acontecimentos e da vida vividos no cotidiano da personagem principal. (BIONDI; DAFFERNER, 2020, p. 9)

São esses corpos, frequentemente das protagonistas, que evidenciam o sofrimento e a precariedade das mulheres na sociedade ditatorial ou pós-ditatorial. É a partir desses corpos, de seus pensamentos e memórias, de suas falas e ações que conhecemos a realidade dos outros personagens e temos acesso à narrativa de Diamela. Segundo Carvalho (2020), em *Jamais o fogo nunca* existem duas formas de compreender a história que necessitam do corpo da personagem em conflito para materializar as ideias.

Além disso, nos outros romances o corpo da mulher desenvolve papel importante como forma de resistência. É com ele que as mulheres protagonistas dos romances de Diamela acumulam conhecimento e utilizam-se desse para ir contra a opressão sofrida na história. Em *Forças Especiais*, a protagonista se vê submetida a utilizar do próprio do corpo físico para trabalhar como prostituta, ao mesmo tempo que é esse corpo social que resiste diariamente à opressão policial, ao assédio sexual e aos sofrimentos da família.

Outra marca nesse corpo que podemos observar na narrativa de *Forças Especiais* é a desvalorização enquanto corpo feminino. Por ser mulher, a protagonista evidencia que recebe menos que seus amigos para prostituir-se, “Omar é envolvente, duplo, dramático, ávido de modernidade (...). Recebe até cinco mil, é o que ele garante (...). Eu recebo mil porque sou mulher” (ELTIT, 2021, p. 10). Essa marcação de diferença entre corpo feminino e masculino e sua valorização também é um ponto importante quando pensamos a obra de Eltit, pois a mulher sempre está um degrau abaixo que o homem em sociedade, e a autora traz isso para os romances. O capitalismo em nossa sociedade separa a mulher do homem a partir do seu *valor*.

O corpo aqui aparece também como metáfora para o contexto social e histórico em que vive. Marginalizado, relegado a trabalhos informais e constantemente com medo, representam a população pobre do país que vive isso diariamente mesmo no contexto pós ditadura. Podemos dizer que Diamela conta o outro lado da história, dos historicamente silenciados, e utiliza do corpo desses personagens para dar voz a esse lado.

Além de todas essas características, Lértora (1993) traz que a narrativa de Diamela quebra com a questão da família nuclear - mãe, pai e filho - e nos mostra famílias em variadas configurações, como mãe e filha, casais sem filhos, mãe e filho, entre outros. Dessa forma, as hierarquias são redesenhadas, pois a “triangulação edípica” é inexistente, e uma reconfiguração das subordinações deve acontecer, e isso é caráter também de nossa sociedade, pois “em nossa sociedade, a opressão sexista perverte e distorce a função positiva da família” (hooks, 2019, p. 71). A partir disso, as identidades dos personagens são quebradas, questionando o sistema hegemônico e colocando outras personagens no local de figuras centrais.

Temos como exemplo a família bastante despedaçada de *Forças Especiais* (2021), composta por um pai que já não possui mais voz e se encontra humilhado, não sendo o provedor da família, sem os filhos homens que estão presos, uma mãe e duas irmãs, ambas destruídas pela perda dos filhos que foram levados pela polícia.

Em *Forças Especiais* (2021), temos uma construção crítica da identidade da mulher pobre latino-americana. Apesar da protagonista estar sob a regra patriarcal da sociedade, ela subverte a situação com estratégias no dia a dia.

Como conseguir mais dinheiro na minha meia hora no cubículo. Estou com a calcinha abaixada, me mexendo em cima do pau, sentada em cima do pau, crucificada por dentro, de costas para o homem, enquanto minha mente não me dá trégua agora que tento pular do jeito mais convincente possível para encaixar com as investidas do pau. Olho fixamente na tela a imagem de uma borboleta enorme que consagra como inseto, mas também a enfraquece porque seu amarelo é volúvel, um amarelo que vai e vem pelo bater das asas, um amarelo que se desdobra e se redobra e não chega a se fixar. Já faz dez minutos que estou me mexendo em cima do pau. Só vou fazer por mais cinco minutos porque tudo tem um limite na vida. (ELTIT, 2021, p. 87)

Aqui, podemos interpretar a borboleta como um ponto de fuga para a narradora. Ela utiliza de imagens na tela do computador para se distrair da dor do trabalho como prostituta, não somente a dor física, mas também a dor emocional do trabalho marginalizado que tem.

Com uma urgência literal meço o tempo pois já se passaram mais de dez minutos, quase onze, olhando a borboleta que bate as asas com a mesma intensidade que as pontadas de dor que eu sinto enquanto enterro em mim o pau. A borboleta foi só uma técnica que eu quis botar em prática. Tirei de um site de cura que garantia que a dor não era exatamente real. Dizia que a dor não existia em si mesma, mas que fazia parte da imaginação humana e requeria um esforço mental para afugentá-la. Só era necessário, afirmava o site, algo específico que trocasse o foco destrutivo por um elemento poderoso que permitisse esquivá-la. Um elemento exato; uma imagem, uma lembrança, um cheiro que fosse capaz de trazer novas sensações que neutralizassem o mal-estar. O site me pareceu sincero, completamente possível, e acreditei. Por isso pus na tela a borboleta. Foi uma imagem que me pareceu anestésica pelo constante bater das asas. Pensei que, se me tornasse uma com as asas, poderia evitar a mim mesma, fugir, sair de mim e me deixar de fora com toda a dor das cravadas do pau. (ELTIT, 2021, p. 88-89)

Ela conta que aprendeu essa técnica em um site, que falava que se você focasse sua mente em algum elemento, não precisaria sentir a situação ocorrendo na vida real. Vemos assim que seu corpo está tão fragilizado pelo estilo de vida que ela leva que sua mente já não procura estratégias para mudar o dia a dia, mas sim para amenizar os efeitos que ele lhe causa. Adiante, nos é revelado que todo esse sofrimento é pelo dinheiro, para que no futuro, quando os entes da família voltarem, ela possa dar uma recepção adequada a eles.

Decidi então que não mencionaria mais os meninos. Quealaria ou deixaria de falar, mas que nunca permitiria que os meninos voltassem sem que eu estivesse preparada, e para isso tinha que guardar mil pesos a cada dia. Decidi também que tudo valia mil pesos, minha dor, o pau valia mil, Lucho mil, Omar mil e eu valia mil pesos. Doze minutos de dor. (ELTIT, 2021, p. 90-91).

O contexto em que o corpo da mulher é inserido na sociedade latino-americana é um local que o deixa na subalternidade. Para Spivak, o sujeito feminino é subalterno e existe muito mais na obscuridade que o sujeito masculino:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos de insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 85).

Personagens ordinários, corpos ordinários

Diamela também utiliza de *personagens ordinários* para uma análise de conjuntura sobre poder, patriarcalismo, feminismo e outros temas dentro de sua obra. Em alguns romances, esses protagonistas não possuem nomes, relegando-os ao papel de interlocutor da história, de identidade bastante fragmentada. Como exemplo, temos a protagonista de *Forças Especiais* (2021), que mesmo sem nome nos leva por um percurso cru e difícil pelos blocos habitacionais de Santiago no Chile. Pela sua narrativa, temos conhecimento do cotidiano dos moradores desses blocos, da violência policial e das dificuldades pelas quais passam esses moradores.

Trazer a “pessoa/personagem ordinária” para o centro da narrativa possibilita “a celebridade do homem comum em sua ordinariedade habitual” (VASCONCELLOS, ZANETTI, 2017, p. 1) ressignificando seu papel na sociedade, que, no geral, se esvaziava “de toda a substancialidade da vida cotidiana de acordo com os interesses das indústrias” (p. 2). Nosso cotidiano, há muito, foi colonizado a ponto do tempo e emoções tornarem-se esvaziados. O processo de trazer a coletividade da ordinariedade dessas pessoas/personagens foca na vivência para seja possível emergir significados nas ações produzidas por esses. Além disso, Segundo Berger e Luckmann (1991), a linguagem é fundamental para organizar a vida cotidiana e é a partir da linguagem que a ideologia dominante age.

Em *Los Vigilantes* (1994), a autora também utiliza de *personagens ordinários* para “analisar de discursos do poder e denunciar a perversa situação estabelecida pelo capitalismo, especialmente nos países da América Latina” (PÁDUA, 2016, p. 794). Ela utiliza de “corpos precários em estado limite para construir narrativas paralelas ao contexto social de marginalização” (p. 798). Outro exemplo desse modelo de personagem pode ser encontrado em *Impuesto a la carne* (2010), no qual temos uma mãe e uma filha, que têm uma existência precária em um hospital (PERETI, WEINHARDT, 2012). Para os autores, ainda:

Impuesto a la carne é uma recuperação alegórica dessa trágica história pós-colonial latino-americana, aqui resumida à experiência chilena. Ao longo do texto, são recorrentes as alegorizações de vários episódios da história do

país. Essas imagens, em sua força poética enquanto alegoria, em sua sempre transitória e dialética expressividade, permitem uma leitura antifundacional da história a partir do fragmento, das reminiscências, dos lampejos de memória, das repetições insistentes e do próprio silêncio que suscitam. (PERETI, WEINHARDT, 2012, p. 37).

Considerações finais

A partir da pesquisa realizada sobre os temas aqui discutidos, é possível classificar a escrita de Diamela como uma literatura menor. Os marcadores encontrados em sua literatura, como os personagens ordinários, os temas relacionados à população historicamente marginalizada, o corpo como espaço de denúncia, a desterritorialização da língua e o coletivo sobre o individual, tornam sua escrita um lugar de denúncia.

Concluimos que estudar autoras de literatura menor se faz imprescindível para colaborar com a sociedade em que vivemos. A partir do momento em que abrimos espaço para que essa literatura seja pesquisada, contribuimos para que o tema seja divulgado no meio acadêmico.

Ainda, parafraseando Antônio Cândido, entendemos que a literatura tem a função de humanizar o sujeito, sendo assim, a literatura menor, ao abordar temas como pobreza, racismo, machismo, entre outros, favorece que esses temas sejam discutidos e ajudem na formação do sujeito leitor.

As chamadas literaturas menores não são textos menos importantes, mas sim textos que trabalhem maiorias minorizadas que por muito tempo estiveram fora dos holofotes da literatura. Esses textos tratam de sujeitos marginalizados a fim de ajudar a escrever o outro lado da história, contribuindo assim para a História em geral, para que o outro também seja ouvido.

Referências

- BATALHA, M. C.. O que é uma literatura menor?. **Revista Cerrados** (Brasília. Online), v. 22, p. 115-134, 2013.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BIONDI, Angie; DAFFERNER, S. **O corpo como testemunha**: políticas da escritura feminina em Diamela Eltit. **REVISTA DECIFRAR**, v. 8, p. 07-17, 2020.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Imago Editora: Rio de Janeiro, 1975.
- ELTIT, D. **Forças especiais**. Trad. Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ESCOSTEGUY, A. C. D.. Os estudos culturais. In: Hohlfeldt, A; Martino, L; França, V. (Org.). **Teorias da comunicação- conceitos, escolas e tendências**. 6ed.Petrópolis: VOzes, 2006, v. , p. 151-170.

Hooks, B. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PÁDUA, J. J. A. **O corpo-escrita de Diamela Eltit**: feridas e dilemas contemporâneos. Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades, Brasília, n. 6, o. 792-809, 2016.

LÉRTORA, J. C. **Una poética de literatura menor**: la narrativa de Diamela Eltit. Santiago: Para Textos/Editorial Cuarto Propio, 1993.

LOPES, E. N. **Operação Condor e ditaduras na América Latina**: entenda. in politize.com.br. Acesso em: 08 de jun. de 2023. Disponível em: <https://www.politize.com.br/operacao-condor/>

PEDRON, D. A. In: **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea**: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR>.

PERETI, E.; WEINHARDT, M. **O testemunho da carne**: um pequeno tratado sobre a alegoria em uma obra de Diamela Eltit. Revista Letras, Curitiba, n. 86, p; 27-46, jul/dez. Editora UFPR, 2012.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VASCONCELLOS, A. M., ZANETTI, D. **(Web)celebridade**: sujeito ordinário e a narrativa cotidiana sob holofotes. in Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF, Vol.11, 2017. 1-16

ENEGRECENDO A CRÍTICA: POR UMA EXPERIÊNCIA DO FORA

BLACKING CRITICISM: THROUGH AN EXPERIENCE FROM THE OUTSIDE

Paulo PETRONILIO*

 <https://orcid.org/0000-0002-2734-3359>
UnB

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: O artigo proposto tem como objetivo central enegrecer a crítica literária e, junto com ela, a experiência do fora. Para esse movimento é necessário descolonizar o “fora” tal como foi pensado nos moldes ocidentais, eurocêntricos e descolonizar a crítica, que é branca, cis e heterossexual. Como aportes teóricos-epistemológicos traremos a literatura preta de Conceição Evaristo (1996) e o feminismo negro para tensionar a crítica canônica, o discurso autorizado de supremacia branca, imperial e patriarcal. Assumiremos correr o risco e pensar a encruzilhada como experiência do fora ou como agenciamento maquínico- político do povo preto. Iremos propor linhas de fugas, trânsitos e deslocamentos necessários para ampliarmos a semântica da crítica e legitimarmos o olhar crítico, para que nós, sujeitos pretos, possamos pensar a crítica literária e nossos múltiplos processos de subjetivação. Um dos resultados obtidos e esperados é que precisamos, enquanto negros, erguer as nossas vozes para que a nossa história possa ser contada por mãos negras. Por fim, conclui-se que precisamos tensionar essa crítica que se construiu a partir de um regime de autorização discursiva, potencializar novas experiências do fora e novos

* Sou BIXA PRETA DA ENCRUZILHADA e MACUMBEIRO-DECOLONIAL. FILHO DE OXOSSE antes de ser Professor Associado II de Filosofia da Educação na UnB/FUP. Pós Doutor em Teoria e Crítica Literária (2020), Pós Doutor em Performances Culturais (2017) Doutor pela UFRGS (2009). Mestre em Literatura Brasileira (UFSC), Mestre em Educação (UFSC). Graduado em Letras pela PUC/GO, Graduado em Filosofia pela UFSC. Atua no Programa de Pós Graduação em Literatura (UnB) PosLIT, na Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea e atua também no PPGPIJ. É autor dos livros “Performances na encruzilhada: estética e aprendizagem no candomblé” e “Corpo, Estética, Diferença e outras performances nômades”, publicou “Pedagogia Trágica: um pensar humano demasiado humano na Educação” e “Gilles Deleuze e as dobras do sertão” e outros. Organizou o livro “Performances da Cultura : ensaios e diálogos”. Organizou recentemente o livro ESCRITURAS PRETAS DE [R]EXISTÊNCIAS: NARRATIVAS, REBELDIAS E VIDAS TEIMOSAS e organizou também pela editora Verona o livro DESOBEDIÊNCIAS DA CRÍTICA NAS ENCRUZILHADAS LITERÁRIAS. Tenho experiência em representação da diferença nas filosofias pós estruturalistas e nômades, de autores como Foucault, Deleuze-Guattari, experimentando conceitos como diferença, processo de subjetivação, rizomas, dobras e outros nomadismos. Atualmente tenho buscado enegrecer a Literatura e a Filosofia, estudando a Literatura preta, a Literatura-terreiro, afro-diaspórica na encruzilhada literária com o feminismo negro, a bixa preta, transviada e os principais marcadores sociais da Diferença: gênero, raça, classe, na interface com a performance, a performatividade de gênero, o entre lugar, a teoria queer, a interseccionalidade, o racismo estrutural e epistêmico, o lugar de fala na narrativa literária e sua representação nas vidas: nas fronteiras, nas margens e subalternas, onde gênero e raça são os principais variáveis. Trabalho com autores da diáspora: Achille Mbembe, Frantz Fanon, Stuart Hall, Paul Gilroy, Vou do Feminismo hegemônico ao Feminismo negro: De Butler e Paul Preciado a Grada Kilomba, Audre Lorde, Bell Hooks, Patrícia Hill Collins, Ângela Davis, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Luiza Bairros, Spivak e outras, numa linguagem decolonial e pós estruturalista. Desse modo, percorro o nada familiar, o que embaralha, o que vai na contra corrente da representação clássica, o contra hegemônico, o que provoca o desconforto, o estranho, o nômade, o devir, o caótico, o abjeto, o que não é e nunca será, o mal dito, o malvisto e outras encruzilhadas que ainda estão por vir.

processos de subjetivação, a partir de nós mesmos, tendo a literatura preta como a nossa potente encruzilhada de luta e emancipação.

Palavras-chave: Enegrecer a crítica. Feminismo negro. Encruzilhada. Escrita da pele. Experiência do fora

Abstract: The proposed article has as its central objective to blacken literary criticism and, along with it, the experience of the outside. For this movement, it is necessary to decolonize the “outside” as it was thought in Western, Eurocentric molds and to decolonize criticism, which is white, cis and heterosexual. As theoretical-epistemological contributions, we will bring the black literature of Conceição Evaristo (1996) and black feminism to tension canonical criticism, the authorized discourse of white supremacy, imperial and patriarchal. We will take the risk and think of the crossroads as an experience of the outside or as a machinic-political agency of the black people. We will propose lines of escapes, transits and displacements necessary to expand the semantics of criticism and legitimize the critical look, so that we, black subjects, can think about literary criticism and our multiple processes of subjectivation. One of the expected and expected results is that we, as black people, need to raise our voices so that our story can be told by black hands. Finally, it is concluded that we need to tension this criticism that originated from a discursive authorization regime, to potentiate new experiences from the outside and new processes of subjectivation, starting from ourselves, having black literature as our powerful crossroads of struggle and emancipation.

Keywords: Blackening criticism. Black feminism. Crossroads. Skin writing. outside experience

Encruzilhadas introdutórias

Neste artigo pretendemos problematizar e elucidar a importância de enegrecer a crítica literária que insiste e persiste em ser branca, cis, heterossexual e canônica. A categoria enegrecer a crítica deve ser encarada aqui como uma forma de pensar, tensionar e criar fissuras na crítica literária de supremacia branca, hegemônica, autorizada pelo cânone, que desmerece, apaga, invisibiliza, desautoriza e deslegitima a escrita preta. Para esse movimento, deslocaremos a experiência do fora euro branca e a enegrecemos, para podermos inventar novas possibilidades de vida e de pensamento. Entendo a crítica do fora como aquela capaz de dar um giro na própria crítica, isto é, uma crítica que seja capaz de olhar o mundo com os pés na terra, a partir de seu lugar geopolítico e, a partir daí, ser sensível à sua paisagem, olhando em torno de si. “É sempre a partir do fora que uma força é afectada por outras, ou afecta outras” (DELEUZE, 2005, p.120). No entanto, enegrecer a crítica implica em abrimos para fluxos e experiências do fora, isto é, para múltiplas desterritorializações e deslocamentos. Fora do centro, fora do cânone, fora da hegemonia, fora, por fim, dos moldes ocidentocêntricos e coloniais. O fora aqui deve ser encarado como capacidade de diálogo permanente com experiências invisibilizadas, desautorizadas e desumanizadas que a experiência canônica e o discurso autorizado da crítica não alcançam, por estarem presos à matriz de poder/saber e de dominação/opressão: “O fora não é um limite fixo, mas uma matéria movediça animada por movimentos peristálticos, dobras e dobramentos que constituem um dentro; não uma coisa diferente do fora, mas exactamente o dentro do fora” (DELEUZE, 2005, p. 130).

Dito isso, enegrecer a crítica alcança uma dimensão política na medida em que tudo que está fora do cânone passa a ter visibilidade, uma vez que um dos maiores desafios é sair do sedentarismo, da fixidez e permitir novos trânsitos e movimentos em que a dobra do fora é trazida para dentro. Dito de outro modo, a crítica do fora é nômade e estilhaça com toda dicotomia, hierarquia e pretensão essencialista e universalizante da vida. Ouso dizer ainda mais que a proposta de enegrecer a crítica dilui plenamente qualquer oposição entre margem e centro, hegemônico e contra-hegemônico e qualquer fixidez normativa que se ergue sob o signo do império canônico. Por fim, enegrecer a crítica é uma necessidade para torná-la mais humana e, com isso, fortalecer a experiência do fora como potência interseccional e crítico. Dar esse giro na crítica dentro dela mesma significa deslocá-la e criar múltiplas dobras em uma atividade plástica e infinita do pensamento. Tal desafio acontece quando ousamos descolonizar a crítica e a convidamos a mudar de pele. A crítica do fora é rizomática, múltipla, plural e age por fluxos e cortes permanentes. Precisamos avançar e buscar as bases ocidentais e eurocêntricas da experiência do fora, para por fim, (des)ocidentalizá-la, desnortheastá-la, para enegrecê-la, denegri-la e trazer a leitura para o sul, para mais próximo de nós.

Ora, de fato, Deleuze, Blanchot e Foucault foram pensadores consagrados da experiência “do fora” forjada nos moldes ocidentais e euro brancos. Segundo a pensadora Tatiana Lévy, em seu livro *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*: “Para Blanchot, Foucault e Deleuze, a experiência do fora constitui uma estratégia de resistência que, na contramão da tradição racional, inaugura novas possibilidades éticas e estéticas de vida” (LEVY, 2011, p.135). Dito de outro modo, enegrecer o fora, denegri-lo, no sentido de torná-lo negro é fundamental. No entanto, é necessário trazer o “fora” para dentro da discussão negra, uma vez que essa experiência do fora pensada por Tatiana Lévy, oriunda de tradição da filosofia da diferença de Deleuze-Guattari, permanece uma experiência do fora construída a partir do cânone imperial. Um exemplo de um pensador negro brasileiro que tem conseguido tensionar esse cânone imperial e propor enegrecer o fora a partir de seus “afro-rizomas” é o crítico e intelectual negro Henrique de Freitas (2013), pois ao articular literatura e cultura a partir da “literatura-terreiro”, tensiona e borra a noção de rizoma forjada pelo ocidente.

Portanto, descolonizar o fora é necessário para propormos novos deslocamentos, trânsitos e refúgios literários. O que isso significa? Enegrecer o fora na experiência literária significa trazer a força da crítica negra vista por ela mesma, ou seja, nós, sujeitos subjugados, inferiorizados, apagados, desumanizados e retirados da humanidade. Para isso, devemos começar a erguer as nossas vozes e a partir da nossa experiência com o nosso corpo, darmos um novo giro na crítica autorizada e eurocêntrica, para enegrecermos a crítica a partir da potência da nossa pele, de nossos ancestrais, de nossos afetos e de nossos múltiplos processos de subjetivação: “O fora, como experiência estética, funda-se sobretudo no estremecimento do cogito cartesiano. Desdobra-se, sair do interior, é antes de mais nada colocar-se para fora de si, desmorronar a unidade do eu e provocam trânsito ao *ele* (LEVY, 2011, p. 39).

Ora, trazer a experiência do fora para a crítica negra significa pensar novas éticas e novas estéticas da existência. Mais que isso, significa estremecer o cogito cartesiano, desmorronar a unidade racional, patriarcal e imperial do pensamento e criar trânsitos e fissuras no pensamento uno da representação. A experiência do fora negra se ergue sob o signo da diáspora. É na experiência diaspórica que o fora acontece como espaço de reinvenção da crítica negra.

Desse modo, para que o povo preto se empodere e tenha sua voz ouvida através da narrativa literária, é necessário que ele comece falando a partir de sua corporeidade e faça da literatura uma máquina de guerra contra toda forma de opressão. Foi animado com esse exercício de sensibilidade, pactuado com a noção de que devemos lutar contra a violência colonial a partir de nossa corporeidade, que o martinicano Frantz Fanon nos ensinou: “Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona!” (FANON, 2020, p.242). Foi movida por esse exercício de sensibilidade e pactuada com a importância de se pensar uma Literatura negra a partir da nossa afro-brasilidade, que a nossa ancestral Conceição Evaristo fez sua Dissertação de Mestrado em 1996, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Dito isso, não basta assumir o lugar da subalternidade na escrita e radicalizá-la. É preciso entrar numa batalha discursiva, criar fissuras no discurso hegemônico e propor novos processos de subjetivação em que o sujeito preto possa ter a sua voz ouvida, legitimada e humanizada. Desse modo, a literatura negra deve se transformar em uma complexa epistemologia em que o povo preto não somente reivindique seu lugar social e político de fala, mas que ele tenha a sua humanidade restaurada e a sua voz coletiva ouvida através da escrita.

Portanto, o povo preto precisa performar a sua linguagem do fora, a partir de seu “pretoquês”, como nos ensinou a intelectual negra Lélia Gonzalez, bem como intelectuais que pensaram o quilombo e proporem uma política do aquilombamento¹ discursivo, uma vez que a própria língua nos desumaniza e nos retira da humanidade, já que essa é branca, cis, imperial e patriarcal. Propor um cânone preto a partir desse processo de enegrecimento, implica em criar suas próprias encruzilhadas e para isso, é preciso inventar novas fagulhas criativas, pois somente derrubaremos a “casa grande” quando criarmos as nossas próprias ferramentas conceituais e epistemológicas. A encruzilhada aqui deve ser encarada como lugar de luta política, pois é partir dela que a literatura é performada e enegrecida.

A encruzilhada como experiência do fora do povo preto, transforma-se em lugar de fala, de empoderamento, onde os signos da literatura negra se multiplicam ao infinito. Dito de outra forma, aquilombar a linguagem, a crítica e o pensamento eurocêntrico são experiências do fora do povo preto por excelência. Sem a política do aquilombamento não há uma experiência do fora. Uma crítica de aquilombamento é aquela que se coloca de corpo inteiro no modo de ver o mundo e a si mesmo.

Para essa política do enegrecimento articulo esse ensaio em três momentos, que se entrecruzam. O primeiro momento do ensaio, “A crítica negra como experiência do fora”, onde tento situar a noção de experiência do fora e a minha radical posição sobre a categoria “crítica”. O segundo momento, “Enegrecer a crítica e as suas encruzilhadas”, onde trago a encruzilhada como fagulha criativa do povo preto e o fora por excelência. O terceiro momento, “Crítica a

¹ A noção de aquilombamento aqui é utilizada de forma política, ética, estética e crítica na medida em que tensiona toda forma de pensar eurocentrada que subalterniza e desumaniza o “Outro”, inferiorizando-o e bestializando-o. O quilombo, como experiência do fora por excelência, é a forma mais sofisticada que temos no pensamento afro-brasileiro para tensionar essas gramáticas da modernidade europeia ocidental. Foi o que a tradição da intelectual quilombola Beatriz Nascimento (2019), Abdias do Nascimento (2019) e atualmente o quilombola Antônio Bispo dos Santos, o “Nego Bispo” tem feito ao ampliar, tensionar e tornar mais sofisticada a noção de quilombo. Em outras palavras, sem trazer o quilombo a partir de dentro, não haverá um verdadeiro tensionamento e nem uma política de enegrecimento do fora. Poderia dizer, o quilombo e o terreiro são duas potentes dobras do fora por excelência na cultura afro-brasileira.

contrapele”, onde trago a escrita-corpo do pensador e geógrafo negro Eduardo Miranda que pensa e problematiza a categoria epistêmica “corpo-território”.

A crítica negra como experiência do fora

Fazer um jogo dicionarizado sobre a palavra crítica talvez possa ser interessante para pensarmos como as críticas vêm operando no texto literário. Vivemos em um tempo em que há a urgência de racializarmos a crítica e junto com ela, o pensamento, se de fato queremos descolonizar. Aqui a palavra crítica deve ser levada a sério em seu rigor, pois dela surge também a palavra crise. Do grego *crinus*, julgar, decidir criação, invenção, destruição. Só há espaço para a invenção e para a criação, no espaço da crítica, pois o crítico é o que julga, à maneira de um tribunal. Criação e crítica não se separam, são duas faces da mesma moeda. Crítica é estranhamento, é deslocamento.

Mas qual o estatuto político do fora? Como enegrecer a experiência do fora a partir da crítica? Em que solo povoa a experiência do fora? Qual a relação do fora com a resistência? Ensina-nos Deleuze:

É isso o fora: a linha que não para de encadear as extracções ao acaso em mistos de aleatório e de dependência. Pensar adquire aqui novos sentidos: extrair singularidades; encadear as extracções; e inventar sempre as séries que vão da vizinhança de uma singularidade à vizinhança de outra. (DELEUZE, 2005, p.159)

Deleuze, a partir de sua leitura foucaultiana, nos apresenta que o fora é uma linha que encadeia extratos e devires permanentes e exige um diálogo com as vizinhanças possíveis e as singularidades do pensamento para poder inventar novas possibilidades de vida e de pensamento. Nesse sentido, pensar a crítica negra implica em experimentar e problematizar novos arranjos, novas formas de ver a literatura e novos processos de subjetivação. Pensar a partir dessa dobra² negra significa denegrir a crítica canônica, no sentido de torná-la negra, enegrecê-la. Para isso, é preciso sacudir o *logos* paterno, hegemônico e universal.

É importante aqui dizer que não assumirei a categoria “fora” como aprendemos pelos europeus, vinda de fora, mas abraçar o ou afro-brasileirar o “fora”, isto é, enegrecê-lo e trazê-lo para dentro da nossa crítica, ousando aqui fissurar ou borrar essa categoria que vem de terras ocidentais e eurocêntricas. “O fora”, como experiência preta, tensiona dicotomias e ao mesmo tempo coloca em xeque toda representação eurocentrada do que se entende por crítica. Aliás, só em não nos aprisionarmos na escrita normativa, branca e heterossexual significa que estamos desobedecendo a norma e desafiando o cânone.

² A noção de dobra aqui, em um esforço de descolonizá-la, penso a partir do terreiro, espaço em que o corpo dobra, o atabaque “dobra o couro”. É uma tentativa de enegrecer e terreirizar esse conceito. O terreiro é o espaço de infinitas dobras, uma vez que é um espaço plástico, de desterritorializações políticas, éticas e estéticas. Exu, em sua complexidade mítica, é repleto de dobras na medida em que se ergue sob o signo da multiplicidade, do devir, desterritorializa tempo e espaço. São dobras do corpo, da fala, da palavra, do pensamento, do “fora não exterior”. Exu é a encruzilhada, potência do fora que desloca qualquer binarismo, já que a encruza é a desterritorialização absoluta de tudo e de todos. Exu é a dobra que multiplica ao infinito. Exu, como a dobra, se faz rizoma, pois nos faz começar rizomaticamente pelo meio, *intermezzo*. Exu é o pensamento que se desdobra ao infinito.

Nesse caso, a nossa experiência negra se ergue e se potencializa sob o signo do fora. Fora do projeto colonial, fora da norma eurocêntrica, cristã, canônica e racional:

Nesse sentido, a experiência do fora é um processo de resistência, uma luta da língua menor contra seu modo maior, das tribos contra o Estado, das minorias contra a maioria. Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida” (LEVY, 2011, p.100).

Dito de outro modo, evocar a experiência do fora na crítica implica em propormos políticas de resistências contra o Estado, a norma e o poder hegemônico, para que possamos inventar novas possibilidades de vida. Trata-se de uma luta contra a língua maior que deslegitima e desautoriza outras línguas subalternizando-as, inferiorizando-as.

O crítico é, de certo modo, um criador e um demolidor de ideias, pois promove uma destruição criativa. Mais que isso, o crítico é o que coloca o pensamento em xeque, em crise, em movimento, em devir. O crítico é o que questiona, o que faz uso do pensamento. Crítica, clínica e crise se interconectam, pois é necessária uma boa saúde, um certo atletismo para criar, para inventar novas possibilidades de vida: “O pensamento do fora é um pensamento do acaso que precisa de um encontro, de algo que o force a pensar. Sem algo que o violento, o pensamento não significa nada (LEVY, 2011, p.123).

Nesse sentido, cada crítico empreende uma transgressão, uma subversão a partir de sua rebeldia ao deslocar e desterritorializar o texto, borrando-o, manchando-o e desmanchando-o. Provocar rachaduras e deslocamentos é de fundamental importância para propormos um projeto de liberação crítica. Palavras como enegrecer e racializar são fundamentais, principalmente quando se trata de uma crítica que vem sendo consagrada como canônica, branca, cis e heterossexual. É preciso estranhar esse “modelo” de pensamento que seguimos para avançarmos no que chamamos hoje de descolonização da crítica.

Nesses termos, o papel do intelectual muda radicalmente. Crítica e crise são duas palavras parentes, pois ambas estão relacionadas ao julgamento, capacidade de discernir e decidir. A rebeldia e a transgressão fazem parte desse movimento, pois penso que um crítico decolonial precisa estar de corpo aberto aos afetos e deve lubrificar sua maquinaria desejante-crítica desse lugar onde a emoção e o sentimento se fundem no corpo. O crítico do fora precisa ser decolonial, antirracista. Ele sente e experimenta o texto não mais somente pelo crivo da razão, mas todos os sentidos se impõem a partir de uma cosmopercepção. O crítico do fora-decolonial é um sujeito que está disposto a educar a si mesmo contra si mesmo, pois deixa a encantaria do outro encantar-se e fica entregue a todo um processo de subjetivação: A experiência do fora coloca em crise toda a subjetividade. Pensar não é a expressão de um sujeito pensante já constituído, mas a relação com o fora, com o acaso” (LEVY, 2011, p.123).

Tal crítica não faz uma “análise literária”, no sentido usual do termo, pois não a tem como “objeto” de estudo e muito menos ele é um “sujeito” que o interpreta, mas ele é todo um corpo pensador carregado de afetos e perceptos, pois pensa e sente a obra a só tempo. Ora, pensar hoje a crítica tendo em vista esse tempo de descolonização, significa perguntarmos o que compreendemos por crítica e de que modo podemos dar a ela novas vestes, novas peles e qual o seu sentido na contemporaneidade? Melhor ainda: qual o lugar da pele na crítica? Outras

perguntas podem ainda serem feitas já que perguntar significa mais do que nunca dar novos contornos críticos a própria noção de crítica, de tal maneira que nem a crítica deve ficar fora da crítica ou seja, devemos criticar até mesmo a natureza da crítica.

Dito isso, é importante perguntamos que setas podemos lançar nesse tempo e em que sentido temos a necessidade de pensarmos criticamente e darmos um outro disparo sobre a crítica decolonial. Como descolonizar a crítica que já é carregada de toda uma tradição ocidentocêntrica? Como refundar a crítica quando saberes subalternos, subjugados estão em jogo? Por fim, como podemos pensar uma crítica insurgente?

Ora, para enegrecer a crítica é necessário pensá-la de forma encantada. O estado encantado da crítica o que se coloca de corpo inteiro e evoca seus saberes ancestrais. Para pensar uma crítica encantada duas noções são extremamente necessárias trazer em cena: a corporeidade e a ancestralidade. Pensarei, desse modo, que é impossível pensar a crítica decolonial sem trazer o corpo do crítico para a Literatura. Inscreve-se a partir daí a escritura da pele, como bem pontuou Conceição Evaristo em sua Dissertação de Mestrado, intitulada “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade” defendida em 1996, na PUC do Rio de Janeiro, sobretudo no terceiro capítulo que autora intitula “Escrever inscre-vi-vendo-se pela memória da pele”. É da pele que emerge o crítico, pensador. A crítica evoca a ancestralidade, dialoga com a literatura, através de seu corpo.

Enegrecer a crítica e as suas encruzilhadas

A proposta de enegrecer a crítica literária é algo que vem me acompanhando a um bom tempo, pois desde que me reconheci como negro senti a necessidade de pensar a poética preta a partir da minha afro-brasilidade, da minha ancestralidade. Para isso, compreendi que é necessário performar a minha escrita sem, inclusive, retirar meu corpo e a minha subjetividade: “Quando falamos de literatura negra não estamos fazendo uma mera referência étnica, mas, antes de tudo a um conceito mais abrangente, a uma implicação mais profunda, que é a de ser, a de se situar conscientemente negro na escritura” (EVARISTO, 1996, p.41).

A experiência do fora aqui encontra a sua zona de vizinhança na encruzilhada, território de Exu, o ancestral afro-brasileiro das religiões de matrizes africanas que, ao criar o caos que se molda sob signo da esfera, a concha espiral, representa a troca das três energias fundamentais para o mundo de Olodumare: Egungun, o próprio Èxù e as Yamis. Exu, como poder de transformação e criação, permite nos reinventarmos e contar a nossa história a partir dessa experiência na encruzilhada. Dito de outro modo, a experiência do fora é essa que não está dentro de uma configuração do centro ocidental, que pressupõe um fora exterior. Mas a encruzilhada que nos permite, a um só tempo, centramento e descentramento, intersecções, multiplicidades, rupturas, divergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação, como nos ensinou nossa ancestral Leda Martins (1997). Só é possível enegrecer o fora a partir da encruzilhada, pois além de nos permitir o devir, nos possibilita a transformação, a mudança.

A encruzilhada aqui deve ser pensada como a experiência do fora do povo preto. Mais que isso: a encruzilhada é um agenciamento político-discursivo. É um procedimento revolucionário em que nós, negros, podemos não somente erguer as nossas vozes, mas a partir dela, tensionar

a crítica hegemonicamente pensada pelo ocidente-colonial. Se a encruzilhada existe como experiência viva do fora, é por que ela é a forma mais potente de nos revoltarmos com essa crítica ocidentocêntrica.

Para isso, devemos dar um contorno Èsuismo à crítica. Que pensa a partir de seu lugar geopolítico, onde se encontra com os pés na terra. A crítica que pensa tempo e espaço. É a crítica que se coloca de corpo inteiro no mundo e no texto. É a crítica que convoca a ancestralidade para pensar a nação. Fanon, em seu Livro *Pele negra, máscaras brancas* já nos mostrava a importância de trazer o corpo para o pensamento como estratégia para descolonizar o pensamento. Como lançar uma nova flecha contra esse tempo que nos bestializou e nos desumanizou?

Descolonizar a crítica significa inventar um novo jogo discursivo da própria crítica. Significa uma nova maneira de enxergar a narrativa que não mais nos moldes brancos, ocidentais, mas trazer a encantaria, os saberes subalternos para pensar novos signos estéticos. Significa pensar criticamente a noção de escritura, de texto e colocar em causa o que significa conhecimento.

A crítica da encruzilhada assume a emoção e o sentimento que foram afetos deixados de lado pela crítica hegemônica, ocidental. Nos moldes decoloniais, deve vir dando um novo sentido à maneira como se interpreta a literatura, pois a separação ocidental entre emoção e razão foi o grande marco do projeto racista e burguês que desqualificou a emoção, trazendo-a para o plano menor, inferior. Como podemos fazer com que a emoção sobreviva na crítica literária?

A crítica, de certo modo, traz toda uma linha de feitiçaria. O crítico é um feiticeiro, daquilo que ele o viu ou ouviu voltou com os tímpanos perfurados e com os olhos de ressaca. O crítico decolonial é aquele que dá um giro sobre si e sobre o mundo da vida. O crítico decolonial é de corpo aberto.

O fato é que a noção de crítica tem suas marcas fortes no ocidente. A crítica da faculdade de julgar. A crítica da razão pura. A anatomia da crítica. A crítica é uma criatura, uma invenção, uma imposição colonial, ocidental para colocar a razão em superioridade à emoção. É uma estratégia colonial para colocar a episteme em um lugar de privilegio e desmerecer tudo aquilo que não passa pelo crivo da racionalidade pois é essa que valida e legitima o verdadeiro, o puro conhecimento. Julgar, discernir, distanciar, ser imparcial, ser objetivo e racional são palavras que dão contorno à crítica ocidental e que impossibilita que outras linguagens e afetos possam dominar esse núcleo duro que se consolidou como crítica, pois a crítica é feita da razão, da cabeça, e não cabe a parte de baixo o corpo ser crítico pois esse é o lugar dos afetos.

A cabeça, o “Penso, logo existo” marcou a cabeça como *locus* da crítica espaço da racionalidade. A crítica somente existe e se torna possível a partir da razão pura. Foi Sueli Carneiro quem utilizou pela primeira vez o termo enegrecer o feminismo. Essa necessidade de demarcar esse lugar geopolítico é fundamental, pois as mulheres negras a muito tempo vêm reivindicando seus lugares sociais e políticos de fala, uma vez que não se sentiram incluídas e representadas no chamado feminismo hegemônico, o de mulheres brancas. Ou seja, o feminismo de mulheres brancas nunca reconheceu a humanidade das mulheres negras. Essa invisibilidade resultou não somente no apagamento, como no epistemicídio (SANTOS, 2005), ou seja, na morte e apagamento da história e das produções do povo negro. Ao trazer e elucidar esse lugar que já vinha trilhado e pavimentado pelas mulheres negras que a antecederam, como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e outras e antes mesmo do feminismo negro existir enquanto categoria epistemológica nas universidades, as mulheres negras já se movimentavam em várias

direções e buscavam as suas humanidades. Categorias epistêmicas que hoje em dia são pensadas nas academias como interseccionalidade, lugar de fala e empoderamento já eram forjadas pelas mulheres do movimento negro, uma vez que a palavra não exista, mas elas já pensavam de forma interseccional, já mostraram seu empoderamento feminino e já anunciavam e enunciavam seus lugares sociais e políticos de fala:

Enegrecer o movimento feminista brasileiro significa, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país, que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou as doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área da saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a “boa aparência”, que mantém as desigualdades e os privilégios entre as mulheres brancas e negras (CARNEIRO,2019, p.316).

Ora, segundo Sueli Carneiro a importância de enegrecer o feminismo é fundamental para demarcar a agenda das mulheres negras com as suas especificidades e anseios, uma vez que o feminismo de mulheres brancas não conseguiu, em suas lutas, dar a visibilidade que as mulheres negras sempre necessitaram. Para combater o racismo, o eixo nodal de todas as outras opressões, é preciso ser antirracista, ou seja, propor um feminismo antirracista e antissexista:

Nós, mulheres negras fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, por que nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhozinhos e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2019, p.314)

Dito de outro modo, Sueli Carneiro, ao nos fazer refletir sobre a situação da mulher negra na América latina, denuncia que à mulher negra foi relegada o papel de humanidade, pois foram invisibilizadas e apagadas da sociedade ao terem que trabalharem como doméstica, prostitutas e em lavouras. Trata-se de um contingente de mulheres que se transformaram em “objeto”, ou seja, são tidas como o “Outro”. E ao serem tratadas como Outro, são desumanizadas. Vale a pena um rápido recuo no tempo, pois Sueli Carneiro foi profundamente influenciada pelas mulheres que pavimentaram esse caminho e uma delas é Lélia Gonzalez. Lélia é considerada a primeira e maior representante do feminismo negro pois, ao abrir caminhos, pensou gênero, raça e classe de forma interseccional ao denunciar o imperialismo e o europocentrismo. Nessa trilha de Lélia, Sueli Carneiro se fez presente, pois, salienta a pensadora Sueli Carneiro: “Tal como afirma Lélia Gonzalez, o sistema (colonial) não suavizou o trabalho da mulher negra.

Encontramo-la nas duas categorias citadas: trabalhadora do eito e mucama” (CARNEIRO, 2019, p.49).

Dito de outra maneira, só é possível hoje pensar e problematizar a literatura preta como categoria epistemológica porque o movimento de mulheres negras e o feminismo negro pavimentou todo um caminho que nos serviu de ponto de partida para hoje enegrecermos também a crítica literária que sempre foi brancocêntrica e canônica. Elas tiveram que enfrentar antes uma batalha discursiva, erguerem suas vozes, mostrar o empoderamento da mulher negra e, a partir daí terem suas vozes ouvidas, legitimadas. Escritoras como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo enfrentaram vários obstáculos numa sociedade patriarcal e em uma academia de supremacia branca que sempre bestializou a escrita preta e ao fazer isso, retirou o povo preto de qualquer possibilidade de fazer parte da *ratio* ocidental.

Por fim, a partir dessas escritoras, tivemos não somente o processo de enegrecimento da literatura legitimado, como tivemos a oportunidade de nos libertamos, escrevendo a partir de nossa pele, pois o corpo negro é sempre político. Tivemos, a partir dessas escritoras negras o acontecimento de uma nova ética e uma nova estética da existência preta.

Dito de outro modo, enegrecer e aquilombar a crítica significa criarmos condição e possibilidade para falarmos a partir de nós mesmos, da nossa experiência enquanto corpo e subjetividades no mundo da vida³. Não podemos separar o que pensamos do que somos, pois somente da nossa própria experiência que podemos extrair os sulcos do pensamento e da vida. Temos sempre que considerar o nosso corpo como parte da nossa matéria a ser investigada, ou seja, não se conhece o mundo e nada nesse mundo sem passar pelo nosso corpo, pois é o meu corpo a própria narrativa de si mesma. É através dele que performamos nossas múltiplas subjetividades no mundo.

Por fim, é a partir de uma crítica radical ao olhar ocidental que devemos propor uma crítica que pensa “a contrapele”. O que isso significa será a nossa próxima empreitada.

Crítica “a contrapele”

Pensar a crítica “a contrapele” exige não somente um novo giro decolonial, como exige em pensar contra a pele branca e hegemônica. Significa pensar como preto e propor uma crítica preta. Trata-se de um ato corajoso e desafiador, principalmente quando tentamos tensionar esse campo da Literatura que é hegemônico, branco, heterossexual, cis e patriarcal. Portanto, é impossível fazer crítica negra ou pensar a Literatura pelo viés decolonial sem me posicionar enquanto sujeito, sem trazer o meu corpo e, junto com ele, os marcadores sociais da diferença.

³ Sobre essa relação escrita e vida tem sido frequente pesquisadores inseridos nessa tradição de pensamento que une sentimento e subjetividade e da necessidade de quebrar essa distância cartesiana entre sujeito e objeto, isto é, que falam a partir da porteira de dentro, como a pesquisadora Narcimaria Correia do Patrocínio Luz (2010), da Universidade do Estado da Bahia, ao abrir caminhos para a afirmação da epistemologia africano- brasileira pensada a partir da sua experiência nos terreiros de macumba, onde as implicações subjetivas e coletivas se cruzam. Não tão diferente é a experiência de Kiusam Oliveira (2008), ao invocar a ancestralidade e o pertencimento de um pesquisador/a preto/a em seus livros infantis e ao trazer a literatura negro-brasileira do encantamento a partir da infância e corpos negros e de um olhar sensível na educação envolvendo o empoderamento da mulher negra. Essas mulheres negras vêm tensionando esse modo de fazer ciência cartesiana e imperial ao trazer suas múltiplas subjetividades para a escrita.

Na escritura da pele faz eclodir o sujeito preto. É nessa escritura de si que ele se liberta dos traumas e de toda violência colonial que ainda sangra em sua ferida aberta:

Ao se falar de um sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico-burguesa, mas de um sujeito que está abraçado no coletivo. O sujeito contido na literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação, por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si. (EVARISTO, 1996, p.43)

No entanto, o sujeito da literatura negra é coletivo, pois abraça a coletividade. Por isso seu corpo é político, pois está implicado numa complexa relação com seus ancestrais. Nesse sentido, quando fala de si, ele fala dos outros e quando fala dos outros, de certo modo, fala de si mesmo. Nosso corpo individual está em simbiose, implicado no corpo coletivo. Por isso é impossível falar dessa encruzilhada literária sem chamar o intelectual que nos convida a mudar de pele a partir de seu corpo-território (MIRANDA, 2020). É nessa seara que ensina a nossa ancestral Neusa Santos: “O corpo do ser falante é um corpo afetado pelas palavras, é um corpo que desobedece à lógica cartesiana, é um corpo necessariamente vinculado ao pensamento. E nessa condição o corpo se faz enigma, o corpo interroga a psicanálise (SOUZA, 2021, p. 157).

Impossível pensar na e pela encruzilhada sem trazer a minha experiência subjetiva enquanto corpo, preto, macumbeiro e gay. Ou seja, pensar e pesquisar somente tem sentido, segundo Eduardo Miranda, se for “com o corpo todo”. Nesse sentido é que entro com todo o meu corpo nessa escritura das margens, que se declara macumbeira (SIMAS, 2018) para enegrecer a literatura. Acrescenta-nos Conceição Evaristo:

Pela memória da pele escreve-se o elogio de um corpo crepuscular, onde a ausência de luz a noite, surge sem ameaças, oferecendo uma visão de um olhar não maniqueísta, onde a brancura, a luz, é sempre proposta como um signo do bem, e a negrura, a escuridão, como um signo do mal (EVARISTO, 1996, p.90).

Esse processo de enegrecimento somente será possível se nos colocarmos enquanto corpo-preto e desestabilizar essa gramática euro centrada, cis, patriarcal e branca. Portanto, a escritura precisa ser de dentro, a partir de nossa memória-corpo ancestral. Pensar a literatura preta a partir do corpo significa um convite a mudar de pele e propor rachaduras decoloniais, a partir de políticas da transgressão e desobediência. No entanto, tendo a sua potente escrita que nos transporta e nos transforma diante da complexidade do arco-íris da diversidade em sua obra *Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência*, o intelectual Eduardo Miranda salienta-nos: “Com o meu corpo-território perfilado pelas contribuições de filosofias de Oxumarê vou construindo em devir, em contato com outros corpos, potências afetivas responsáveis por ressignificar os meus olhares sobre o mundo (MIRANDA, 2020, p.53).

Desse modo, na trilha de Oxumarê, esse remédio que também é veneno vou me transfigurando e mudando de pele na medida em que a escrita me faz pensar a mim mesmo enquanto corpo-narrativa. Sendo filho de Oxóssi, tento relançar a flecha contra esse tempo que

nos bestializou, nos desautorizou e nos desumanizou. Após ser afetado por esse corpo-território (MIRANDA, 2020) que bebe do axé⁴, da força de Oxumarê, é que proponho aqui tensionar a crítica literária canônica e pensar novos processos de subjetivação a partir da escrita encarnada, corporificada, pois ter uma atitude decolonial significa se colocar enquanto corpo na escrita, pois o que Eduardo Miranda nos ensina é pesquisar, pensar e problematizar o mundo a partir de todo um tecido da sociopoética e das dobras da pele de nós mesmos: “O corpo pode ser levado consigo todas as experiências com as quais ele cruza/constrói diariamente, e como o corpo é o próprio ser humano, a sua dinamicidade oportuniza mutações subjetivas” (MIRANDA, 2020, p.72).

Desse modo, ao descolonizar a crítica, experimentaremos a rebeldia da escrita e a partir de um tom marcado pelo corpo que fala a partir de um lugar marginalizado propõe um lugar de fala (RIBEIRO, 2019) a partir da encruzilhada onde a narrativa da margem inscrita no corpo possa se legitimar numa academia que ainda é branca, eurocêntrica, racista, cartesiana e normativa. Diz em sua poética Conceição Evaristo:

Na escuridão da noite
meu corpo igual
bóia lágrimas, oceânico,
crivando buscas
cravando sonhos
aquilombando esperanças
na escuridão da noite (EVARISTO, 2021, p.15).

Ora, as sábias palavras de Conceição Evaristo nos animam a cravar sonhos e nos reinventarmos, aquilombando esperanças e [r]existências para enfrentarmos a escuridão da noite colonial. Desse modo, ampliamos o conceito de corpo para além das discursividades, pois meu corpo é atravessado pela narrativa e essa, ao saltar em minhas dobras, transforma-se em obra de arte. Ampliamos o conceito de narrativa que transborda sangue e, como uma escrita canibal, cozinha o discurso autorizado e logo depois o devora antropofagicamente.

A escrita transforma-se em um ritual canibal. Isso por que a minha escrita não se separa da minha subjetividade. Mais que isso, a escrita é o meu corpo, pois não escrevo de uma torre que me separa da vida. Mas escrevo do redemoinho da minha própria vida. Já nos ensinou o pensador Abdias do Nascimento (2017) ao dizer que sua escrita “não está interessada no exercício de uma ginástica teórica, imparcial e descomprometida”, ou seja, ela somente passa a ter valor quando comprometida em ser parte da matéria investigada. Nesse caso, a Literatura é uma encruzilhada por cruzar com a minha própria vida, com a do meu povo, meus ancestrais e meus processos de subjetivação. É um bando que fala, pensa e age na encruza e potencializa novos caminhos: “É, ao escrever o corpo, que marcadamente se realiza a alta rotatividade dos signos negros. Os

⁴ A noção de Axé, compreendida de forma rápida e superficial, significa força. Mas se olharmos cuidadosamente duas leituras que se complementam, como por exemplo a da pensadora nagô Juana dos Santos (1976) em seu clássico *Os nagôs e a morte: Pàde. Àsèsè e Égun na Bahia*, o axé está ligado à palavra, ao princípio dinâmico da realidade, eixo ordenador do mundo. O sociólogo Reginaldo Prandi (1991), a partir de um olhar de fora, nos dá uma compreensão mais larga ao dizer que a palavra axé tem muitos significados. Axé é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos orixás. Axé é o nome que se dá às partes dos animais que contém essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e frutos sagrados. Axé é benção, sinônimo de amém. Axé é poder. Axé é carisma, se ganha e se perde. É conhecimento, é fundamento, isto é, ter axé é ter legitimidade junto ao povo de santo.

mesmos signos que isolam, que provocam, o exílio na pele, são os que escrevem a plenitude dessa mesma pele, e constroem uma apologia étnica (EVARISTO, 1996, p.87).

Quem habita na encruzilhada poética não anda nunca sozinho, pois somos povoados por toda uma ancestralidade que habita a nossa existência e que tenta, de certo modo, romper com a tradição de silêncio. Para isso, ensaio aqui trazer as vozes dos irmãos e irmãs gays, bixas pretas, afeminadas, travestis e transexuais, as “condenadas da terra”, habitantes do “entre lugar”, os nômades e as forasteiras. Esse encontro acontece na encruza da ancestralidade pois é nela que fortalecemos nosso corpo-território. Acrescenta-nos Eduardo Miranda:

A potência da ancestralidade pode levar o indivíduo a fortalecer o forjar o corpo-território decolonial, ao passo que descamar as epistemologias eurocêntricas para abrir espaços para as epistemologias advindas da ancestralidade é um encontro com a memória do seu povo, dos mais velhos, isso para quem se coloca no lugar de pertencimento com as populações negras (MIRANDA, 2020, p. 166).

Diante disso, é impossível, segundo Eduardo Miranda, pensar o corpo-território a partir de um olhar decolonial sem trazer a epistemologia do povo preto advinda da sua ancestralidade, pois o corpo somente pode ser pensado e tematizado conectado com a memória de seu povo. Trazer essas vozes das margens e transformá-las em poéticas da diferença é a forma mais legítima de confirmar o que Conceição Evaristo disse “A gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2016, p.99).

Nas palavras da ancestral poetisa Conceição Evaristo combinamos de não morrer, porque sim combinaram de nos matar, uma vez que o colonialismo além de nos apagar enquanto sujeitos subalternos, apaga a nossa memória ancestral enquanto povo preto, invalida e deslegitima os nossos saberes, pois a tradição letrada é canônica e branca, isto é, o regime de autorização discursiva da crítica que se construiu é branca e europeia. A Literatura é o lugar vivo da resistência e da reinvenção do povo preto. Por isso precisamos mudar de pele a própria narrativa branca e autorizada que está em nós para que possamos ser senhores e senhoras de nossas vozes e termos a nossa humanidade e nossa dignidade restituída.

Dito de outro modo, nossas estórias, nossas dores, nossos mitos e nossas memórias foram apagadas e ficamos silenciados, pois a nossa história foi contada por mãos brancas. Trazer essas experiências é fundamental, uma vez que, como já nos ensinava Eduardo Miranda: “Discorrer sobre a categoria corpo-território requer um compromisso pessoal em viver e comprovar a minha realidade a referida perspectiva” (MIRANDA, 2020, p. 39). Ou seja, trazer o corpo para narrativa implica em nos mostrarmos enquanto sujeitos e mostrar nosso compromisso pessoal com a vida coletiva. Por isso, a nossa macumba⁵ poética precisa ser encarnada, corporificada para fazermos da escrita-corpo nosso lugar de luta, de batalha discursiva e revolucionário. “O

⁵ A categoria macumba é pensada aqui a partir do olhar macumbeiro de Luiz Simas e Luiz Rufino (2018). Para eles, a expressão macumba vem provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Nesses termos, acrescentam Simas e Rufino em sua obra conjunta *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*, macumba seria a terra dos poetas do feitiço, os encantadores dos corpos e das palavras que podem fugitar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de resistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular da morte.

corpo, suporte de saberes e memórias, é também terreiro. O corpo é também o espaço/tempo em que o saber é praticado (SIMAS, 2018, p.53).

Por fim, é no corpo, como salienta Luiz Simas (2018), que guardamos os saberes, memórias, reinventamos a vida e o cotidiano, pois são corpos atravessados nas encruzilhadas transatlânticas. Esse corpo que foi objetificado, bestializado e desumanizado e matado pelo Colonialismo. Por isso precisamos inventar novas fagulhas criativas, criar novas imagens, ressignificá-las e cortá-las partir de navalhas criativas operadas na e pela linguagem literária. Para isso, precisamos criar uma escrita encorajada a mudar de pele, a provocar rachaduras na linguagem e no discurso e que esteja aberta à dinamicidade e à plasticidade, ou como lembrou Eduardo Miranda, que esteja disposto a escrever, “com o corpo todo”. Para isso, como uma navalha, a escrita precisa cortar, sangrar.

Encruzilhadas epistemológicas

Este artigo problematizou a importância de enegrecer a crítica e trazer a experiência do fora tal como foi pensada no ocidente, para nossos múltiplos processos de subjetivação negra. Nesse sentido, tivemos que ousar descolonizar a crítica hegemônica, canônica e eurocentrada para, a partir das experiências do fora do povo preto, fazermos eclodir uma crítica negra. Desse modo, denegrir o fora e a própria crítica é uma postura subversiva, política e necessária. Propomos ainda uma reflexão acerca da crítica literária preta enquanto corpo, a partir da escrita de mulheres negras e sujeitos, invisibilizados e subalternizados, pois, como sabemos, a crítica literária ainda vive à serviço do cânone branco, heterossexual, cis e patriarcal.

Para pensar a crítica negra como experiência do fora, é fundamental desobedecermos a crítica canônica e hegemônica. Enegrecer a crítica significa criar a possibilidade de pensar uma narrativa encarnada, visceral. É assumir uma escrita preta. É enegrecer a literatura a partir da encruzilhada de saberes subalternos. Assumir que a crítica do fora é uma encruzilhada, significa assumi-la como agenciamento político e discursivo que se inscreve na memória da pele. Diz Evaristo: “O corpo é o primeiro sinal visível do negro enquanto negro. Esta exteriorização inconfundível do corpo negro encontra delimitação no espaço, devido a uma diferença étnica concreta” (EVARISTO, 1996, p.86). É na pele que habita a nossa ancestralidade. É na pele que está a nossa memória ancestral. Por isso, é a partir dela que devemos pensar e questionar o mundo.

Na pele carregamos as múltiplas e infinitas dobras. E é através da nossa pele ancestral que experimentamos o fora. É através da experiência encarnada que enegrecemos a crítica e a tornamos uma crítica do fora, pois é a partir dessa pele ancestral que habita em nós, que evocamos o corpo encantado da crítica. O corpo encantado da crítica anda na contracorrente da crítica canônica, pois desvia da dicotomia sujeito-objeto, desvia de noções ocidentais como imparcialidade e objetividade e se lança na subjetividade, assumindo sentimento e subjetividade como dobras inseparáveis.

Por fim, é a partir dessa exteriorização, dessa experiência com o fora e com seu próprio corpo que a crítica negra/decolonial se consolida e se legitima. A encruzilhada, nesse sentido, transforma-se na nossa potência e experiência do fora por excelência. Laroye!

Referências

- ANZALDÚA, Glória. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Tradução Tatiana Nascimento. A Bolha Editora, 2021.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. **A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!** Civitas, Porto Alegre, v. 16.n.3, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. **A Conversa infinita**; tradução: Aurélio Guerra Neto. - São Paulo: escuta, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**; tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Edições 70, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecendo o feminismo. In: **Escritos de uma vida**. Prefácio: Conceição Evaristo, Apresentação Djamilia Ribeiro. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 1996.
- EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**; traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; Tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. - 2ª. Ed.- Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**; tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- LEVY, Tatiana. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira de Marco Aurélio luz**. Salvador: EDUFBA, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada; tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte; traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIRANDA, O. Eduardo. **Corpo-território & Educação Decolonial**: proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Bahia: EDUFBA, 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: Relações raciais, quilombolas e movimentos; organização de Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Kiusam Regina de. **Candomblé de Ketu e Educação**: Estratégias para o empoderamento da mulher negra. (Tese) de Doutorado. Universidade de São Paulo. Departamento de Educação, Cultura e Organização. São Paulo, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. Editora Hucitec: São Paulo, 1991.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

SANTOS José Henrique de Freitas; Riso Ricardo. **Afro-Rizomas na diáspora negra**: a literatura africana nas encruzilhadas brasileiras. José Henrique de Freitas Santos, Ricardo Riso. Rio de Janeiro: Kibatu, 2003,

SANTOS, Juana. **Os nagô e a morte**: Padé, àsèse e o culto ègun na Bahia. São Paulo: Vozes, 1976.

SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOUZA, Santos Neusa. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOBRE DESCOLONIZAR CORPOS AUTORAIS: O GESTO DA ESCRITA COMO MOVIMENTO FUNDANTE DE UMA POLÍTICA DO TEXTO

ON DECOLONIZING AUTHORAL BODIES: THE GESTURE OF WRITING AS A FOUNDING MOVEMENT TOWARDS A TEXT POLICY

Amanda FRANCO*

 <https://orcid.org/0000-0002-2193-3964>
UFRGS

Claudia CAIMI**

 <https://orcid.org/0000-0002-2942-8364>
UFRGS

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: A questão relativa à definição do que se constitui ou não como sendo um caso de autoria em textos literários é um debate bastante longo que segue como um gerador de grandes controvérsias. No entanto, o que se pode perceber é que tais conceitos foram produzidos desde um lugar de poder estabelecido - intelectuais homens, brancos e europeus - apesar de não terem tido seus locais de enunciação devidamente marcados. Roland Barthes como um dos grandes expoentes a trabalhar as noções de autoria desde um paradigma estruturalista defendia que a escrita contaria com uma suposta neutralidade da linguagem e da dissociação do corpo e história daquele que escreve, sustentando assim que o início da escrita seria marcado pela morte do autor. A escrita de mulheres negras denuncia abertamente a impossibilidade de uma linguagem que se propõe neutra, abrindo um espaço potente de tensionamento e interrogação do cânone e contribuindo na construção de um paradigma decolonial, ético, estético e político.

Palavras-chave: Escrita; Autoria; Estudos subalternos; Literatura negra; Teoria literária.

* Psicóloga, Pesquisadora, Especialista em Psicanálise e Análise do Contemporâneo pela PUCRS e Mestra em Psicologia Social pela UFRGS. Meu interesse de pesquisa se baseia na articulação de diferentes campos do saber como a psicanálise, a arte, a literatura e a filosofia, mais especificamente, venho desenvolvendo trabalhos sobre a escrita, o ato criativo, a corporeidade e suas relações com a clínica e a política.

** Possui graduação em Letras pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (1984), mestrado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1991) e doutorado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2001). Atualmente é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2942-8364>

Abstract: The question regarding the definition of what constitutes or does not constitute a case of authorship in literary texts is a rather long debate that continues as a generator of great controversies. However, what can be seen is that such concepts were produced from a well-established place of power- intellectual, white and European men - despite not having their places of enunciation duly marked. Roland Barthes, as one of the great exponents working on the notions of authorship from a structuralist paradigm, argues that writing would rely on a supposed neutrality of language and the dissociation of the body and history of the one who writes, thus sustaining that the beginning of writing would be marked by the death of the author. Black women's writing openly denounces the impossibility of a language that proposes to be neutral, opening a powerful space for tensioning and questioning the canon and hoping for the construction of a decolonial, ethical, aesthetic and political paradigm.

Keywords: Writing; Authorship; Subaltern Studies; Black Literature; Literary Theory

Introdução

Eles mentiram, não existe separação entre vida e escrita.
(Gloria Anzaldúa)

Este texto constitui parte de um trabalho maior de dissertação de mestrado intitulado “A escrevivência como um dispositivo político de subversão e construção de corpos autorais”, disponível integralmente no Repositório Digital Lume da UFRGS. Para iniciar este debate, pode-se partir de Roland Barthes como um dos grandes expoentes a trabalhar as noções de autoria desde um paradigma estruturalista que defendia o desaparecimento do autor. Segundo Barthes “a escrita é destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p.57) e, por isso mesmo, seria dotada de uma certa neutralidade supostamente inerente à linguagem que faria perder “toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (p.57). O início da escrita estaria marcado, assim, pela morte do autor. A questão relativa à definição do que se constitui ou não como sendo um caso de autoria em textos literários é um debate bastante longo que segue como um gerador de grandes controvérsias. No entanto, o que se pode perceber é que tais conceitos foram produzidos desde um lugar de poder estabelecido - intelectuais homens, brancos e europeus - apesar de não terem tido seus locais de enunciação devidamente marcados.

Nesse sentido, os estudos sobre literatura não estão imunes aos jogos de poder que assolam a sociedade e que se presentificam no cânone ao contribuir com o processo de invisibilização de algumas vozes; o cânone é, antes, seu reflexo. Levando-se em consideração que a literatura nacional brasileira foi e ainda é um espaço privilegiado da autoria branca e masculina, não parece nenhum mistério que do lado inverso da equação esteja a mulher negra. Regina Dalcastagnè (2012) em levantamento sobre o perfil majoritário do autor brasileiro indica que este “é masculino, branco, com diploma superior, heterossexual e urbano (principalmente localizado no eixo Rio/São Paulo). O mesmo perfil caracteriza narradores e personagens” (MIRANDA, 2019, p.55). Miranda (2019) ainda recolhe importante contribuição de Angela Figueiredo e Ramón Grosfoguel (2007) sobre a tendência eurocêntrica de neutralizar o sujeito que enuncia, assim como sua posição epistêmica.

[...] nossos conhecimentos são sempre parciais, perspectiva já bastante abordada dentro das ciências sociais. O ponto central aqui é o lugar da enunciação, isto é, a localização étnica, sexual, racial, de classe e de gênero do sujeito que enuncia. Na filosofia e nas ciências ocidentais o sujeito que fala está quase sempre encoberto; a localização do sujeito que enuncia está sempre desconectada da localização epistêmica. Por meio dessa desconexão entre a localização do sujeito nas relações de poder e a localização epistêmica, a filosofia ocidental e suas ciências conseguiram produzir um mito universal que encobre o lugar de quem fala e suas localizações epistêmicas nas estruturas de poder. Isto é o que o filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez chamou de epistemologia do “ponto zero” que caracteriza as filosofias eurocêntricas. O “ponto zero” é o ponto de vista que esconde e encobre seu próprio ponto de vista particular, isto é, a construção de um ponto de vista que representa a si mesmo como não tendo nenhum ponto de vista e, portanto, almeja ser neutra e universal. (MIRANDA, 2019, p.23)

Sobre a necessidade de implicar-se em sua posicionalidade desde um lugar de produção ativa de conhecimento, a mesma autora ainda cita as denominações utilizadas por diferentes autores e vertentes, entre eles: Enrique Dussel que a define como uma “geopolítica do conhecimento” e Frantz Fanon e Gloria Anzaldúa que abarcam essa noção sobre a ideia de um “corpo-política do conhecimento” (MIRANDA, 2019, p.23). Levando estes aspectos em consideração, como se poderia pensar a questão do ato de autoria para além de um conceito clássico tão desconfortavelmente uniforme e segregatório? Como pensar tais conceitos a partir de uma lógica feminina que leve em consideração as relações raciais, de classe e gênero e suas articulações com os dispositivos de poder historicamente presentes na cultura?

Autoria em situações de violência

Os estudos subalternos, mais especificamente da autora Gayatri Spivak (2020, p.25), insistem nos interesses de intelectuais europeus em manter “o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como Sujeito” como uma artimanha perigosa que nega as implicações destes na constituição de um Outro da Europa. Dessa forma, o suposto sujeito oculto não teria assim “nenhuma determinação geopolítica” (SPIVAK, 2020, p.25), sendo formado por um sujeito escritor, leitor e crítico supostamente transparente em sua função e que desvela um sujeito da norma. Segundo a autora, “esse ponto radiante, que anima um discurso efetivamente heliocêntrico, preenche o espaço vazio do agente com o sol histórico da teoria - o Sujeito da Europa” (SPIVAK, 2020, p.35). Kilomba (2019) corrobora essa tese ao afirmar que a legitimação do conhecimento passa por uma espécie de validação que tem como característica e balizador principal o eurocentrismo, sendo ditado por acadêmicos e intelectuais que se descrevem desde um lugar de fala supostamente universal. “[...] Portanto, o que encontramos na academia não é uma verdade objetiva científica, mas sim o resultado de relações desiguais de poder, de ‘raça’” (KILOMBA, 2019, p.53) e, também, de gênero. Nesse sentido, segundo a mesma autora “não é somente uma imensa, mas também urgente tarefa descolonizar a ordem eurocêntrica do conhecimento” (KILOMBA, 2019, p.53).

Barthes (2004) associa à figura do autor, a característica de um individualismo acentuado e crescente em uma sociedade francamente capitalista. O mesmo autor (2004) afirma que acreditar em autoria, é crer que a história é um passado fixo que antecede o texto a ser escrito, podendo, assim, ser decifrado e ter seu sentido fechado; e defende que

o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p.61).

Se tomarmos como referência que o conceito de história não é algo linear, talvez possa se concordar que a escrita nasce ao mesmo tempo em que o sujeito do discurso o põe em ato. O texto é sempre escrito no aqui e agora, pois presente e passado, evento e narrativa também são indissociáveis. Nesse sentido, talvez não se trate de esboçar uma história prévia e fixa que já fora vivida, devendo ser resgatada e transposta à literatura e nem, tampouco, de uma escrita que se exime de qualquer registro de memória. A questão é poder pensar a escrita enquanto um dispositivo ético e político que pode ter como função situar no presente um corpo historicamente fora de lugar.

Barthes (2004) ainda sustenta que “dar um autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”. No entanto, pode-se tomar também essa ideia - de que seria possível se apropriar de um sentido último que explicaria completamente o texto e o sujeito escritor -, como algo um tanto ilusório já que o texto, assim como a linguagem, permanece para sempre em aberto, sendo falado também em suas hiências e dependente dos significantes e referenciais de cada leitor e escritor. Cabe ressaltar que essa noção de apreensão total do sujeito autor ou do texto enquanto propriedade - tão presentes enquanto crítica em Barthes -, soam como uma questão altamente masculina e colonial. Estariam as mulheres inseridas e igualmente aprisionadas nesta lógica competitiva sobre o texto enquanto um bem material a ser possuído e protegido da cobiça alheia?

Foucault (2009) chama atenção para o fato de que nem sempre a autoria esteve relacionada à apropriação do texto enquanto um conjunto de bens; este movimento foi historicamente construído e concretizado na mesma medida em que discursos transgressores precisavam ser punidos, inclusive os escritos, sendo útil para os mecanismos de poder viabilizarem este rastreo e vigilância a partir do desígnio de um nome próprio de autor. Antes do estabelecimento de uma sociedade de controle rígida, os discursos eram pensados enquanto ato. “Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades” (FOUCAULT, 2009). Derrida (2014) complementa essa tese ao lembrar que o termo “literatura” é uma invenção bastante recente. A escrita, anterior a essa sistematização, não dependia de uma autoria ou assinatura individual para que pudesse circular. Pode-se inferir, assim, que a palavra e os discursos foram tomados pelas malhas do poder e dos sistemas de vigilância por sua propriedade subversiva. É possível ainda pensar uma retomada inventiva do discurso e da literatura na dimensão de ato possivelmente transgressor que faz abalar as estruturas constituídas? Penso em uma leitura da história que não se pretende nem linear nem progressiva, pois entendo que tais leituras podem desembocar tanto em um sentimento nostálgico ou melancólico de um

passado aprisionante quanto na ideia de um progresso desenfreado que apaga o que veio antes como algo que possui um caráter inferior; ambas, de qualquer forma, excluindo do horizonte a transformação política desejada. É interessante realizar uma retomada que abarca questões passadas, munida dos conhecimentos presentes e formulado por diversas vozes, com o objetivo de reinventar linguagens e se apropriar de conceitos que façam mais sentido dentro de um universo epistêmico específico.

Foucault (2009) resgata uma noção que parece ser fundamental para a continuidade deste trabalho: a de se pensar os discursos autorais “não mais apenas em seu valor expressivo ou suas transformações formais, mas nas modalidades de sua existência”, ou seja, as formas de articulação dessas vozes singulares no encontro com a cultura, os dispositivos de poder e o laço social que, segundo hipótese levantada pelo autor, tem mais relação com a função-autor e as modalidades discursivas postas em circulação do que com o conteúdo do texto propriamente dito. Essa questão parece abarcar a problemática que envolve o posicionar-se enquanto sujeito de um discurso próprio e reconhecido em seu valor autoral a partir de situações recorrentes de violência causadas pelo choque com os dispositivos de poder vigentes. Afinal, diante de tantos apagamentos, como (in)corporar o corpo e a história nas bases de um estilo discursivo que sempre privilegiou em seus fundamentos a oralidade, o corpo e o gesto, transmitindo-o para o movimento da escrita?

Ao contrário do que se imaginaria a partir de uma leitura menos atenta de seu trabalho, Foucault (2009) não preconiza que o autor está morto, tal como Barthes (2004), mas, sim, de que o acento deveria ser colocado na função-autor ao invés do autor enquanto um indivíduo que precederia os escritos, podendo, a partir desse princípio, realizar uma narrativa fechada de uma história para sempre imutável. Novamente, parece importante questionar o entendimento sobre o que viria a ser história e de que formas essa se enlaça aos sujeitos. Tal maneira de constituir a noção de autoria serviria - de acordo com este autor, e levando em consideração uma sociedade excludente -, unicamente como uma forma de fazer barreira à livre circulação de determinadas formas de pensar e dizer e ainda incorrer no risco de realizar algumas leituras que propiciem um aprisionamento do sujeito e de suas narrativas que fossem predeterminadas por preconceitos e estereótipos banais. “A qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto” (FOUCAULT, 2009, p. 16), estando sua aceitação e reconhecimento submetidos a tais questões.

Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência (FOUCAULT, 2009, p. 18).

Porém, nesse caso, o problema parece estar localizado muito mais do lado do leitor e da crítica do que do autor propriamente dito. Ao defender esse posicionamento, o paradoxo parece

ser o de sufocar determinados sujeitos-autores para que estes não sejam sufocados e excluídos pela crítica. Florentina da Silva Souza (2019) em prefácio para a obra de Fernanda Miranda (2019) desvela os preconceitos contidos em uma crítica acadêmica e literária que se mostra

incapaz de analisar tais textos fora de categorias instituídas como universais e, ao invés de expor a incompetência da metodologia, ou procurar descobrir outras estratégias ou categorias de leitura e análise, prefere dizer “isto não é literatura” ou seja, prescrever a invisibilidade, o silêncio como punição ao atrevimento da insurgência (MIRANDA, 2019, p.7).

Como não cair neste lugar de explicação e fechamento de uma obra em razão de sua procedência? Como seria possível pensar os impactos sociais e políticos em um corpo que escreve sem, ao mesmo tempo, apagar o sujeito e reduzir seu texto a uma análise parcial? O que fica evidente nesses postulados clássicos sobre escrita e autoria é que a noção de raça está fora do horizonte de análise e que a parcialidade recai exclusivamente para aqueles que estão de fora do movimento universalizante das epistemologias eurocêntricas.

Ainda segundo Foucault, “A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (2009, p.14). O nome do autor, assim como o nome próprio, refletiria somente em um certo conjunto de discursos aos quais seriam atribuídos ou não algum status pela cultura. “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2009, p.13). Tal referência e marcação do nome do autor não parece ser de pouca importância em situações de descaso sociopolítico. É possível falar em autoria quando o nome provém de uma voz subalternizada? A proposta aqui defendida é de que as autorias não precisariam se constituir, exclusivamente, pela noção de propriedade de uma determinada narrativa, mas na circularidade de discursos da cultura que abrangem distintas formas de ser e estar no mundo que são sempre singulares, mas que, no caso das mulheres negras, também sustentam um lugar de reivindicação de uma memória individual e coletiva que perpassa as inúmeras violências, silenciamentos e exclusões as quais sofreram e ainda sofrem.

Apesar de o autor não estar morto, segundo a perspectiva foucaultiana, ele deve fazer-se de morto, apagando qualquer traço de sua individualidade na escrita em razão do predomínio do discurso e de um certo distanciamento entre si e o que se escreve. Como Foucault não cessa de repetir “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (2009, p.7). Mas de que forma se poderia pensar uma singularidade pela via da ausência em casos de violência e exclusão reais? O que significaria isso?

Este movimento pendular entre presença e ausência poderia ser descrito a partir da leitura de autoras negras que não só reivindicam um lugar próprio no presente, mas que assumem desde sempre que não falam exclusivamente de si, mas de todo um povo que veio antes e que ainda virá? Ao situar-se entre uma forma de agência e busca de autoria caracterizada pela diluição de um plano meramente individual em nome do resgate de uma memória coletiva, seria esse um procedimento que possibilitaria presentificar e expor as ausências cotidianas? Um presente e um passado indissociáveis que se alternam e são transmitidos em um estilo de escrita? Essa hipótese trabalharia uma inversão da noção de ausência; não se tratando mais do sujeito que desaparece

diante do texto, mas, sim, das várias ausências de sua história e de seu corpo presentificadas na escrita, ou seja, uma posição no discurso e no laço social que ainda precisam ser construídas e que o podem ser através do gesto contido na escrita. O feminismo negro possui uma diferença fundamental e bastante específica com relação ao feminismo ocidental, sendo aquele constituído a partir de uma base de solidariedade que é pautada em uma experiência histórica comum (GONZALEZ, 2010). Uma experiência histórica de violência, perdas e rupturas que exige, muitas vezes, um trabalho de reconstrução. Gagnebin (2009) relembra o quanto o conceito de rastro é importante na construção da história e de como se faz frequente também quando se pensa na restituição de memórias. O rastro enquanto a presentificação de uma ausência que possibilitaria a invenção; no caso da ficção, de novas formas de existência e uma estética própria que traz à tona os vazios de uma história comum que se manifesta a partir de uma temporalidade cíclica.

Agamben (2007) relembra que Foucault apesar de ter se proposto a pensar o sujeito e o sujeito enquanto autor, se deteve em análises dos processos objetivos de subjetivação a partir dos dispositivos de poder vigentes, o que lhe conferiu uma série de críticas. O próprio Foucault (2003) retoma incessantemente esse ponto para afirmar que apesar de seus estudos se embasarem nas relações de poder estabelecidas e nas formas de afetação e transformação decorrentes desse encontro, seu objetivo não é o de negar o sujeito enquanto individualidade, mas afirmar que as subjetividades emergem de maneira privilegiada no confronto com os dispositivos de poder.

Alguém me dirá: isto é bem próprio de você, sempre a mesma incapacidade de ultrapassar a linha, de passar para o outro lado, de escutar e fazer ouvir a linguagem que vem de outro lugar ou de baixo; sempre a mesma escolha, do lado do poder, do que ele diz ou do que ele faz dizer. Essas vidas, por que não ir escutá-las lá onde, por elas próprias, elas falam? Mas, em primeiro lugar, do que elas foram em sua violência ou em sua desgraça singular, nos restaria qualquer coisa se elas não tivessem, em um dado momento, cruzado com o poder e provocado suas forças? Afinal, não é um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de que nela o destino tome a força da relação com o poder, da luta com ou contra ele? O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas. As falas breves e estridentes que vão e vêm entre o poder e as existências as mais essenciais, sem dúvida, são para estas o único monumento que jamais lhes foi concedido; é o que lhes dá, para atravessar o tempo, o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós. (FOUCAULT, 2003, p.208)

Será mesmo que não restaria qualquer coisa de suas vidas a serem escutadas a não ser quando no embate com o poder ou seria este o único momento no qual puderam ser minimamente reconhecidas através das lógicas de disciplinarização e institucionalização? Desde essa perspectiva, compreende-se que, para Foucault, tanto o sujeito quanto o autor não existiriam enquanto realidade objetiva e localizável senão enquanto efeito do encontro com os dispositivos; lugar este no qual a subjetividade poderia fazer-se ver ao resistir com maior intensidade. Porém, como já foi abordado anteriormente, a estética negra sempre esteve pautada por uma linguagem própria de transmissão oral que privilegia o corpo e os gestos em sua forma de propagação de saberes e memórias. O poder é instaurado *a posteriori*, a partir de um movimento colonizatório. Afirmar

que só há existência a partir do encontro com esses dispositivos de controle ostentados pela branquitude parece mais uma vez negar a autonomia, a linguagem e a história desses sujeitos. É afirmar, de certa forma, que o sujeito negro só existe em dependência e no encontro com o branco.

Spivak (2020), apesar de todas as críticas endereçadas à Foucault, afirma que suas teorizações acerca dos dispositivos de disciplinamento e institucionalização seguem sendo uma grande contribuição e que, apesar de Foucault não estabelecer tal relação, podem ser compreendidas enquanto a constituição do processo colonizador. Dessa forma, ao mesmo tempo que propõe subverter a questão tradicional sobre autoria através da função-autor, Foucault não consegue avançar no sentido de uma implicação acerca do lugar do intelectual neste processo.

Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (FOUCAULT, 2009, p.28)

Parece haver uma contradição no cerne deste discurso foucaultiano que promove “uma posição que valoriza a experiência concreta do oprimido, ao mesmo tempo que se mostra acrítica quanto ao papel histórico do intelectual” (SPIVAK, 2020, p.38); e a mesma autora ainda retoma uma fala de Deleuze em diálogo com Foucault no texto denominado *Os intelectuais e o poder* (2003) no qual os autores atestam que “uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Não tem nada a ver com o significante” (SPIVAK, 2020, p.38) e, provavelmente, nada a ver com o corpo também, segundo esta mesma lógica. Novamente, a problemática acerca do lugar de teorização é exposta já que evoca uma teoria que se designa como prática, plena e universal. O risco que se incorre aí é, por um lado, o de uma generalização violenta que traz fortes indícios de uma atitude imperialista e, de outro, a constituição do sujeito subalternizado enquanto um outro homogêneo e irreduzível (SPIVAK, 2020).

Nesse sentido, busca-se a inscrição de sujeitos e corpos autorais que não se prestem a fechar sentidos, mas, sim, abrir para novas interrogações e possibilidades enquanto um sujeito individual que carrega a força de uma coletividade, de uma memória, de uma história e que tem o poder de instaurar novas linguagens, conhecimentos e *corpus* à literatura tradicional. Este corpo que é cultural e social, mas que, também, proporciona novas formas de subjetivação a corpos individuais, transformando, assim, o que era conhecido até então como o *corpus* social da norma constitutiva de um projeto de nação excludente, racista e sexista.

O movimento da escrevivência poderia ser considerado uma instauração discursiva (FOUCAULT, 2009) já que invoca uma mudança de paradigma acerca do que foi historicamente constituído como um saber sobre os sujeitos negros e a racialidade através do imaginário literário, levando a mudanças de posicionamento tanto simbólicas quanto materiais. O fato de que este laço, oriundo de um discurso, propicia e influencia outros autores a adotarem o mesmo

caminho de investigação também pode ser lido como uma marca da instauração discursiva. Afinal, mobiliza e instaura um novo discurso sobre as abordagens de leitura existentes acerca da racialidade no país, exigindo, para tanto, uma retomada histórica que inclua esses sujeitos até então marginalizados; no que concerne a esse estudo, mais especificamente, as mulheres negras e sua escrita.

Ao final do século XX já se pode perceber um aumento nos textos de mulheres negras que propõem novas imagens e palavras para dar conta de suas experiências.

Já nos anos 1990, emerge na literatura brasileira uma série de textos de autoria feminina, nos quais se percebe que a letra ficcional e poética tornava-se instrumento privilegiado para uma potente e persistente rasura, descontinuidade e desconstrução, tanto dos inumeráveis vícios de figuratização da personagem feminina quanto de alçamento de uma voz que denunciava o racismo e o sexismo que permeiam oblíquas práticas discursivas. (MARTINS, 2021, p.169)

A experiência da escrita feminina negra possui um caráter fortemente coletivo que se instaura desde uma experiência comum de inúmeras violências. O corpo, nesse caso, ao mesmo tempo que fala de uma posição singular, relança uma narrativa histórica de tantos outros corpos negros que o antecederam e que ainda estão por vir.

Através de um tratamento mais antropológico do que arqueológico do passado, quer na literatura, quer nas ciências sociais, essa escrita enfoca primordialmente o ser humano - conquanto configurado, ou desfigurado, por aquele passado que é parte de sua herança. Em seus momentos mais densos, a escrita de mulheres afrodescendentes confere um caráter dinâmico ao passado, acionando-o de tal modo que este incessantemente problematiza o presente e interroga o futuro. (GOMES, 2004, p. 18)

Por isso, a autoria de mulheres negras parece romper com a dicotomia proposta por Barthes (2004) entre autor e leitor quando este diz que

o leitor é o espaço mesmo em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escrita; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64)

Talvez o texto não possua mesmo um caráter unitário, nem do lado do autor, nem mesmo do lado do leitor uma vez que as palavras só podem ser parciais e compreendidas em uma multiplicidade de sentidos que dependem diretamente da experiência dos envolvidos e, por isso mesmo, talvez seja inviável a construção de um personagem - seja na origem, seja no destino -, neutro. A escrita de mulheres negras denuncia abertamente essa impossibilidade tanto do lado de quem escreve quanto do lado de quem lê. Esta pretensão de um intelectual ou leitor a-histórico só pode nos conduzir a uma espécie de ideologia disfarçada. Como afirma Heloisa Gomes, o texto de mulheres negras, por mais heterogêneo que seja, tem suas bases firmemente assentadas

em sentimentos que derivam de experiências históricas. E segue ao afirmar que seja “através da poesia, da ficção ou de outras modalidades discursivas, ele narra as suas versões da história, denunciando os mecanismos de exclusão no curso dos acontecimentos que, secularmente, têm regido e organizado a história das nações” (GOMES, 2004, p.19).

Derrida também constata que o leitor não existe enquanto um simples “receptor” já moldado previamente ao encontro com o texto. O autor vai além em sua teorização ao esboçar que o leitor seria então “formado” pelo texto que lê, desde que, importante destacar, este esteja disposto a se deixar afetar pelo encontro. “Ela (a obra) lhe ensina, se ele estiver disposto, a contra-assinar” (DERRIDA, 2014, p.117). Essa disponibilidade para contra-assinar parece fundamental já que a “língua estrangeira faz o espectador estranhar-se, tornado ele próprio um desterrado, exigindo atenção e esforço para absorção do narrado que não se dá facilmente a conhecer [...]” (MARTINS, 2021, p.182). Nesse caso, especificamente, a autora está abordando uma situação que concerne ao teatro e ao espectador, mas esta teorização poderia ser facilmente transposta para o texto literário e o leitor. Leda Martins diz ainda que “o espectador em seu desconforto, deve então tornar-se um tradutor que percorre zonas de incertezas e zonas de instabilidades, confrontado por sua própria outridade face ao código linguístico que o estranha, desconhece e desconcerta [...]” (2021, p.182). Tornar-se ele próprio - o leitor - outro a partir do encontro com a diferença.

[...] todos nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas - não há discursos neutros. Quando acadêmicos brancos afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. [...] Meus escritos podem ser incorporados de emoção e de subjetividade, pois, contrariando o academicismo tradicional, os intelectuais negros se nomeiam, bem como seus locais de fala e de escrita, criando um novo discurso com uma nova linguagem (KILOMBA, 2019, p.58).

Reconhecer essas ambiguidades e silenciamentos do sujeito subalternizado - que não tem sua voz escutada e fica encarcerado em meio a uma disputa narrativa, e que muitas vezes é realizada entre aqueles que detém o discurso dominante - é um projeto de “desaprendizagem” constante (SPIVAK, 2020); desconstrução esta que como lembra Derrida é um processo que “exige uma atitude altamente historiadora” (2014, p.82). Nesse sentido, assumir um corpo e uma experiência não é, necessariamente, dotá-la de um sentido fechado. Como sabiamente afirma Elie Wiesel, sobrevivente de Auschwitz: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 79). É, isso sim, assumir uma posição através de um ato de escrita e autoria que reposiciona o sujeito em um discurso e em uma história.

Apesar de tecer algumas críticas iniciais a esses autores é importante poder contextualizar que tais ideias - no momento histórico em que foram concebidas - circulavam enquanto uma crítica a um viés demasiadamente positivista que buscava tratar o texto enquanto uma forma de propriedade intelectual que estaria em posse do assim designado autor-gênio. A restituição do foco do autor para a linguagem parece ser, naquele momento, um movimento interessante

- apesar de poder ser considerado um tanto ingênuo -, já que tem como objetivo que os discursos possam se equivaler sem estarem submetidos a uma lógica de mestria que garantiria *a priori* a genialidade do escritor. A limitação dessa visão sobre a autoria é de não levar em consideração os diferentes marcadores sociais e contexto geopolítico de sua formulação como ferramentas imprescindíveis de análise. Além disso, a adesão irrestrita por parte dos demais autores e pesquisadores, que seguiram insistindo em sua abrangência universalizante, também parece atuar como um desserviço para a teoria literária.

Como afirma Spivak, a dificuldade em se implicar no processo de construção de uma teoria a partir de um lugar específico de saber tende a produzir efeitos potencialmente nefastos já que acaba por “auxiliar o empirismo positivista - o princípio justificável de um neocolonialismo capitalista avançado - a definir sua própria arena como a da “experiência concreta”, “o que realmente acontece” (SPIVAK, 2020, p.37), por isso a autora sugere “alinhar o feminismo à crítica ao positivismo e a desfetichização do concreto” (SPIVAK, 2020, p.117). Levando essas críticas em consideração, e mais além com relação à soberania e neutralidade da língua, é fundamental retomar que justamente a linguagem é uma das primeiras categorias a serem atacadas em processos colonizatórios; mais além da violência colonial, a população negra também esteve submetida a longos processos de escravização, nos quais tanto sua linguagem quanto sua história lhes foi saqueada. Da mesma forma como se supunha que o autor se acharia em uma condição de ser proprietário do texto e, portanto, deveria estar ou fazer-se de morto, o colonizador se apropriou dos corpos, linguagem, costumes e história dessa população, o que não deixa de ser uma morte infligida.

Retirou-lhe tudo e apropriou-se também do texto, no qual exercia seu direito de falar deles e por eles. Por isso, creio que cabe o questionamento com relação à discussão sobre a neutralidade da linguagem já que “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2019, p.14) e quanto mais alheios estamos a nossa posição discursiva e política, mais violência será transmitida.

Quem pode falar - e escrever? Pois o uso da linguagem, tal como visto na história, também pode ser indevidamente manipulado e capturado por mecanismos de poder. É preciso lembrar que nem todos os sujeitos são socialmente reconhecidos e essa marginalização continuada tem efeitos nas formas de subjetivação já que nem sempre o sujeito tem direito a fazer uso de uma linguagem própria. Para Spivak (2020) a mulher subalternizada não pode ser escutada ou lida. Talvez seja preciso realizar uma torção - a palavra sendo um dos recursos privilegiados para tanto - para que se possa aceder a uma posição de sujeito de um discurso. Como Gonzalez (2020[1985]) que sustenta preferir ser sujeito de um discurso do que da história. Afinal, situar-se e ser sujeito de um discurso é não somente se apropriar de um lugar enquanto sujeito na própria história, mas também tomar uma posição que reverbere no laço social, produzindo, assim, transformações individuais e coletivas.

Dessa forma, a literatura parece um lugar possível de retomada da palavra e de um nome próprio no sentido tanto autoral quanto histórico e estético. E, nesse caso, o objetivo é, sim, um ato, um ato de autoria que possibilite um deslocamento de posições de poder cristalizadas; um ato a partir de uma voz que reivindica uma origem, um corpo e um lugar justamente ao sair de uma morte infligida por séculos de um viver às margens e que passa a se apossar ativamente

do exercício de construção de um lugar pelo símbolo da escrita; escrita esta que tem no corpo uma ancoragem fundamental. Que corpo é esse que fala? Sobre quem e para quem fala? Desde que lugar fala e é escutado?

Foucault em seu texto “Escrita de si” (2006), aborda a relevância do compartilhamento de experiências no sentido de proporcionar uma aprendizagem mútua dos interlocutores que, no caso descrito, trocavam correspondências. “A escrita que ajuda o destinatário, arma aquele que escreve – e eventualmente terceiros que a leiam” (FOUCAULT, 2006, p. 155), denotando o caráter colaborativo entre as partes que passam a se fortalecer e reconhecer pela escrita do outro. Nesse sentido, pode-se pensar o caráter intrinsecamente político de uma escrita que visa articular experiências de violência comum de modo a munir e restituir um corpo de palavras que pode agir então como uma espécie de barreira protetiva em situações potencialmente traumáticas e dotadas de falta de sentido - como é o caso da vivência do racismo. A escrita pode ser pensada, assim, enquanto uma experiência de luto e de luta. Como bem lembra Kilomba “Nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente, escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente” (2019, p.223). Foucault sustenta que “escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (2006, p.156) e que esse rosto-escrita carrega uma filiação que advém de uma longa linha histórica daqueles que o precederam e que puderam de alguma forma transmitir suas ideias e experiências ainda que perpassadas por tantas lacunas impostas.

Para Derrida (2014) o escritor em sua relação com o texto também é constantemente atravessado por questões históricas, filosóficas e da cultura de uma forma mais ampla.

Ele não pode deixar de levar isso em consideração de alguma forma, nem tampouco deixar de se sentir um herdeiro responsável, inscrito numa genealogia, quaisquer que sejam as rupturas ou as denegações a esse respeito. **E quanto mais severa for a ruptura, mais vital é a responsabilidade genealógica. Não se pode deixar de levar em consideração, quer se queira ou não, o passado** (DERRIDA, 2014, p.83, ênfase no original).

Conceição Evaristo é uma autora que ressalta a potência desse espaço lacunar entre o acontecido e a narração, espaço esse por onde a imaginação pode aflorar. Seu primeiro romance escrito, *Becos da memória* (2017) - apesar de não ter sido sua primeira publicação - pode ser lido, segundo a autora, como ficções da memória - da sua e dos seus. Uma escrita ética e política que estabelece novas margens ao corpo e vida às vivências já que “é o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo sujeito” (KILOMBA, 2019, p. 69). Como nos lembra Costa (2019), de acordo com texto do filósofo Walter Benjamin sobre o narrador: “o que se espera de um narrador é que ele não esgote a história e que de sua fala um outro seja convocado a narrar”. Esta é a via privilegiada adotada por mulheres negras através das gerações e que Conceição Evaristo traduz em seu conceito de escrevivência; fazer circular um saber diretamente relacionado à experiência e que age como um instrumento potente de reconfiguração de lugares tanto individual quanto coletivamente. “Assim, a palavra é por elas utilizada como ferramenta estética e de fruição, de autoconhecimento e de alavanca do mundo” (GOMES, 2004, p. 14).

Agenciar discursos, se apropriar de lugares

O título do fragmento anterior, “Autoria em situações de violência,” pode ser entendido em um duplo sentido: tanto a autoria que diz respeito à sujeitos marginalizados em condições sociopolíticas desfavorecidas, quanto às violências impostas pelos próprios conceitos a sujeitos que não estariam em conformidade com uma imagem fabricada desde uma perspectiva eurocêntrica. Alcione Alves (2020) escreve um trabalho precioso no qual compara a teoria literária ao jogo de xadrez, estabelecendo um ponto de semelhança ao jogo quando na teoria se supõe que sujeitos negros tem concedidos o acesso ao tabuleiro/literatura desde que joguem sempre desde um lugar fixo que nada pode fazer se não responder às jogadas previamente apresentadas e estipuladas. A partir desse escrito ele faz uma retomada do quanto sujeitos não considerados hegemônicos foram desapropriados do nome nas obras, sendo estas lembradas pelo conceito e nome do artista europeu.

Disto tratara a exposição em questão, no Musée d’Orsay: em visita a um cânone centroeuropeu das artes visuais, observar a obliteração dos nomes de sujeitas(os) negras(os) que, em sua condição de modelos, frequentemente têm sido vistos como objetos (como matéria-prima) à produção artística centroeuropeia. (ALVES, 2020, p.37)

Pensar o nome enquanto uma categoria que dignifica e atesta a humanidade e singularidade dos sujeitos é fundamental para revelar o que está em questão quando de seu apagamento: um processo de desumanização dos envolvidos através da redução à cor da pele - retrato de uma negra; ou a condição de musa objetificada do artista, para citar alguns exemplos fornecidos pelo autor. Restituir o nome negado, dessa forma, é um lugar de agência, de reivindicação de algo que lhes concerne e o qual foi alvo de uma apropriação indevida (ALVES, 2020).

A violência epistêmica é uma grande geradora de fraturas subjetivas que tensionam e levam os chamados outros a serem reconhecidos meramente enquanto coadjuvantes que devem responder às fantasias e identidades imputadas desde uma nomeação exógena e violenta (ALVES, 2020). Segundo o autor, essa violência está no centro da desumanização desses sujeitos. Trata-se, portanto, de um posicionamento ético dos intelectuais fazer de nossa localização - Sul geográfico -, um devir lugar político ao questionar os conceitos produzidos, sustentados e nomeados desde fora.

A observada complicitad y el compromiso de los feminismos hegemónicos del Sur se muestra em diálogo à noção de Ocidente exposta por Glissant (1997) na primeira nota de rodapé de *Le discours antillais*: “L’Occident n’est pas un lieu. L’Occident est un projet”. De nossa posição em um Sul geográfico, não decorre nosso Sul político, o qual nos solicita uma construção contínua ou, em outros termos, um gesto de descolonização contínua do conhecimento científico produzido e difundido, uma vez que investigamos sujeitas(os) negras(os) frequentemente a situar seus devires negros desde um Sul epistemológico (ou, nos termos de Glissant: desde fora do Ocidente) (ALVES, 2020, p.40).

A hipótese de Spivak (2020) de que o sujeito subalterno não pode ser escutado pode ser retomada à luz das teorizações de Alcione Alves (2020) quando este afirma que submeter estes sujeitos a um quadro teórico ocidental poderia acarretar em uma investigação dominadora que necessitaria, para que pudesse se sustentar, que estes sujeitos se mantivessem em uma condição de subalternidade e diferença naturalizada com relação ao sujeito da norma e, em função dessa incoerência interna, sua condição de escuta ou leitura desde um lugar de sujeitos que agenciam seus próprios discursos estaria gravemente comprometida. A partir das contribuições de Miñoso, Alcione esclarece que o risco deste procedimento estaria justamente no fato de que “nossas críticas “se asientan sobre las mismas bases que las operaciones de dominio” (MIÑOSO, citado em ALVES, 2020, p.41). Este caráter se faz bastante evidente partindo de uma noção clássica de autoria que pressupõe o apagamento dos corpos que escrevem, tal qual a lógica colonizadora apaga e silencia os saberes produzidos por seus outros. Aqui se pode traçar um paralelo com o poema de Manuel Rui (1987) *Eu e o outro - o invasor* (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto) citado por Leda Martins (2021) em seu livro *Performances do tempo espiralar*

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. E certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí, comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto (RUI, citado em, MARTINS, 2021, p.191/192).

O poema associa a brutalidade da arma-canhão a uma escrita-canhão. A partir de sua leitura, é possível perceber o quanto a escrita e conceitos também podem ser uma imposição violenta do colonizador que invade e deslegitima as práticas de expressão dos africanos e povos originários. A escrita-canhão mira na prática da oralidade ao hierarquizar os diferentes saberes, assim como os canhões miram os corpos da alteridade.

A partir dessa prática, a consequência automática é a naturalização das diferenças e o enclausuramento desses sujeitos a conclusões precipitadas - e limitadas - que nossa teoria pode ofertar. Uma vez estratificados a um registro homogêneo, “podem responder só e somente só de uma maneira específica, equivalente àquela interpretada em nossa ciência” (ALVES, 2020, p.41), obtendo respostas violentas caso não correspondam a tais expectativas. Tal prática de domínio pode conferir um certo apaziguamento e senso de segurança diante daquilo que não se sabe, mas que se supõe, ainda assim, deter o conhecimento. Tal qual a imagem fornecida por Barthes (2004) quando sustenta que “dar um autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita.” Tal concepção reduz a complexidade dos sujeitos e os condiciona a ocupar um registro ôptico (CARNEIRO, 2005) marcado, muitas vezes, por uma característica física que almeja estancar o movimento de agência desses sujeitos ao prescrever formas de ser e estar no mundo entendidas como imutáveis.

Este problema da circunscrição da diferença ou, de modo mais específico, do quanto nosso trabalho científico (por vezes investido da posição do intelectual) corre o risco de circunscrever nossos Outros em nossas definições do que eles sejam (definições, portanto, exógenas), pode ser percebido em uma dupla dimensão, correspondendo ao silenciamento dos sujeitos, assim como à marginalização do estudo destes sujeitos no interior do campo (ALVES, 2020, p.45).

Fernanda Miranda traz uma questão que vem sendo endereçada para a crítica literária que parece essencial: “definido o sujeito que fala, estará definida, por extensão, a fala desse sujeito?” (2019, p.20) ou nossas próprias expectativas com relação ao que pode ser falado? A mesma autora ainda lembra que a palavra, assim como os sujeitos, pode se renovar “em cada texto e em cada contexto de enunciação, para além da segurança das definições” (MIRANDA, 2019, p.22).

Mesmo a autoria não se tratando para esses sujeitos de um nome a ser sozinho reverenciado (MARTINS, 2021, p.72), como também é a crítica de Barthes (2004), não se pode negar a importância do reconhecimento que o nome imprime, assim como da história e do corpo que o carrega.

A experiência histórica negra elaborada nos romances abre a possibilidade, via ficção, de uma comunidade de sentidos partilhados. A inscrição dessa comunidade, através da narrativa, dá acesso a um conteúdo de experiência que confronta diretamente a representação do negro conforme o texto nacional canônico, fraturando certos signos da nação enquanto “comunidade imaginada”. Dessa forma, não apenas os romances permitem imaginar instantes da vida em movimento, mas também respondem às urgências da História como fluxo narrativo vivo e aberto, reconfigurando seus apagamentos e silenciamentos (MIRANDA, 2019, p.60).

O *corpus*, assim, é capaz de integrar vida e discurso em uma dada comunidade, reverberando as palavras do escritor na mente do leitor através do compartilhamento de experiências. Afinal, como bem lembra Fernanda Miranda um corpo é um campo de luta, da mesma forma que um *corpus* é, fundamentalmente, político (MIRANDA, 2019, p.57), sendo impossível escrever sem a força e as marcas do corpo. Corpo que pode estar implicado no texto das mais variadas formas, não se limitando a aspectos relativos à identidade negra. “Nesse sentido, o corpo é uma matriz de sentidos constante nos textos, mas os signos de grafia do corpo podem mudar” (MIRANDA, 2019, p.39).

Considerações finais

O autor, por isso, não pode ser somente um nome descorporificado. “O autor criador é a consciência de uma consciência” (BAKHTIN 1988 *apud* MIRANDA, 2019, p.58), ou seja, reflete e materializa um determinado ponto de vista impregnado inevitavelmente do corpo que habita e do lugar que este corpo lhe confere. Dada a enorme possibilidade que a escrita abriga em si, de criar horizontes a partir da junção de imagens e palavras inéditas, entendo que uma

das suas funções derivativas pode ser a de construir e reconstruir corpos fraturados pelo sistema através de uma perspectiva de escrita que age como um ato performativo que constrói o corpo na medida mesma em que o inscreve. “A capacidade de (re)elaborar processos subjetivos, sociais, políticos, filosóficos e culturais é uma marca que particularmente interessa no gênero romance” (MIRANDA, 2019, p.65). Seria este ato de escrita e inscrição de novas imagens, corpos e palavras capaz de subverter a norma e criar subjetividades autorais e descolonizadas? Um ato desta proporção seria fundamental e urgente quando se trata de um país como o Brasil, amplamente calcado em um imaginário racista e colonizado.

Referências

- AGAMBEN, G. Autor como gesto. In **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVES, Alcione. A teoria literária como jogo. In: ALVES, Miriam e ALVES, Alcione (orgs.) **Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas**. 1 ed. Porto Alegre: Rede unida, 2020.
- BARTHES, R. A morte do autor. In **O rumor da Língua**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- EVARISTO, C. **Becos da memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: Estratégia, poder-saber. **Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.203-222, 2003.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: Ética, sexualidade, política. **Ditos e escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.144-162, 2006.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.264-298, 2009.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GOMES, H. T. “Visíveis e invisíveis grades”: vozes de mulheres na escrita afro-descendente contemporânea. **Caderno espaço feminino**, v.12, n.15, p.13-26 Ago./Dez. 2004 [Seção] Dossiê Gênero e Representações: História, imagens e literatura.
- GONZALEZ, L. **Retratos do Brasil negro**. 1 ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: Poéticas do corpo tela. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIRANDA, F. **Silêncios prescritos**: Estudo de romance de autoras negras brasileiras. 2 ed. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. *In*: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**. 4 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020

EM PASSO DE TANGO NO CALOR CARIOCA: ERRÂNCIA E DESPERTENCIMENTO EM *TODOS OS PECADOS DO MUNDO*, DE NORBERTO PRESTA

TANGO STEP IN THE CARIOCA HEAT: ERRANCE AND UNBELONGING IN *TODOS OS PECADOS DO MUNDO*, BY NORBERTO PRESTA

Luciana Paiva CORONEL

 <https://orcid.org/0000-0001-6230-1878>
UFRGS

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Inserida no debate sobre as manifestações do “pensamento do fora” no cenário da literatura latino-americana contemporânea, proponho uma leitura dos movimentos errantes do personagem Manuel, de origem argentina, pelo Rio de Janeiro em *Todos os pecados do mundo: romance carioca*. Tomo por fundamentos os conceitos de “estrangeiro” de Néstor Canclini (2016) e de Julia Kristeva (1994) e o conceito de “migração” a partir de Pierre Ouellet (2016) para analisar a identidade desterritorializada do protagonista da trama. A estraneidade de Manuel, compreendida basicamente através de seu modo de andar e de sua peculiar tentativa de enraizamento na cidade, permite concluir que o mesmo habita um entre-lugar entre culturas que conforma a representação simbólica do despertencimento. Aludo também ao caráter do fora presente no trânsito constitutivo do romance, enquanto ficção, com as formas autoficcionais ou alterficcionais, conforme propõe Evandro Nascimento (2017) e ainda entre o estatuto da ficção e do testemunho do mundo, conforme o entendimento de Julián Fuks (2017).

Palavras-chave: Transculturalidade; desenraizamento; estraneidade, despertencimento.

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP/2004), pós-doutora junto à Università degli Studi di Genova (Itália- 2014/15), com a supervisão de Roberto Francavilla (bolsista CAPES) e junto à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG- 2020/21), com a supervisão de Maria Zilda Cury. Vice-líder do grupo de pesquisa Poéticas e políticas da memória (CNPq), membro do grupo Espaços da Literatura Contemporânea (CNPq) e do GT Literatura Brasileira Contemporânea da ANPOLL. Professora da área de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração História da Literatura. Defende o acesso do ensino, das artes e da ciência a grupos politicamente minoritários, como pessoas imigrantes e refugiadas, oriundas de classes sociais menos favorecidas, PCDs e neurodivergentes, com identidade de gênero ou orientação sexual não normativa ou pertencentes a grupos étnico-raciais que são alvos de violência. Tem experiência nas áreas de História e Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, literatura de periferia, vozes marginais, escritos do cárcere, literatura e ditadura.

Abstract: Inserted in the debate on the manifestations of the “thought of outside” in the context of contemporary Latin American literature, I propose a reading of the wandering movements of the character Manuel, of Argentine origin, through Rio de Janeiro in *Todos os pecados do mundo*: a *carioca novel*. I take, as principles, the concept of “foreigner”, by Néstor Canclini (2016) and Julia Kristeva (1994) and the concept of “migration” by Pierre Ouellet (2016) to analyze the deterritorialized identity of the protagonist of the plot. Manuel’s strangeness, understood basically through his way of walking and his peculiar attempts to root himself in the city, allows to conclude that he inhabits an in-between place between cultures that conforms the symbolic representation of the lack of belonging. I also allude to the nature of the outside present in the constitutive transit of the novel, as a fiction, with autofictional or alterfictional forms, as proposed by Evandro Nascimento (2017), and between the status of fiction and the testimony of the world, according to the understanding of Julián Fuks (2017).

KEYWORDS: Transculturality; Strangeness; Uprooting; Unbelonging.

O que é o exílio, senão uma forma de utopia? O desterrado é o homem utópico por excelência [...], vive na constante nostalgia do futuro.
(Ricardo Piglia)¹

Seguindo os passos errantes de Manuel pela cidade eivada de pecados

Em *Todos os pecados do mundo* (2019), a deriva de Manuel, ex-professor de tango em situação de desemprego pelas ruas do Rio de Janeiro, é narrada pontualmente através do tempo, uma vez que os capítulos do romance têm por título os dias da semana, de quinta a terça-feira, compondo passo a passo o itinerário da deterioração fatal de sua relação amorosa, causada sobretudo por esta espécie de desterro do mundo. Acerca do espaço, como se desenvolverá nas próximas linhas, pode-se considerar que o personagem o percorra sem cansar por não saber praticamente até o final da trama como nele fixar-se. Proponho uma leitura ampla de seus movimentos, iniciando no percurso evocado da Argentina ao Brasil na companhia da mulher Odila, motivado pela oportunidade de assumirem uma academia de ensino de danças típicas de Latino-América na capital fluminense. O Rio será o palco do trânsito solitário que constitui o eixo da análise desenvolvida, desfeita a parceria afetiva e profissional com a primeira mulher e em processo de desgaste profundo o relacionamento com a parceira carioca, pivô da separação. Trata-se de um trânsito peculiar, que entendo assumir feição simbólica de refúgio ao estrangeiro, como será desenvolvido a seguir.

No presente da enunciação do *romance carioca*, mais precisamente em uma quinta-feira do mês de julho do ano da visita do Papa Francisco ao Rio, portanto 2013, o perfil do personagem Manuel começa a ser delineado a partir de sua movência peculiar pela cidade. A marca temporal o situa em um contexto histórico específico, costurando à trama ficcional dados factuais da preparação do grande evento religioso, ao qual se seguiriam a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016), que, compondo a agenda oficial da cidade, colocá-la-iam como centro

¹ Respiração Artificial 1.ed. - São Paulo: MEDIAfashion, 2012. [Coleção Folha. Literatura ibero-americana; v. 12, p. 37.

de atenção aos olhos do mundo. O calendário da celebração institucionalizada da alegria, de acentuado teor patriótico no caso das competições esportivas, cria uma espécie de contraponto à tenuidade das conquistas cotidianas que o personagem logra alcançar no mesmo período.

No tempo nada festivo de Manuel, enquanto evidencia-se o distanciamento inelutável da companheira, que se prostituía para sustentar a casa, o personagem almeja encontrar um resto de café no fundo da garrafa térmica para requeantar, um pacote de batatas fritas aberto no armário da cozinha para matar a fome ou erva-mate suficiente para fazer um mate pela manhã. Ainda pode arriscar jantar bem em um *vernissage* de arte, onde disputa canapés e taças de espumante da bandeja do garçom. Este exilado vive à beira dos acontecimentos, nutrindo-se do que alcança e de sobras, o que ocorre também no plano afetivo, sustentado pelas lembranças de outro tempo: “beijaram-se, como nesta época se beijavam, com alegria. Manuel se surpreendeu sorrindo. [...] Voltou ao presente, seu sorriso se desmanchou, o homem cinza que não queria ser reapareceu” (PRESTA, 2019, p. 24). No decorrer da semana em que o leitor acompanha os percalços do personagem, enxerga-o cada vez mais lúcido acerca da necessidade de expulsar o homem cinza com que se deparou diante do espelho na cena referida, só lhe parecem faltar os meios para tal.

Néstor Canclini afirma em *O mundo inteiro como lugar estranho* que a estraneidade pode ser identificada com esse tipo de estranheza, revelando-se como “consciência de um desajuste, perda da identidade em que antes nos reconhecíamos” (CANCLINI, 2016, p. 62). Manuel tem essa consciência, sente essa perda, mas permanece convicto na afirmação de sua singularidade por muito tempo dentro da trama romanesca, mostrando-se inábil para ensejar as negociações interculturais que, segundo o estudioso, são rotina na vida do estrangeiro no novo chão. Apenas ao final constituirá, quase que num golpe de sorte após muitos reveses, o que se pode entender como ninho profissional, no qual obterá reconhecimento e conseguirá sustentar-se, do que resultará um fio de perspectiva de sobrevivência ao personagem estrangeiro no Rio de Janeiro. Até que chegue essa hora, no justo desenlace do romance, sua atitude diante da vida social da cidade configura-se como situação do fora.

Às menções a grandes efemérides mundiais, registros do tempo histórico que se mesclam à tessitura ficcional do romance, somam-se inúmeras marcas referenciais da cidade do Rio de Janeiro, delineando muitas vezes em suas páginas, o mapa traçado pelo deslocamento de Manuel pelas ruas e praças que atravessa, pelos pontos de embarque dos meios de transporte público a que precisa às vezes recorrer, metrô e ônibus principalmente, e igualmente pelos espaços de arte que frequenta, buscando mais garantir seu jantar do que apreciar os quadros em exposição. Desta forma, no percurso da narrativa, o leitor depara-se com o Ritz do Leblon, passa pelo Largo do Machado, pelo Largo da Carioca, entra junto com Manuel no Centro Cultural *Oi Futuro* do Flamengo, cruzando espaços geográficos de existência empírica comprovável. Os dados extraliterários inserem no tecido romanesco uma precisão espaço-temporal que se coaduna com o que Julián Fuks entende por pós-ficção, um feitio de narrativa de extremada feição realista na qual encontram-se “embaralha[das] aos olhos do leitor as percepções de ficção e realidade” (FUKS, 2017, p. 76).

De igual maneira, são constantemente apontadas inúmeras referências a produções culturais do país de origem na rotina brasileira do protagonista. Enquanto fuma escondido no quarto, ele pode estar ouvindo um Cd de Goyeneche, lendo *Página 12* ou *El Clarín*, ou quem

sabe ainda desfrutando de um capítulo do romance *Triste, solitário e final*, de Osvaldo Soriano, tantas vezes lido. Tais dados podem ser entendidos sob a chave da intertextualidade a partir de Tiphaine Samoyault (2008), que a pensa de maneira unificada, reunindo seus traços em torno da ideia de memória. Nesse sentido, verifica-se que o protagonista expatriado de *Todos os pecados do mundo* mantém viva e alimenta-se cotidianamente da cultura de sua terra natal após tantas décadas de exílio voluntário, uma parte das quais transcorrida na Europa.

Desta forma, o *romance carioca* comporta em suas páginas evidente presença da cultura argentina, compondo o imaginário do personagem, em que pese seu título apontar na direção do Brasil. O descompasso entre a paisagem interna de Manuel e a paisagem externa da cidade por onde circula demonstra sua radical desterritorialização. As preferências culinárias, inseridas na bagagem deste migrante, comprovam que não apenas o alimento espiritual que aprecia apresenta o lastro de sua origem. Apresentadas pelo narrador por meio do estilo indireto livre, estas são evocadas, encontrando-se interditas ao protagonista no presente de sua enunciação devido às privações financeiras enfrentadas:

Ele teria gostado de almoçar no Amarelinho, na Cinelândia. A picanha que preparavam ali não devia muito ao bife de chorizo que costumava comer, em outros tempos, em seu saudoso restaurante Pippo ou no Palacio de la Papa Frita de Buenos Aires.

As poucas notas que Amanda havia deixado não bastariam nem para uma lasanha no Amarelinho. (PRESTA, 2019, p. 17)

A consideração segundo a qual a carne servida no restaurante carioca não deixava muito a desejar, se comparada a de sua terra, sugerindo uma boa adaptação à cidade de acolhida, termina por evidenciar a manutenção dos hábitos alimentares de sua terra no cotidiano brasileiro, relativizando a disponibilidade de Manuel para vivenciar a migrância no sentido em que a entende Pierre Ouellet em *As palavras migratórias as identidades migrantes: a paixão do outro*, enquanto percurso que “lança o personagem à experiência íntima com a alteridade (OUELLET, 2012, p. 4). Manifestar apreço por um prato de feijão com arroz, por exemplo, sugeriria este tipo de travessia do padrão de vida deixado para trás. A representação do seu modo de andar (e de viver), esteticamente figurada, confirma tal dificuldade de abertura ao outro da nova terra, sugerindo a existência de laços imaginários de ligação a espaços e tempos anteriores, dos quais resultam no presente impasses de várias ordens na circunstância de vida do personagem.

Uma vez que, Norberto Presta, o autor de *Todos os pecados do mundo: romance carioca*, é um dramaturgo, ator e diretor de teatro ítalo-argentino, residente há muitos anos no Rio de Janeiro após ter vivido o exílio voluntário em solo europeu, e ainda autoidentificado no campo artístico ao longo de cinquenta anos de carreira através da condição estrangeira², pode-se apontar traços auto/alterficcionalis na trama do romance, conforme concepção e designação de Evandro Nascimento:

“ ‘Eu’ é e sempre será outro, igual e diferente de si: esse diferimento vem da alteridade que nos habita. [...] o eu não passa de uma ficção do outro. Pois o

² Os passos de tango que caracterizam a errância de Manuel estão presentes também no espetáculo *O preferido dos lepdópteros*, que traz o dirigente comunista russo Nicolai Bukharin como protagonista. Recorte reduzido da peça permite conhecer o ingrediente estético a que recorre Norberto Presta, que dirige e atua na peça. Disponível em: <https://youtu.be/u9eLpZXGiB4>

outro é que me inventa, a meu desconhecimento e até a minha revelia. Desde a certidão de nascimento até o atestado de óbito, quem cuida sempre de nossas vidas são os outros, sem os quais nada seríamos, nada somos. Por esse motivo sempre preferi, em vez do neologismo autoficção, um outro, um pouco mais estranho, o de alterficção [...] (NASCIMENTO, 2017, p. 62).

Acerca do perfil do personagem, semelhante e, ao mesmo tempo, dessemelhante em relação a seu autor, portanto passível de ser lido sob o ângulo da alterficção proposta pelo crítico, pode-se afirmar que o narrador o apresenta às primeiras páginas como um homem maduro cuja conduta tem a marca da falta de ambição (PRESTA, 2019, p. 15). Verifica-se nitidamente que a construção identitária do mesmo adensa-se quando esteticamente figurada simbolicamente no romance através de seu peculiar movimento pelas ruas:

Manuel podia perceber até os segundos que passavam, sabia que isso era um privilégio e não queria mudar o ritmo da sua vida; um tango em dois por quatro ao ritmo do qual era visto caminhando lentamente pelo calor desta cidade, onde é normal ver as pessoas movendo-se com lentidão, só que o tempo de Manuel era ainda mais dilatado, como o de alguém que observa tudo, respira tudo. (PRESTA, 2019, p. 16)

Em sua deambulação desinteressada, Manuel não busca chegar a lugar algum, basta-lhe o próprio caminhar, que realiza devagar, como a desejar que não acabe. A paisagem importa-lhe menos que a passagem, pois não há nela qualquer traço do espaço exterior, há apenas, internalizada em sua mente, uma reminiscência do país de origem a guiar-lhe o ritmo dos pés. É como um argentino que ele anda sob o sol dos trópicos. Estar em movimento é estar em nenhuma parte, essa parece ser a motivação mais importante do personagem, que se cumpre quando põe os pés no caminho. O narrador, cúmplice da necessidade de alhear-se que tem o estrangeiro, registra a cena sob a chave da introspecção, mostrando que o giro pelas ruas lhe oferece uma espécie de refúgio simbólico no qual encontra-se com a própria corporeidade de um modo profundo, alcançando a percepção imediata do transcorrer do tempo. Se o personagem tudo observa, sem que nada seja trazido do espaço observado, além do calor, é porque importa-lhe sobretudo a consciência dos próprios sentidos. Por tal razão, a voz narrativa, em nova sintonia estrutural com ele, enquadra-o em um cenário vazio.

Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, elabora em chave poética a condição deste ser errante que habita o próprio deslocamento, abstraídos o espaço e o tempo exteriores, uma vez que o primeiro desaparece e o segundo é apropriado a partir de um padrão pessoal, que instaura “o tempo de Manuel”: “A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais” (KRISTEVA, 1994, p. 15). Tal é o sentido do trânsito de Manuel, pleno em si mesmo, significativo porque transitivo entre espaços, *u-topos* onde encontra abrigo. O espaço próprio do argentino no país que outrora voluntariamente buscara, e que será representado metonimicamente ao longo de *Todos os pecados do mundo* através da cidade do Rio de Janeiro, é cartografado por seus pés em marcha. Apenas nesse enclave imaginário lhe é possível evadir-se da “cidade em que se encontrava prisioneiro” (PRESTA, 2019, p. 15).

Neste presente “em suspenso”, rastros do tempo passado emergem, aflorados no ritmo de seus pés. Manuel circula pelas ruas descolado da alteridade da cidade, que não lhe parece atrair. Em seu percurso, resta do espaço urbano apenas o rastro, “pontos de referência, nada mais”, pois desloca-se em experiência íntima de ordem sensorial consigo mesmo, como visto. Julia Kristeva, quando trata da perda da língua materna, aponta “as sonoridades e lógicas cortadas da memória noturna do corpo” (KRISTEVA, 1994, p. 22) do estrangeiro. Norberto Presta, criador, não explora, até onde pude ver, a questão da mudança do horizonte linguístico na inserção de sua criatura estrangeira no Rio de Janeiro. Ainda assim, a leitura da crítica literária, psicanalista e teórica feminista búlgaro-francesa parece pertinente no percurso interpretativo em curso acerca da condição “do fora” de Manuel na cidade maravilhosa: “Trazer em si, como um jazigo secreto ou como uma criança deficiente -benquista e inútil – essa linguagem de outrora, que murcha sem jamais abandoná-lo” (KRISTEVA, 1994, p. 22).

Na trama de *Todos os pecados do mundo: romance carioca*, a linguagem de outrora, que murcha sem abandonar Manuel, inscrita na memória noturna de seu corpo, não é, portanto, o espanhol; é a linguagem do tango, que lhe permite forjar pelos próprios meios, através do movimento, uma espécie de *habeas corpus* da prisão identificada com a capital fluminense. São de natureza inicialmente afetiva as grades que prendem Manuel ali: “Não sei por quê não vou embora. Talvez porque minha mulher ainda não me largou” (PRESTA, 2019, p. 28). O personagem não parte em definitivo do Rio de Janeiro por estar casado, mas a mulher está prestes a largá-lo, o que ocasionará não uma perspectiva de liberdade, mas o desamparo na cidade que parece pronta a devorá-lo, como devora a tantos a cada dia.

No trajeto de seus passeios pela cidade, realizados nas segundas, terças e quintas-feiras enquanto a companheira Amanda fazia programas no próprio quarto do casal, Manuel refugia-se “em solilóquios labirínticos” (PRESTA, 2019, p. 29) pelas ruas, que circunstancialmente o acolhem. À condição de marido da prostituta ele tivera que resignar-se “sem poder dizer que não, sem poder ter outra opção que não fosse ceder, ceder à realidade, tornar-se cada vez menor” (PRESTA, 2019, p. 38). Preso fora de casa nesses turnos, nos quais estava impedido de voltar até que assim o autorizasse a mulher, após a saída dos homens que, pagando por seu corpo, viabilizavam o sustento da família, o personagem acha meios de evadir-se:

O deslocado faz um buraco no tempo e no espaço, onde ele vive e sobrevive, entre uma memória e uma esperança, que não formam em parte alguma um território, mas um precipício ou um abismo, no qual ele encontra paradoxalmente refúgio, *refugere* querendo dizer “retirar-se”, de *fugere* que significa “fugir”: retirar-se em fuga, fugir em retirada do tempo e do espaço, ou seja, do mundo e da história, onde não há mais solo onde pousar o pé. (OUELLET, 2012, p. 4)

Em resposta ao sentimento de humilhação advindo da situação que não tivera meios de evitar e à angústia decorrente da impossibilidade de empenhar-se na busca do emprego remunerado exigido pela parceira, Manuel cava este buraco no tempo e no espaço, andando ao modo argentino para escapar da tragédia brasileira em que se convertera sua vida. Ainda assim, ao longo dos dias da sua semana, que transcorrem lentos, afirma a irredutível excentricidade do estrangeiro: “a marca ambígua de uma cicatriz, o seu próprio bem-estar” (KRISTEVA, 1994, p. 12), nutrido da memória do país de origem através das produções artísticas argentinas

que consome, canções, romances, do mate, que ainda pode tomar enquanto lhe restar erva na despensa, e igualmente da memória que traz inscrita no corpo, exteriorizada e presentificada nos passos tangueiros com que é visto pelas ruas. A esperança não perde, mas também não alimenta com convicção, ela encontra-se em processo de esgarçamento enquanto move-se pela cidade, refugiado “do mundo e da história, “onde não há mais solo onde pousar o pé”.

Não fosse um desempregado vivendo às custas da mulher, sua vida de andarilho urbano, inútil aos olhos daquela que o sustenta, até seria aceitável. Manuel, no entanto, não era um dos “poucos privilegiados que podiam decidir o que fazer com a própria vida. Cada vez menos era um desses” (PRESTA, p. 38). No amplo espectro das categorias que contemplam o deslocado, quais sejam, o estrangeiro, o migrante, o exilado, encontra-se a do viajante. Alheio à ética do trabalho e resistente à dinâmica veloz do mundo das mercadorias, Manuel revela uma rebeldia atomizada, alheia aos vínculos associativos que desencadeiam a luta contra o sistema capitalista através do esforço coletivo. A atitude identifica-se com a conduta deste último, segundo concepção de Michel Onfray em *Teoria da viagem: poética da geografia*:

Como mônada autossuficiente, o viajante recusa o tempo social, coletivo e coercitivo, em favor de um tempo singular feito de durações subjetivas e de instantes festivos buscados e desejados. Associal, insociável, irrecuperável, o nômade ignora o tempo convencional e se orienta pelo sol e as estrelas, pelas constelações e a trajetória do astro no céu; não tem relógio de pulso, mas um olho de animal apto em distinguir as auroras, o amanhecer, as tempestades que se formam e se dissipam, os crepúsculos, os eclipses, os cometas, as cintilações estelares; sabe ler a matéria das nuvens e decifrar suas promessas, interpreta o vento e conhece seus hábitos. O capricho governa seus projetos relacionados com os ritmos da natureza. Nada mais conta, exceto ele e seu uso do mundo – por isso ele procede dos banidos e dos recusados. (ONFRAY, 2015, p. 15)

Manuel comporta-se como viajante dentro da urbe, recusando o uso convencional do tempo. O capricho governa seus movimentos, porque projetos lhe faltam. O esgotamento do vínculo matrimonial aflige-o, mas não a ponto de abdicar de seu modo próprio de uso do tempo e do mundo, confirmando o pertencimento à tribo dos banidos. O *ethos* tangueiro que o impede de abrir-se à dinâmica social é herança cultural incorporada e assumida enquanto marca individual que resiste, impedindo a necessária reterritorialização do ser migrante, no caso um homem sem posses: “Não é nada mais do que um problema de dinheiro, ou melhor, de falta de dinheiro. Se eu tivesse nascido rico nada disso estaria acontecendo, eu poderia me dedicar a pensar no que quisesse todo o tempo que quisesse, quando e como quisesse” (PRESTA, 2019, p.18). A necessidade de preocupar-se com a própria subsistência cerceia o que entende por liberdade no plano do pensamento.

Ainda assim, no plano da ação, o personagem mantém o trânsito estético dos pés que acabará por levá-lo rumo à ruína do casamento. Júlia Kristeva analisa mais uma vez através de imagens a excentricidade insolente do estrangeiro: “A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa” (KRISTEVA, 1994, p. 15). O homem cinza do espelho figura sua vulnerabilidade, sua angústia contida. Após vê-lo, o personagem busca na natureza exílio do labirinto de cimento que aprisiona as pessoas, a ele mais que todos: “Um caminhar ainda

mais lento o levou até a praia, de costas para a cidade talvez pudesse encontrar uma resposta” (PRESTA, 2019, p. 25). A geografia do Rio tem a praia como marca central de sua paisagem natural. “De costas para a cidade...” referiu o narrador, talvez o personagem encontrasse um modo de sair do labirinto interno que lhe aprisionava a mente. Não lhe basta situar-se longe da metrópole, é preciso sinalizar com o corpo a recusa solitária a sua dinâmica veloz e massificadora, ainda que a resposta buscada por ele fosse exatamente a respeito do modo pelo qual poderia participar da vida social e econômica do Rio sem perder a dignidade: “- ostra fechada sob a maré [...], entre as duas fronteiras patéticas da coragem e da humilhação contra as quais o choque com os outros o arremessa, o estrangeiro persiste, fixado em si mesmo, seguro [...] do prazer embotado por uma solidão fora de controle” (KRISTEVA, 1994 p. 16).

A beleza do cenário natural convida o personagem a deixar-se ficar junto do mar: “Uma lua imensa se embalava no horizonte, quase tocando a água. Quase dá pra voltar a crer em Deus. Sentado no muro junto à praia, tirou os sapatos e enterrou os pés na areia” (PRESTA, 2019, p. 25). Para Canclini, o estrangeiro precisa procurar “fazer que os desajustes e as diferenças sejam convertidos em táticas e estratégias para estar de outro modo” (CANCLINI, 2016, p. 62). O gesto de enterrar os pés na areia parece revelar o desejo deste ser extraviado por encontrar meios para converter desajustes e diferenças em táticas para estar no espaço “de outro modo”, de um modo mais feliz. Se, conforme entende Paloma Vidal, o que caracteriza a estrangeiridade é “esse não ter, não conseguir aderir, é essa falta de adesão, esse distanciamento, [...]” (VIDAL, 2016, s/p), pode-se entender a ação de Manuel como emblema de seu esforço por vencer a condição “do fora” aderindo à cidade através do plantar dos pés na paisagem, o que só seria possível na solidão e sob a amplitude do céu estrelado.

A atmosfera de espiritualidade criada pelas cintilações estelares e lunares permite ao personagem sentir-se bem a ponto de desejar fundir-se com o chão. Uma individualidade intransigentemente afirmada como “mônada autossuficiente” e irreduzível, condição que define o viajante, conforme já visto a partir de Michel Orphray (2015), aterrissa na areia da praia. Outrora “em retirada do mundo e da história, onde não há mais solo onde pousar o pé”, como apresentado de acordo com Pierre Ouellet (2012), o personagem encontra na praia solo onde não apenas pode pousar, como ainda afundar o pé, fincá-lo, ficar-se. Estando com o corpo apoiado no muro que faz fronteira entre a praia e a rua, ele está literalmente em um entre-lugar entre a natureza e a pólis. Manuel enraíza-se provisoriamente na praia, o restante de seu corpo, no entanto, encontra-se fora dela. “De costas” para a cidade, mas ainda em seu território, em uma rua cujo nome não importa, o personagem resiste a ela e à sua dinâmica, o que está fisicamente evidenciado: tem os olhos no mar. Esse tipo de inspiração redentora e essa busca de integração à natureza, eivada de sentido transcendente, remete ao Romantismo, que, no século XIX, período da consolidação da sociedade burguesa na Europa, fez através da arte um protesto relativo à civilização moderna (capitalista), sentida como insuportável e degradante ao sentido humano da existência em razão dos aspectos citados por Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio Uma leitura sobre as teses “Sobre o conceito de História”*: “a quantificação e mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo”³

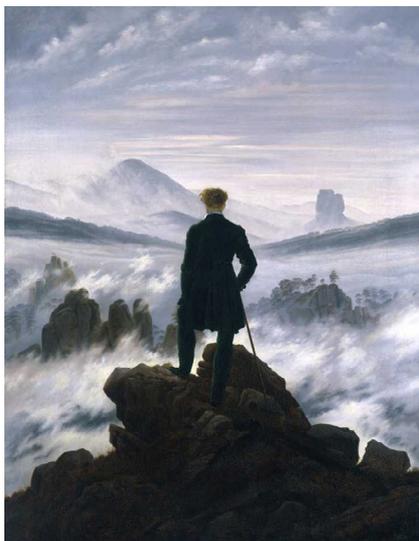
³ Trata-se de um conceito de Max Weber cujo significado remete à experiência histórica do advento da modernidade, marcada pela racionalização laica da vida cotidiana, que põe fim ao contexto metafísico-religioso medieval. Ver Flávio Pierucci, *O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: 34, 2003.

(LÖWY, 2005, p. 19). Tem tom romântico a busca de sentido que leva Manuel a fruir da aura da noite com os olhos lançados ao horizonte e o corpo plantado na areia.

Pode-se considerar que em sua tênue aderência ao ambiente noturno e solitário da praia, o personagem se estivesse defendendo do cotidiano insípido e incolor, da necessidade de rendição ao trabalho racionalizado e burocratizado, da perda do sentido transcendente da existência que o capitalismo instaurou no planeta. Tem sentido romântico não apenas essa cena, como ainda o conjunto dos episódios de seu trânsito rotineiro em passo de tango através do qual Manuel habita o precipício ou abismo que escolheu, sua toca de argentino na selva do Rio de Janeiro. Para Néstor Canclini, o estrangeiro precisa encontrar um “tipo de equilíbrio entre não pertencer totalmente e construir para si o próprio lugar.” (CANCLINI, 2016, p. 69). O próprio lugar (provisório) do personagem não é de fato, até este ponto da trama, nenhum espaço específico da geografia urbana, mas um espaço natural abstrato. Seu próprio tempo, o ritmo que guia o movimento das ondas nesse universo de águas e céu. Só aí pode saciar a sede de infinito que o lança rotineiramente ao movimento, “no louco impulso do errante em direção a um alhures sempre recuado, insaciado, inacessível” (KRISTEVA, 1994 p. 13).

Caspar David Friedrich, artista plástico do período romântico alemão, representou atitude similar a esta narrada em *Todos os pecados do mundo: romance carioca* na tela *Caminhante sobre o mar de névoa* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, também conhecido como *Viajante Sobre o Mar de Névoa, 1818*).⁴ O homem que caminha, o viajante, em posição de recusa à sociedade volta-se ao mar (de névoa). Muito longe de ser uma proposta estética datada, o movimento romântico lança raízes fecundas no presente, no qual renova-se a concepção de fazer da arte território de protesto da cultura contra a despoetização da vida.

Figura 1. *Caminhante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich.



Disponível em: <https://santhatela.com.br/wp-content/uploads/2018/10/friedrich-andarilho-acima-do-mar-de-neblina-d.jpg>

⁴ A pintura a óleo de 1818 de Caspar David Friedrich está no acervo da Kunsthalle de Hamburgo desde 1870. Disponível em <https://santhatela.com.br/wp-content/uploads/2018/10/friedrich-andarilho-acima-do-mar-de-neblina-d.jpg>

O caminhante ou viajante da tela novecentista europeia também para diante do mar (de névoa), interrompe a viagem para observá-lo. Manuel, personagem da narrativa contemporânea transcorrida no Brasil, mais que observá-lo, imita-o. Estando fora da sociedade, busca guiar-se pelos movimentos da natureza: “O mundo tem seu peso e seu rumo, e eu caminho, simplesmente caminho, um dois, um dois, ... quase ao ritmo dessas ondas, mas sem sua força, brumm, brummm, brummmmmmm, um dois um dois um dois brummmmmmm brummmmm...” (PRESTA, 2019, p. 26). O percurso evocado de suas andanças descompromissadas pelo cenário histórico do Rio de Janeiro, através de pontos conhecidos da geografia da cidade, é mais uma vez abstraído pelo personagem. Em relação ao tempo, ele busca instaurar em seu movimento a cadência regular do fluxo do mar, que procura imitar com os pés.

Os passos de Manuel tomam por modelo nesta oportunidade o ritmo das ondas, permitindo-lhe liberar-se do peso do mundo e desviar-se da prescrição de um rumo com direção previamente traçada em prol da adesão a um fluxo contínuo e interminável, porque cíclico: “A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo” (KRISTEVA, 1994, p. 10). O personagem descreve o avanço do próprio corpo, liberto das amarras do mundo histórico, pelo espaço indefinido como dotado de vigor inspirado na engrenagem das marés. Desta forma, afirma mais uma vez sua identidade por meio da temporalidade que instaura em seu caminhar, o ritmo que segue o movimento da onda, capaz de mantê-lo na eternidade dessa fuga ou nesse transitório que se perpetua a cada nova partida. Ele de fato parece feliz, convicto na coreografia marítima que lhe permite compor um modo próprio de usar o tempo e o mundo.

A imagem da onda, efêmera e ao mesmo tempo inserida na corrente de um ciclo que não tem fim, é muito representativa de seu fluxo. Se o movimento em ritmo de tango referido pelo narrador fazia ver o laço imaginário que ainda o prendia ao lugar de onde vinha, mantendo-o distante da cidade em que residia, o movimento em ritmo de onda permite vê-lo conectado à natureza, como ela fechado em um circuito auto-gestionado, igualmente alheio à dinâmica da cidade. A convergência do personagem com o ambiente natural é tal, que ele reproduz em seu pensamento o som das ondas através de onomatopéias, terminando por adormecer na praia.

Néstor Canclini afirma que “A migração implica um modo radical de experimentar a incerteza e a passagem de uma maneira de nomear e dizer a outra” (CANCLINI, 2016, p. 66). Manuel experimenta a incerteza na totalidade das suas horas, mas a única passagem entre línguas referida em quase uma semana de seu cotidiano carioca diz respeito à incorporação, no âmbito de sua fala, da linguagem das ondas, tal como dissera terem feito seus pés em relação ao ritmo daquelas. A estraneidade, tomada especificamente como mudança de língua, identifica-se no caso do desterrado Manuel com uma abertura à sonoridade da paisagem natural, cuja acústica é apreendida e reproduzida por ele. A linguagem do mar, cujo movimento imutável comparecia no ritmo dos pés, vaza por sua boca.

Para Pierre Ouellet, a migração acarreta um movimento pelo qual o sujeito “se emancipa da origem ou da identidade primeira, em uma espécie de tradução ou translação de si em outro” (OUELLET, 2012, p. 17). Podemos, a partir dessa leitura, entender que este migrante não logrou concluir sua migração à cidade do Rio de Janeiro, dado que arrasta os pés em ritmo de tango na terra do samba, revelando a permanência de rastros da identidade primeira de argentino e aberto apenas à emancipação desta origem em uma espécie de tradução que incorpora, não o ritmo da cidade, mas a melodia natural das ondas. Manoel incorpora o mar na fala e no andar,

e o mar não tem nacionalidade, é sempre o mar. O próprio personagem manifesta, na sequência do agravamento da crise conjugal estabelecida desde a abertura do romance, a intenção de apreender de fato o ritmo do Rio de Janeiro em sua vida. Como se verá na próxima seção, as possibilidades dessa perspectiva de emancipação da identidade primeira em uma tradução de si em outro, se mostrarão frágeis.

Manuel, pássaro apedrejado que quer voar

Identifiquei anteriormente a condição “do fora” do personagem protagonista de *Todos os pecados do mundo: romance carioca* em relação à cidade como mostrando-se cristalizada em seu caminhar, “no qual um ‘itinerante, sem outro abrigo que seu próprio passo e sua sombra carregada’” (OUELLET, 2012, p.09) prossegue, sem que “nenhum trajeto nem projeto possam dar ao sujeito certa continuidade, fora dessa pura migrância na qual seu passo o conduz, ao acaso...” (OUELLET, 2012, p.09). Manuel, em pura migrância incerta, descontínuo em relação ao tecido social de seu entorno e no abrigo de sua sombra e de seu próprio passo, mantém-se em condição de ausência na cidade, pois anda com os pés inspirados em ritmo oriundo do passado ou da natureza. Conforme a interpretação poética de Júlia Kristeva, “O estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência” (KRISTEVA, 1994, p. 18). Assim, segue o personagem, no “abrigo de sua sombra carregada”, ausente de si e do mundo.

“Fiel a uma sombra” como quer Júlia Kristeva (KRISTEVA, 1994, p. 13), o estrangeiro avança em seu itinerário enigmático. Tal é a rota imprescritível de Manuel. Pierre Oellet, por sua vez, compreende o ser migrante em “sua itinerância de ‘sombra de quem não é *mais*’ ” (OUELLET, 2012, p. 25), ou de quem não é *ainda* (os grifos são meus), se poderia dizer, um ser cuja feição está em fluxo, passível de novos e provisórios fechamentos, uma vez que o movimento migratório constitui para o estudioso francês “uma passagem ao outro, um movimento progressivo do Um em direção ao Outro, transpõe as fronteiras [...] para ir além, sempre, do lugar de onde se vem e de onde se extrai a identidade, para reatá-lo cada vez em um novo destino, um outro tornar-se que também é um tornar-se outro” (OUELLET, 2012, p. 9). O protagonista do romance em estudo não chega a realizar a passagem do Um ao Outro, não se torna outro em relação ao que chegara, como se viu, mas apropria-se de alguns elementos culturais brasileiros, que lhe permitem uma reterritorialização limitada.

Referências pontuais à cultura brasileira, sobretudo da área da música popular, que se apresentam costuradas à enunciação ficcional do romance, o comprovam. “Tom Jobim” (PRESTA, 2019, p. 55), “Roberto Carlos, *Amor perfeito*” (PRESTA, 2019, p. 19) e “a *Valsinha*, de Chico Buarque” (PRESTA, 2019, p. 136) são exemplos notórios dessa presença restrita, porém marcada. Por sua vez, trecho da letra da canção *Cálice*, do mesmo Chico, encontra-se em destaque no interior da narrativa: “Talvez o mundo não seja pequeno/ nem seja a vida um fato consumado/ quero inventar o meu próprio pecado/ Quero morrer do meu próprio veneno...” (PRESTA, 2019, p. 201) Este constitui o exemplo mais ostensivo da impregnação da narrativa por certo tom cultural nacional, no caso relacionado ao contexto do emprego que Manuel afinal encontrara, mas que não chagaria de fato a exercer, como assessor de pastor em culto de igreja progressista de matriz evangélica, episódio que será melhor discutido a seguir.

Importa identificar que em ambas as ocasiões em que o poeta, compositor e cantor Chico Buarque é referido, Manuel encontra-se no espaço da igreja. Talvez por estar-se abrindo a ele um caminho de reterritorialização na cidade, tais referências reforçam o sentido de uma maior ancoragem do personagem no Rio de Janeiro. Assim, também, o romance, acompanhando-o abre-se à cultura brasileira. A primeira das menções intertextuais constitui apenas uma evocação: “Teve a impressão de escutar a *Valsinha*, de Chico Buarque” (PRESTA, 2019, p. 136). A segunda, de fato uma citação extensa da letra, comparece como repertório em execução pelos jovens que frequentam o culto. Na cena, eles entoam *Cálice* em momento tumultuado da trama, que irá levar à dissolução do empreendimento religioso, permitindo ao personagem gerenciar o espaço a seu modo. Ele próprio, com as tintas que encontra na cozinha, faz o cartaz que será preso à porta, propiciando insuspeita virada de tom e perspectivas à narrativa através do anúncio de que a partir dali, instala-se no Rio uma escola de tango, na qual ensina o professor Manuel Galván.

Interessa apontar que a totalidade das referências a compositores e músicos da Música Popular Brasileira ligadas a Manuel faz incidir na trama artistas cariocas, uma vez que Roberto Carlos é inserido na mesma em cena que envolve Amanda, oferecendo uma camada mais profunda de significação, sob a chave da ironia, do desgaste de sua relação: *Amor perfeito* ecoa dos autofalantes da rua quando ela descansa após a partida de um cliente. Tom Jobim, por sua vez, é trazido às páginas de *Todos os pecados do mundo* a partir de sua conhecida frase, “O Brasil não é para principiantes” (PRESTA, 2019, p. 55), que igualmente contribui para iluminar o contexto conflituado de vida do protagonista no país. Pode-se considerar, desta forma, que provém do grande Chico Buarque de Hollanda o lastro cultural nacional que impregna essas páginas menos cariocas do que se poderia supor. Aliás, o próprio Chico apresenta-se como “um artista brasileiro” desenraizando-se de uma origem estável no Rio de Janeiro na canção que traz suas influências familiares e estéticas, cuja proveniência abarca todo o território nacional: “O meu pai era paulista/ Meu avô, pernambucano/ O meu bisavô, mineiro/ Meu tataravô, baiano/ Meu maestro soberano/ Foi Antonio Brasileiro” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1993).

Nesta última seção discorrerei sobre os modos através dos quais o personagem estrangeiro figura a problemática que o aflige entre persistir em sua rota itinerante e lenta pelas ruas da cidade ou cortar a raiz imaginária que o prende ao chão e ao passado, e seguir em frente: arrastar-se ou voar, assim ele formula o dilema em sua simbologia pessoal. Pretendo igualmente discutir o modo através do qual o mesmo procura atravessar a encruzilhada em que se encontra. Será no isolamento do ambiente noturno da praia e em diálogo com as estrelas, que o leitor pela primeira vez se deparará com Manuel enredado nos fios de uma longa digressão de teor existencial:

Não se pode carregar o mundo sobre as costas e ao mesmo tempo querer voar [...]. Eu quis carregar o mundo sobre as minhas costas e quis contar estrelas, tocá-las, e quase me esqueci, até que decidi, ou me fizeram decidir – que era melhor sair dali, que se o que eu queria era voar não podia fazê-lo com tanto peso. Agora estou aqui e posso contar as estrelas, se eu quisesse poderia contar para mim mesmo a minha história, estou me lembrando dela. Já fazia muito tempo que eu não parava para observar meu passado. Passaram-se muitas coisas desde que eu abandonei o peso do mundo e comecei a voar, um vôo rasante esse meu vôo, nunca cheguei a tocar nenhuma estrela, daqui posso vê-las nítidas, sedutoras.

Eu amo vocês, estrelas. (PRESTA, 2019, p. 25-26)

Em momento reflexivo de “elucubração praiana” (PRESTA, 2019, p. 26), Manuel demarca o ponto de sua trajetória de vida no qual conquistou o direito a abandonar o peso do mundo para poder voar, mesmo que considere rasante o seu voo: “Agora estou aqui e posso contar as estrelas...” A imagem do voo simboliza o modo como o personagem quer viver, “fora” de um padrão de vida “com o mundo às costas”, que deixou para trás e que no presente da enunciação lhe está sendo imposto. Ameaçado em seu modo próprio de usar o tempo, ele sonha “com revoadas de pássaros apedrejados por cegos” (PRESTA, 2019, p. 15). A imagem consta das primeiras páginas do *romance carioca*, criando já em sua abertura a atmosfera do drama íntimo do protagonista a partir de sua fantasia noturna. Um pouco adiante na trama, ainda no transcórre do primeiro dia em que se desdobra a história, a quinta-feira, o próprio personagem assume a condição de pássaro apedrejado, sequestrado do ar em pleno voo: “se os cegos lhe atiram pedras para lhe derrubar o único que sofre o mal é você...” (PRESTA, 2019, p.25)

A figura retorna, com acréscimo de dano, quase ao final do romance, já no domingo: “Sonhou com cegos apedrejando pássaros. Ao despertar, diante de seus olhos, um trem caía no vazio” (PRESTA, 2019, p. 198). Pássaros são aves migratórias, como o protagonista. Manuel sente-se um pássaro apedrejado por cegos na cidade onde está. Se apenas em movimento se sente em casa, o trem despencando é o complemento justo do pássaro sendo alvejado: ambos tem interrompidos seus percursos e despencam. O leitor tem acesso a seu padecimento através da referência do narrador à elaboração noturna de sua mente, que processa plasticamente a ameaça sentida durante o sono e na vigília. O estrangeiro não se queixa: “entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio” (KRISTEVA, 1994, p. 23). O silêncio não lhe é somente imposto: “recusa de dizer, sono preso a uma angústia que quer permanecer muda, propriedade privada de sua discrição orgulhosa e mortificada – luz cortante este silêncio. Nada a dizer, vácuo, ninguém no horizonte, uma completude impenetrável: diamante frio, tesouro secreto [...]” (KRISTEVA, 2016, p. 24).

No silêncio do estrangeiro, sabemos que está sofrendo. “Eu queria voar. [...] Não nasci para ser um tango” (PRESTA, 2019, p. 197): a oposição entre voar e carregar o peso do mundo é assim desdobrada, na sequência da tessitura romanesca, no confronto entre o voo e o tango, entre o ar e o chão, entre a abertura à liberdade de ter um futuro e a prisão da estagnação do que já está aí. O protagonista, outrora orgulhoso do privilégio de sentir passar até os segundos em seu deslocamento arrastado, percebe que o tempo está a escorrer feito água pelo corpo, que envelhece “apegado a seu pesado passado, sem futuro para ser” (PRESTA, 2019, p. 72) em uma cidade na qual vai-se deixando ficar, sem nela de fato incidir, tampouco dela pretendendo partir. Em cena doméstica de autocomiseração, mais uma vez diante do espelho, o leitor o flagra em diálogo com seu duplo:

O que está acontecendo contigo? Quer chorar? Chora! Seguir caminhando por esta cidade até ficar descalço, nu? Caminha! Voltar! Voltar? Você é um tango, um tango antigo, um tango velho e calvo e sem asas. Voar? Aqui há uma janela sem grades. Voa! Sua mulher é uma puta e seu único amigo neste país, na verdade seu único amigo, é um pastor ou algo parecido. Que tango surreal? Que tango original. E você? Você é o quê? Um tango! Um tango? [...] Não quer ser um tango. Entendo, você quer voar e o tango é um dois por quatro ao rés do chão, arrasta os tamancos o tango acariciando o asfalto até gastar as

solas, até ficar descalço, até perder tudo, o tango se arrasta e você quer voar. O tango não voa, chafurda em sua tristeza velha, em sua dor de gigolô assustado, de fracassado resignado, o tango, o seu tango! Não? Não, você não, você quer voar. Por que não vai à puta que o pariu? (PRESTA, 2019, p. 50-51)

A condição de caminhante irá levá-lo à ruína, ele percebe. De tanto abrigar-se no próprio andar, ele prevê, acabará ficando com o pé esfolado, e será mais difícil ainda pisar no chão onde até então não pode enraizar-se. Em seu pensamento, ele simboliza a inaptidão a atravessar os impasses do presente (entre os quais inclui agora a circunstância da velhice) através de imagem proveniente de sua memória arcaica: o tango. Em seu passo tanguero, Manuel “acaricia o asfalto” até perder tudo. O tango, inicialmente associado pelo narrador ao ritmo lento da vida e dos passos do personagem, orgulhosamente por ele preservado, assume a partir deste ponto da trama um caráter totalizante, passando a representar mais nitidamente todo o seu ser, e um tom agonístico, tornando-se uma condição existencial que acabará por destruí-lo.

A delicada pungência do seu sofrer faz lembrar a derrocada do personagem do poema “Balada”, de Mário Faustino: “Não consegui firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura./ Porém, não se dobrou perante o fato./ Da vitória do caos sobre a vontade/ Augusta de ordenar a criatura/ Ao menos: luz ao sul da tempestade./ Gladiador defunto mais intacto (Tanta violência, mas tanta ternura)” (FAUSTINO, 1985, p. 26). A ternura emana do modo como Manuel acaricia o asfalto até esfolar os pés com seu caminhar tanguero, que ressoa o lamento noturno de um *bandoneón* na terra marcada pela malícia da cuíca e pela vibração da bateria na folia do carnaval.

Desde o início da Modernidade⁵, a cidade foi vista como uma grande orquestra, cujas necessidades requeriam a ação integrada dos homens, afinados e alinhados em um ritmo único, como os instrumentos sob o comando do maestro regente. A experiência moderna, circunstância histórica em processo de consolidação no cenário europeu do final do século XIX, criou o fenômeno da multidão, gerando novas sensibilidades históricas, estéticas, existenciais. Coube a Edgar Allan Poe, no conto “O homem das multidões” (2001) e a Charles Baudelaire, no conjunto de seus poemas e no ensaio Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna (1996) em que tematizou a figura de “O *flâneur*” (1996), conforme leitura arguta de Walter Benjamin (1996), o papel fundador da representação das grandes aglomerações humanas no plano literário. Na produção literária de ambos há homens errantes, solitários em meio à turba em circulação, que parecem estar mais à vontade na rua do que em casa, ainda que pare sobre o primeiro uma atmosfera mais sombria.

Como eles, Manuel “fixa residência no ondulante, no movimento fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21). Ainda que mais próximo do perfil enigmático do primeiro, pois “uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante” (KRISTEVA, 1994 p. 12), Manuel conhece “a embriaguez que acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas” (BENJAMIN, 1989, p. 186), típica da experiência mais serena do segundo. O caminhar tanguero de Manuel, que passa a ser por ele próprio visto como a causa da sua ruína na cidade, é elemento-chave de sua estraneidade e também de sua

⁵ Ver Berlim – Sinfonia Da Metrópole (Berlin- Die Sinfonie Der Grosstadt), Alemanha, 1927. Direção: Walter Ruttmann, obra-prima do expressionismo alemão. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0NQgIvG-kBM>.

afinidade com os personagens de Poe e Baudelaire cujo modo de vida tornou-se emblemático da disponibilidade a desfrutar a experiência moderna quando mesmo de sua emergência na Europa. Julia Kristeva apresentou o estrangeiro a partir de elementos que os aproximam: “Adepto da solidão, incluindo a que sente no meio das multidões (KRISTEVA, 1994, p. 13).

Ainda que muito ousada, e mesmo afinada com a vanguarda novecentista em termos de atitude diante da modernidade, a condição flaneur de Manuel não tem condições de ser mantida no século XXI da metrópole tropical brasileira. Imbuído de firme vontade de abandonar a condição “de fora” a que seu caminhar arrastado e refratário ao mundo social lhe levava, o personagem compreende que precisa confrontar-se para não sucumbir. A atitude de tomar as rédeas da própria vida nas mãos para conquistar o direito ao voo coincide com o gesto de escrever: “Falta você escrever a letra desse tango. Vai, toma jeito, começa a escrever (PRESTA, 2019, p. 51), ele diz para si, ainda uma vez diante do espelho do banheiro. É como um duplo de si que reage, passando a dividir com o leitor o caminho a ser seguido na composição do texto: “Escrevo meu tango em ritmo de samba” (PRESTA, 2019, p. 71-72).

Em inédita atitude de adesão às formas culturais da nova terra, Manuel anuncia que o samba seria a inspiração na composição do ritmo de seu movimento na escrita, orientando seu modo de percorrer as páginas, ao menos enquanto intencionalidade. A matriz tangureira, no entanto, perduraria; apenas pela primeira vez seria combinada a um traço cultural do país de acolhida. O tango em ritmo de samba constitui um gênero híbrido no qual o velho e o novo ajustam-se, abrindo caminho para a resolução da crise que quase abateu o personagem:

Não! Não vou ser um personagem de tango, nem de literatura clássica, nem trágica e nem romântica, meu personagem não vai ser abandonado por Amanda a prostituta, para terminar caminhando por esta cidade até ficar descalço, o meu é de novela de televisão, o meu vai ao cinema, depois vejo o que faço” (PRESTA, 2019, p. 197- 198)

Manuel, enquanto personagem de um tango em ritmo de samba, decide não chafurdar na tristeza velha e calva. Ele precisa aprender a mover-se no Rio de Janeiro com algo da “ginga” carioca. A fim de propiciar-lhe um até então impensável final feliz, o autor do romance malandramente contemporiza e dilui o travo amargo da história: como costuma acontecer ao mocinho da novela, o estrangeiro encontra no espaço que abrigava até pouco tempo antes a sede da *Igreja Apocalíptica renovada do Reino de Deus na Terra* jovens parceiros que se interessam por si, por sua cultura, por sua condução como mestre de cantos e danças. Refundando a escola de tango outrora mantida com a primeira mulher, agora com o nome “La milonga”, separado de Amanda, mas na companhia de jovens “que veem nele o pai que queriam ter tido, e de certa forma, o adotaram” (PRESTA, 2019, p. 225).

Em seu voo rasante, Manuel afirma a matriz cultural de sua origem, cancelando a antiga oposição que ele próprio fizera entre o tango e o voo, pois desta vez ele voa por meio do tango. Em pleno Rio de Janeiro, abre-se uma espécie de enclave argentino, no qual os passos tanguerios do personagem são apreciados, tornando-se seu meio de sobrevivência. Neste espaço, ao som de *La Cumparcita*, sustentada no salão amplo no estilo elegante de Hugo de Carril e no “castelhano aporuguesado de seus novos jovens amigos” (PRESTA, 2019, p. 225), ele propõe-se a levar adiante a seu modo o projeto de igreja progressista ao qual associara-se.

O pássaro Manuel, outrora apedrejado, encontra afinal ninho para o pouso. Dali pode alçar o céu, quando quiser. Provavelmente na imensidão azul voará em ritmo tanguero, arrastado e baixo. Ainda assim, voará.

A fim de concluir este artigo, parece pertinente recorrer à consideração de Pierre Ouellet, segundo a qual “a migrância não diz respeito apenas à travessia física de territórios. A esta dimensão exterior da migrância como deslocamento físico, sobrepõe-se a dimensão interior, ontológica e simbólica da migrância, o deslocamento do “sentido do ser”. (OUELLET, 2012, p. 4). É esse deslocamento rumo a uma ressignificação da experiência a partir da chegada no país de acolhida e da assimilação de suas referências culturais, que Manuel permanece, até o final da trama, pouco apto a realizar. A movência intersubjetiva e intercultural referidas pelo estudioso não ocorrem no romance, em cujo desenlace a diferença que marca a individualidade estrangeira do personagem encontra integralmente acolhida na Escola de Tango que restaura, permitindo que se integre à cidade sem tê-la efetivamente conhecido.

Pode-se então entender que Manuel consiga afirmar-se em solo carioca ao final do último dia da semana em que o leitor o acompanha ao longo das páginas do romance por meio da bagagem cultural que trouxe consigo, idêntico ao que sempre fora: marcado por uma paixão pelo mesmo, por si. O personagem permanece, desta forma, “fora” da cidade, dentro de seu próprio universo simbólico. Julia Kristeva lança ainda uma vez um olhar sensível a sua condição, desta vez elaborado enquanto orientação de leitura, que este trabalho acata como fundamento e em seu fechamento explicita:

Não procurar fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro. Apenas tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva. Simplesmente esboçar o seu movimento perpétuo [...]. Tornar também mais leve esta estranheza. [...] *Tocatas e fugas*: aos meus ouvidos, as peças de Bach evocam o sentido que eu gostaria que fosse o atual da estranheza, reconhecida e pungente [do estrangeiro]. (KRISTEVA, 1994, p. 10)

Manuel, na estranheza, reconhecida e pungente do seu ser, foi apenas roçado neste ensaio, que não pretendeu mais que esboçar linhas tênues de entendimento a seu movimento perpétuo, único e incansável, que apenas é deslocado, no desenlace da trama, das ruas abertas da cidade ao salão fechado da Escola de Tango. Nostálgico de um futuro que ainda não há, ele persegue a felicidade no e através do movimento, tragado pela lembrança do passado, que segue viva em sua memória corporal, e sedento por um “território invisível e prometido, [...] país que não existe, mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além” (KRISTEVA, 1994, p. 12). O artigo pretendeu aceitar sem julgar a diferença instituída por sua personalidade estrangeira, cuja singularidade impressiona e cuja errância comporta indisfarçável sentido de utopia solitária.

Agradecimentos

À Cimara, de cujas ideias luminosas partiu este texto, que busca segui-las de perto, como Manuel às estrelas.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. - (Obras escolhidas; v.3).
- CANCLINI, Néstor. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Tradução de Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: EdUSP, 2016.
- FAUSTINO, Mário. **Poesia Completa Poesia Traduzida**. São Paulo: Max Limonade. 1985.
- FUKS, Julián. A Era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian [et. al.]. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p.67-85.
- HOLLANDA. Chico Buarque de. Paratodos. In: **Paratodos**. BMG/RCA. Produtor: Luiz Cláudio Ramos/Vinicius França. Formatos: CD (1993). Lançamento: 1993.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio Uma leitura sobre as teses “Sobre o conceito de História”. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NASCIMENTO, Evando Nascimento. Matérias primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de Estudos culturais**. v.2 n.4 (2010): Crítica biográfica. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489> Acesso em 07 jun. 2022.
- ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- OUELLET, Pierre. **As palavras migratórias as identidades migrantes**: a paixão do outro. Tradução de Luciano Passos de Moraes. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Furg. Série Traduções. Rio Grande, n. 7, junho de 2012.
- PIERUCCI, A. Flávio. **O Desencantamento do mundo: Todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: 34, 2003
- POE, Edgar Allan, “O homem das multidões” In: **Ficção completa: Poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 76-88.
- PRESTA, Norberto. **Todos os pecados do mundo**: romance carioca. Rio de Janeiro: Trânsito Produções Culturais, 2019.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rotschild. 2008.

VIDAL, Paloma. Estrangeiridade e experimentação: uma conversa com Paloma Vidal. **Z Cultural Revista do Programa avançado de cultura contemporânea** PACC/Letras/UFRJ, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. n.2. v.1, 1. sem 2016. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/estrangeiridade-e-experimentacao-uma-conversa-com-paloma-vidal/> . Acesso em 30.jun.2023.

BERLIM – Sinfonia Da Metrópole (Berlin- Die Sinfonie Der Grosstadt). AL: Walter Ruttmann. 1927. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0NQgIvG-kBM> . Acesso em 18. Jun.2023

Passos tangueros do artista Norberto Presta, extraídos de apresentação de *O preferido dos lepdópteros*. Disponível em <https://youtu.be/u9eLpZXGiB4>. Acesso em 23. Jan. 2023.

Pintura a óleo Viajante sob o mar (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*) de Caspar David Friedrich, Alemanha, 1818 . Disponível em <https://santhatela.com.br/wp-content/uploads/2018/10/friedrich-andarilho-acima-do-mar-de-neblina-d.jpg> . Acesso em 23. jun.2023

SILVIANO-SAMUEL: OS CONTORNOS HÍBRIDOS ENTRE ESCRITOR, AUTOR E NARRADOR EM *O FALSO MENTIROSO*

SILVIANO-SAMUEL: THE HYBRID OUTLINES BETWEEN WRITER, AUTHOR AND NARRATOR IN *O FALSO MENTIROSO*

Renildo MEDEIROS*

 <https://orcid.org/0000-0003-0077-3540>
UFRN

Juliane WELTER**

 <https://orcid.org/0000-0002-4475-4096>
UFRN

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Os tensionamentos entre ficção e não-ficção se tornaram mais visíveis na narrativa brasileiro do século XXI, permitindo discussões sobre a factualidade do/s evento/s narrado/s. Apoiados nesse debate, propomos uma análise crítico-interpretativa da obra *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago, e sua composição de romance que simula uma autobiografia. A saber, elencamos e discutimos contornos entre as três figuras suscitadas na leitura (escritor; autor; narrador) para verificar a elasticidade da linguagem romanesca contemporânea, diligenciada, sobretudo, pelo retorno memorialístico. Destacamos, pois, alguns referenciais que embasam nosso

* Acadêmico de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande Do Norte. Técnico de Nível Médio Integrado em Biocombustíveis pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (2018). Integrou o Núcleo de Linguagens e Códigos do Campus Apodi - NULIC (CNPq/IFRN). Possui experiência como Monitor de Língua Portuguesa e Literatura e Teoria da Literatura. Atuou como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Atualmente, integra a iniciação científica (PIBIC/CNPq) do projeto de pesquisa “Narrar é resistir?: literatura brasileira contemporânea e memória, uma análise preliminar”, desenvolvendo pesquisas na área de literatura brasileira contemporânea e memória.

** Possui graduação em Letras (Português e suas respectivas literaturas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007), mestrado em Letras Estudos Literários/Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010) e doutorado em Letras Estudos Literários/Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015). Membro do Grupo de Pesquisa Literatura Brasileira em Dinâmica Desigual e Combinada no Ocidente, já atuou como professora na Educação Básica (Ensino Fundamental e Médio) e na Educação Superior. Atualmente, é professora adjunta no setor de Literatura Brasileira/DLET da UFRN/campus Natal. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e sociedade, literaturas contemporâneas em língua portuguesa, literatura brasileira contemporânea, romance, memória, trauma, testemunho, ditadura militar, cultura brasileira.

debate: a) as definições estruturais de autoficção de Martins (2014), Nogueira (2018) e Santiago (2018); b) as teorias literárias contemporâneas de Hutcheon (1992), Ginzburg (2012) e Fuks (2016; 2017); c) e as ideias sobre a categoria da memória propostas por Seligmann-Silva (2002) e Sarlo (2007). Nas conclusões, destacamos a condição de um caráter híbrido posto na obra, em vias de uma nova ficção erguida pelo pacto da ambiguidade mediante a narração do sujeito que, fragmentado pelo trauma, invenciona sua origem a partir da criação romanesca.

Palavras-chave: O falso mentiroso. Autoficção autobiográfica. Romance híbrido. Romance contemporâneo. Memória traumática.

Abstract: The tensions between fiction and non-fiction have become more visible in 21st century's Brazilian narratives, allowing for discussion about the factual nature of the events being narrated. Drawing on this debate, we propose a critical-interpretive analysis of Silviano Santiago's work *O falso mentiroso* (2004) and its composition as a novel that simulates an autobiography. Specifically, we identify and discuss the contours among the elasticity of contemporary novelistic language, primarily driven by a memorialistic return. We highlight certain references that underpin our discussion: a) the structural definitions of autofiction by Martin (2014), Nogueira (2018) and Santiago (2018); b) contemporary literary theories by Hutcheon (1992), Ginzburg (2012), and Fuks (2016; 2017); c) ideas about the category of memory proposed by Seligmann-Silva (2002) and Sarlo (2007). In the conclusions, we emphasize the condition of a hybrid character in the work, on the verge of a new fiction constructed through the pact of ambiguity in the narration of a subject who, fragmented by trauma, invents their origin through novelistic creation.

Keywords: O falso mentiroso. autobiographical autofiction. hybrid novel. contemporary novel. traumatic memoir.

Considerações iniciais

Existe um aspecto interessante a se notar na prosa brasileira: a memória enquanto forma ficcional sempre esteve ali, contribuindo para definição da relação íntima entre quem escreve e o que é escrito. Por outro lado - o do leitor -, a determinação da busca pelo elemento da verdade se estabeleceu também como configuração de qualquer leitura possível.

Quando, postumamente, é publicada as *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, não ocorre muita relativização da veracidade dos fatos ditos: o que ele contou naquele livro, enquanto preso político, foi o que ele viveu - e, portanto, é verdadeiro. Esse mesmo consenso parece quase unânime e é inversamente proporcional, em qualquer leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), romance publicado por Machado de Assis: o que é contado naquela obra não foi vivido pelo "bruxo do Cosme Velho" - e se não contesta uma vivência real direta, seria então fictício.

Duas obras quase que antagônicas, porém que unimos pelo traço da memória enquanto classificação estrutural. Na primeira, de cunho autobiográfico, observamos memórias narradas por um autor-escritor que experimentou a prisão e a tortura; já no romance machadiano acompanhamos outras memórias, agora narradas por um autor-personagem que reconstrói sua vida após o momento da morte (dessa forma, é exercido uma metalinguagem a partir do romance biográfico).

Essa breve explanação de alguns dos cânones da literatura nacional, enquanto tessituras finas do relato autobiográfico a partir de um presente que se circunscreve pelo passado, representa a constante predisposição do leitor moderno de discriminar o que vem a ser ficção e não ficção. Tal proposta parte dessa leitura que quer entender se aqueles escritos são referenciados em uma realidade tangente, a partir da observação da natureza do narrador. Ou seja, uma preocupação que vem acompanhada com o pensamento de definir se o que se está lendo foi experimentado na realidade, desintegrando a ideia de um narrador poder fabular a partir de uma experiência real ao mesmo tempo.

Não parece ser difícil observar então que, questionar essa ambiguidade que se posicionou previamente à narração contemporânea, é investigar como se configura a memória na literatura a partir do narrador. Ao desafiar, pois, essa proposição de uma referencialidade maniqueísta da instância narrativa, determinada ou pelo sujeito que narra sua própria biografia ou pelo narrador que é mero produto da ficção, apontamos para o estudo da estrutura da prosa contemporânea, tomando como elemento central a inscrição memorialística.

Como romance, *O Falso Mentiroso: Memórias* (2004), de Silviano Santiago, exerce certa influência como nosso objeto de estudo. No enredo, existe um personagem central, Samuel, empenhado em narrar suas experiências de vida ao longo de 14 capítulos não-intitulados. Dilemas como a origem biológica antes de uma adoção não explicada, a relação conflituosa com um pai, figura representativa da estrutura familiar patriarcal do século XXI, e outros devaneios experimentados ao longo da formação individual são relatados pelo indivíduo na sua velhice, em um claro gesto de voltar ao passado para dar conta de traumas existenciais.

O corpo da obra é a própria estrutura de uma autobiografia, como o protagonista declara em alguns momentos, porém, questionada constantemente quando este afirma guiar seu relato pelas invenções - possivelmente, resultado das fraturas mentais de suas experiências passadas - e criações sobre sua origem. A vida vivida passa a ser também vida imaginada (o que já seria um paradoxo técnico, pelo senso geral, para o personagem definir aquilo como biografismo), simultaneamente ao fato de, fora do texto, o romance informar identificações factíveis de Silviano Santiago com o enredo.

Por serem colocações passíveis de análise, definimos três posições para o estudo dessa obra: a) o escritor, a figura do mundo real exercendo diretamente o processo da escrita; b) o narrador, criação fictícia que colocar-se-ia no texto para relatar as experiências vividas; e, c) o autor¹, que ora converge com o escritor (quando a obra é não-ficcional, como no de Graciliano Ramos) ou diverge deste (quando passa ser uma criação, vide Bentinho). Consequentemente, a regular separação dessas instâncias posicionou essa divisão já clássica entre o não-ficcional e o ficcional

Escritor e ensaísta, Silviano Santiago não só entende bem essa dicotomia² como medita, questiona e a fragmenta. Com *O Falso Mentiroso*, ele apresenta seu protagonista, esse indivíduo

¹ Para fins de análise, diferenciamos as instâncias de escritor e de autor que o próprio romance suscita na leitura. A saber: escritor é, na instância externa do romance, aquele que publica a obra em questão; enquanto autor é compreendido como o sujeito, movimentado na instância interna, que escreve as memórias que o romance assume enquanto metanarrativa. Estaremos, pois, nos referindo diretamente a Silviano Santiago e Samuel (personagem), respectivamente.

² Conforme será discutido mais à frente, o ofício de crítico é bastante considerável na carreira de Silviano, com ensaios e livros que discutem questões teóricas do universo literário, entre os quais inclui sua própria obra. Em sua carreira literária, vale ressaltar também que os limites entre ficção e não-ficção são simbolizados em romances como *Em liberdade* (1981) e *Machado* (2016) que,

que relata os acontecimentos de sua vida e de suas relações familiares desde os primeiros dias até os anos de maturidade pessoal para embaralhar as posições romanescas. Assim, não é Silviano, mas Samuel o autor: o falsário pintor de classe média (decadente) escreve suas memórias e apresenta-as ao público como tentativa de revelar os seus problemas; porém sua narração não parece mesmo ser confiável: muito de seus relatos são meditações criadas sobre como ocorreu seu nascimento; o narrador, aqui, não descreve inteiramente o que se propõe a contar e não demonstra compromisso em ser sério e verdadeiro.

A obra é, sobretudo, uma composição dos relatos que resultaram em um sujeito traumatizado por suas experiências passadas, em um motivo semelhante ao que pretende Graciliano Ramos. No entanto, Santiago também insere, a partir do protagonista que é narrador autobiográfico, um artifício de brincar com as instâncias de narração e questionar a veracidade dessas experiências na própria composição do livro; um jogo que simula o que Machado de Assis construiu na montagem de suas cenas e personagens para evidenciar suas ironias. O resultado, então, é uma história que identifica essa ambiguidade supracitada e aproxima-a, questionando os valores do real e do ficcional - se abstendo de ficar em somente uma.

O protagonista-autor-narrador de *O Falso Mentiroso* mergulha o leitor em um grande dilema: quem é esse indivíduo que apresenta memória de vida? Ele pode ser ficcional pois parece ser um personagem criado para biografar sua vida, mas deixa de ser biógrafo, pois o que ele conta não parece ser factual; é mentiroso, e sendo mentiroso, não constitui o que se denomina biografia. Para a contiguidade de nossa hipótese, a possível presença de traços de Santiago complexifica essa estrutura e contorna, no romance contemporâneo, as hibridizações possíveis entre escritor, autor e narrador

Este trabalho pretende analisar essa elasticidade emblemática construída do romance (pouco reconhecido dentro da produção literária de Santiago), oferecendo um olhar sobre a constituição do personagem-título como representativo de uma categoria autoficcional no qual escrever sobre experiências não implica necessariamente em constituir verdades, mas em manifestar a conjugação das ações do ser humano e do que pode existir no mais íntimo e pessoal de sua existência – a memória. E sendo essa memória o que se encontra na amálgama da experiência com a invenção, ela que é analisada como catalisadora desse processo em que fabular uma autobiografia não é deixar de ser verossímil, mas é exercer a tarefa da ficção.

Inscrições do escritor: modalização do autoficcional

Escritor da obra que aqui analisamos, Silviano Santiago é um meditador recorrente acerca da colocação de sua figura na matéria do romance. Para ele, a possibilidade da criação literária a partir de quem escreve exerce influência tal que a categoria que comumente denomina-se autoficcional é também um questionamento reflexivo do exercício da literatura e dos limites entre autobiografismo e confissão.

Partimos, então, desse pressuposto teórico/reflexivo para entender *O Falso Mentiroso*, pois ele mesmo afirma que sua criação artística nasce de “um longo processo de *diferenciação*,

respectivamente, metafictionam os escritos de Graciliano Ramos e Machado de Assis.

preferência e contaminação” entre aquele discurso confessional e o discurso biográfico. (SANTIAGO, 2004, p. 173-174)

De acordo com o romancista, o estágio da *diferenciação* seria entender que a confissão é tomar como verdade absoluta um relato intimista de um texto (e, por isso, seria *o grau zero* da escrita), enquanto a autobiografia mantém uma possibilidade, ainda que indireta, de construir esse mesmo texto com um caráter mais subjetivo (mesmo condicionado pela realidade e existência do escritor). É nessa subjetividade, que Silviano encontra a *preferência* pelo discurso autobiográfico, pois é, sobretudo, uma abertura de margem para construir uma ficção, agora em *contaminação*, na autobiografia:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2004, p. 174)

Para entender a discussão em torno dessa autoficção recorremos à origem do termo: cunhado inicialmente por Serge Doubrovsky (em seu romance *Fills*, publicado em francês em 1977)³, a partir de seus estudos sobre biografismo e de sua prática literária enquanto romancista. À luz disso, Luciana Nogueira (2018, p. 135) define essa categoria como uma composição que o escritor realiza pelos traços e rastros de si que constrói no texto conduzindo a linguagem para a transformação em um véu que confunde ficção e biografia e, conseqüentemente, a leitura passa a ser erguida pela percepção desse véu e não mais pela tentativa de identificar “do que é fictício e do que é verdadeiro no texto”.

Sem tangenciar essa noção, vislumbramos o romance de Silviano a partir dessa não-oposição entre a verdade e a ficção, mas sim nas possíveis linhas tênues que se instauram e que trazem oscilações sobre as “imagens de si” difundidas na obra. Surge, pois, uma possível intencionalidade do escritor de montar um espetáculo narrativo que dobre e mescle os elementos de autobiografia e de ficção, refratando fragmentos imagéticos sobre si no texto e, portanto, conduzindo o leitor a olhar para uma obra repleta de espelhos, na qual apenas uma reflexão direta do escritor seria impossível de ser assimilada pelo caráter indefinido do maniqueísmo ficção-verdade.

Nessa composição bifurcada e heterogênea, o escrito de Silviano Santiago se encontraria como uma “autoficção biográfica”: um romance que simula as configurações básicas de uma autobiografia, ao disfarçar o que é real em meio ao não real - restando somente fragmentos que fazem a narrativa flutuar na ambigüidade da ficção e realidade.

Essa breve exposição nos ilustra bem essa categoria que, conforme Anna Faedrich Martins (2014), já é bastante usual na literatura, inclusive como motor criativo para a composição de

³ Por não ter nenhuma tradução disponível para o português, optamos por utilizar o trabalho de Luciana Nogueira (2018), pois a autora traduz algumas das noções de autoficção que são pertinentes à nossa leitura.

várias obras brasileiras - sobretudo contemporâneas. Assim, o cerne dessa prática está antes no ato híbrido que assume o escrito, e no seu caráter plural de assumir diferentes formas (quer seja a biografia, quer seja a ficção).

Verificando isso, referenciamos como as constatações iniciais do romance parecem querer apontar para sinais da história de Samuel (o narrador-protagonista) convergindo com a de Santiago (o escritor) a partir de características estruturais: similaridades no nome, localidades, faixa etária do personagem, ofício artístico ou até mesmo da própria capa do romance (que é uma imagem do escritor quando novo). No entanto, essas convergências não se assumem e nem se confirmam totalmente - tornando isso tarefa de leitura e interpretação e, também, recurso de ironia.

Por outro lado, Samuel assume a narração como autor de suas memórias descritas no livro, enquanto Santiago torna-se, por classificação, o escritor desse narrador-autor. A autoria aqui seria diferente pois incide justamente nessa autobiografia que o personagem escreve, e que nos é apresentado como leitura de uma escritura literária.

O escritor, então, desconstrói esse velho pacto da veracidade factual com o leitor e garante uma liberdade de direcionar sua experiência para o romance e, a partir dele e somente por ele, tornar possível, fabular, reinventar, uma vida real. Nesse possível sentido, não são as memórias do escritor enquanto personalidade que condicionam para a leitura do romance, mas a provocação de um texto que ironiza a simulação de uma autobiografia e de uma autoficção, correlativamente. Um movimento que sempre faz o texto gerar a vida e não a vida gerar o texto (como ocorre na biografia).

O romance, somos informados, narra a história da vida intrincada de Samuel. Mas será que a vida que nos é narrada pertence realmente a ele? Certos “fatos” das memórias de Samuel nos incentivam a identificar o narrador com o autor, Silviano Santiago. Ele nos intriga. (...) Em que Samuel - ou esse Silviano inspirado nos heterônimos de Fernando Pessoa - quer que acreditemos? (SANTIAGO, 2004, s. p.)

É a partir desse movimento de desconstrução que definimos o escritor como uma figura central na modalização da autoficção em *O Falso Mentiroso*: sua pseudo-integralização na matéria do romance é também discurso que a formaliza, e qualquer pressuposto de verdade é alterado pela justificativa da obra de alterar um novo ritmo de ficção. Nos valendo das reflexões de Cristovão Tezza (2017) para a nossa leitura, Santiago escreve um texto com o que seria os modernos artifícios da prosa: um não assumir da verdade factual como imperativo regular; um artifício guiado pela escrita, com a condição ética de jamais ser cópia fiel do mundo e do que se pretende dizer. O escritor adquire posição no romance, de acordo com Tezza (2017), para abrir um jogo de interpretações, sentidos, conexões e colocar a ficção de sua vida no campo oposto ao da biografia e da pretensão factual.

Ao olhar para *O Falso Mentiroso*, a possível exibição desse escritor em uma autoficção pode ser fruto de um traço irônico; e dentro do enredo, a exposição de um autor em memórias é passível de ser pura mentira em alguns momentos. A expressão do sujeito pela mentira se daria - fora e dentro do romance, respectivamente - com efeito, já que, tanto escritor como autor são sátiras para suas posições, mantendo a ficção ainda como um elemento de subjetividade:

“toda sinceridade é duplamente fingida e um duplo desafio, como um ator que representa a si mesmo”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 109)

Considerando os aparentes sinais de encontro entre Escritor e Autor que já apontamos, Karl Erik Schlløhammer (2009) descreve essa organização estrutural como um jogo montado a partir de espelhos. Mediante uma aparente autoficcionalidade no texto, Silviano Santiago entra como um sujeito em cena, encenando no romance um confessionalismo distinto (aquele que duvida de si mesmo) a partir da origem de um outro “eu”: Samuel. Ao mesmo tempo que tenta se estabelecer reflexos do escritor Silviano no texto, há também reflexos da vida ficcional criada por ele, de modo a compor vários espelhos que, na verdade, são possibilidade de leituras guiadas pela suspeita de qualquer afirmação de sinceridade singular.

Interpretando os espelhos do romance, observamos Silviano-escritor performando sua condição de ficcionista e, ao mesmo tempo, estamos diante da superfície de Samuel-autor aparecendo como traço de zombaria à posição de autobiografismo. Logo, os dois espelhos refletem um só romance que se bifurca em várias imagens e leituras.

Dessa maneira, a primeira fenda que abrimos é a impossibilidade da vida de quem escreve de ser descoberta na totalidade na leitura, visto que o caráter camaleônico de ficcionista “se multiplica no texto, se desdobra e se prolifera” gerando um “persistente efeito de eco - ao texto e a si mesmo”. (NOGUEIRA, 2018, p. 136)

Do eco segundo tratamos como a autoficção, apresentada aqui pela prática híbrida de um texto que encontra o *eu*. Todavia, o eco primeiro é o jogo polissêmico que se abre na obra quando o discurso autoficcional emula dentro de si uma autobiografia intitulada de memórias. O ficcionista, pois, não é mentiroso, pressuposto que não assume condições de verdade, mas, na obra aqui analisada, é aquele que deságua no outro que tem o poder de flutuar a verdade dentro da própria ficção - o autor, Samuel, este falso mentiroso.

Inscrições do autor: uma metanarrativa irônica

Retornando então para o romance em análise, é possível torná-lo como um objeto para entender esse “jogo ficcional”. A autobiografia de *O Falso Mentiroso* se torna verossímil não pela referencialidade que outrora pretende-se em um discurso biográfico, mas pelo grau de comprometimento do *eu* do texto em trazer à tona sua experiência de vida – e esta passa pela facilidade de ser elástica.

Essa perspectiva está presente a partir de Samuel, autor das intituladas memórias, na medida em que ele se modela neste tensionamento: sua narração em primeira pessoa não quer apresentar tudo como verdade, mas mostrar em suas próprias linhas a manifestação de sua memória – que condiciona, por sua vez, a expressão escrita. Nesse sentido, Samuel, enquanto instância de autoria, só consegue narrar sua vida se lhe for possível contar as suas versões imaginadas de si mesmo. E, para o leitor, essas memórias só lhe serão aproximadas se consentir em entender que o que está em jogo para a leitura são as versões, e não a verdade confessional.

É na ciência da possível fabulação individual que o próprio protagonista, enquanto autor deste romance, desenvolve teorias sobre o seu nascimento e a adoção - criando versões de si mesmo. Ao admitir que essas explicações jamais lhe foram dadas diretamente em vida, ele

transforma suas memórias em uma ilusão do que ele pode imaginar que ocorreu, e não mais do que de fato ocorreu. Nessa mudança, as tais versões seriam a própria descrição de sua vida, pois a única possibilidade de entender essa genealogia seria a partir da dúvida e da imaginação. Em outros termos, esse “eu” abandona uma personalidade singular na narrativa para ser, agora, um “eu” múltiplo, de várias possibilidades e direções sobre o entendimento biográfico de um indivíduo.

Sob a luz da visão Doubrovskyana, aproveitamos a noção da linguagem criativa de um texto de memórias como traço definidor da instância desse homem-autor negando essa confissão. No livro, a constante recorrência de passagens sobre a escritura das memórias desta vida percorrida aponta para a iniciativa de Samuel de se reafirmar como autor delas.

Na oitava parte, o protagonista identifica justamente que a construção de sua escrita biográfica é interferida pelas várias personalidades que ele cria para “si” dentro da obra. Por conseguinte, há nessa subversão uma inscrição de uma pessoa que se vê em vários “eus”, “Não sei por que nestas memórias me expresso pela primeira pessoa do plural (...) Ele mastiga e massacra mais fracos, que vivem comum como *nós* dentro de mim” (SANTIAGO, 2004, p. 136), questionando assim o modelo tradicional do gênero biográfico

Mais à frente, ele retoma sua condição, dessa vez para se declarar como autodidata, e consciente de como deve-se conduzir a criação de sua própria história visto a lacuna de sua origem, e sua própria intencionalidade:

Passei a ser (...) Totalmente contra a coisa real. A favor de algo extra que você acrescenta à coisa real para que ela, sem se tornar irreal, seja mais bonita, frajola e fofa do que já é.

Não sei quando a troca de personalidades se deu. A personalidade do mímico autodidata pela de embelezador da realidade.

Só eu sei o que é ter personalidade zero. Só eu sei o que é ter cegueira falsa, a que constrói a verdade das minhas personalidades postiças. (...) (SANTIAGO, 2004, p. 143)

Variando a repetição, o efeito de sentido é o mesmo: existe um autor das próprias memórias em exercício, mesmo que elas não sejam verídicas. Esse tipo de mecanismo de repetição, assentado “sobre princípios de ordem estética e formal definidos”, é uma maneira de Samuel expressar e deliberar sua condição autobiográfica nas memórias. (NOGUEIRA, 2018, p. 128)

Do eixo central que norteia a trama - a (im)possibilidade de saber suas origens e os traumas familiares provenientes disso -, a figura-personagem de Samuel torna-se, pois, esse autor que permite desdobrar suas próprias experiências de vida. Portanto, a instância do escritor Santiago fornece uma nova simbologia de leitura para os limites da autoficção, e a criação da instância do autor Samuel é resultado de estratégias ficcionais de uma narrativa essencialmente autobiográfica (posto que existe a presença de um autor que escreve sobre sua vida) elaborada/apresentada dentro de um romance autoficcional (pois Santiago constrói similaridades com o protagonista).

A outra chave de interpretação é novamente o tom irônico permitido pela obra de satirizar a complacência com a verdade das autoficções no mundo contemporâneo, contornada a partir da não-verdade que Samuel assume na obra:

Volto (...) à estrutura básica das memórias. Se desconfio de mim, como servir de exemplo para o outro? Se me constituo de cópias, como me apresentar como modelo? Se não sou original, serei modelo de araque? Como fazer um modelo de araque ficar de pé por tantas páginas?, eis as questões. (SANTIAGO, 2004, p. 176)

Sem excluir o contexto que se insere a publicação da obra, é válido apontar seu sintoma criativo enquanto narrativa pós-ficcional. Aqui, duas colocações são essenciais para definir esse conceito contemporâneo. A primeira é de um retorno evidente ao passado composto na narrativa (que será detalhado no próximo tópico), não se desfazendo da memória traumática para compor a linguagem romanesca. A segunda é de, sendo esse retorno pulverizado no texto, as cicatrizes dessa experiência impalpável conduzem à uma estética híbrida do romance com outros gêneros. Pós-ficção seria então, a formalização de narrativas híbridas, vivendo em comum acordo com outros gêneros, incorporando muitas vezes um discurso metatextual, constantemente retroalimentada pela narração de experiências/eventos que retomam o passado enquanto matéria temática.

Isso claro, conceptualiza ainda mais o pacto de leitura que aceita estar entre o ficcional e não-ficcional. Portanto, estaríamos diante de uma nova classificação para o romance, que o distancia da ilusão de verdade preterida pelas obras predecessoras do século XIX e início do século XX; e, acentuando nosso olhar, as autoficções dimensionam ainda mais essa falsa acessibilidade da veracidade e constituem simulacros “porque a realidade que querem acessar é sabidamente inacessível, porque o mundo que querem refletir é um mundo ausente”. (FUKS, 2016, p. 134)

Ao examinar esse cenário proposto por Fuks, denominar *O Falso Mentiroso* como autoficção biográfica não é destituir o traço ficcional da obra, mas expandir sua percepção pelo hibridismo que questiona sua existência e sua condição de verdade. Desse modo, a ilusão de verdade é contrariada por um efeito de confiabilidade pautado pela dúvida e pela simulação explícita de uma ficção querendo alcançar a verdade (lê-se: Samuel criando versões para contar sua vida), criando uma percepção de mentiras fingidas incontornáveis ou incontroláveis.

Tais caracterizações sobre pós-ficção são essenciais novamente pois se estendem aqui para vislumbrarmos a condição contemporânea do romance de Santiago. Nesse sentido, entender *O Falso Mentiroso* como esse simulacro autoficcional é a afirmação possível para o gesto de simulação da realidade inacessível da origem de Samuel, contornando um novo espiral vertiginoso para o gênero. Ou seja, o texto tenciona seu teor de verdade, pois na medida que tenta alcançar quando se afirma interiormente como autobiográfico, a representação do protagonista contesta logo em seguida, pelo teor imaginativo de sua escrita; e, espiraliza-se ainda mais quando o contorno autoficcional ameaça o teor fictício.

Na direção dessa estrutura ficcional amparada na flexibilidade da verdade, a postura do romancista baseada na dúvida e na incerteza cria, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 152), o procedimento metaficcional canalizado pela anunciação da falsificação da realidade como proposital. Assim, uma metaficção como essa não se caracteriza pela afirmação da realidade, mas como essa realidade é acessada pelo texto.

Quando justifica suas memórias (trecho abaixo), Samuel, deixa claro que por intermédio da leitura a tessitura das memórias ocorre justamente porque se antes a ficção tradicional podia ser movida apenas pela referência ao passado histórico do texto, agora, o teor pós-ficcional depende de como a verdade é dissimulada, transformada e questionada - e a esta última característica, o interlocutor da obra é essencial para construir o sentido do jogo proposta.

O escrito que você lê, caro leitor, é a mensagem esperançosa que jogo ao mar envolto por esta camisinha inflada, a que chamo de livro. Ela protege as folhas e as palavras impressas das águas do tempo que, sem direção predeterminada, bóiam a caminho de mãos caridosas (...)

A esperança minha de autor destas memórias é a de que possa me comunicar pelo sim com a utópica comunidade dos anônimos, do mesmo modo como me comunico pelo não com a comunidade artística. Seu desprezo às minhas palavras, querido leitor, confirmará minha ruína. (SANTIAGO, 2004, p. 215)

Novamente, Hutcheon (1991, p. 143) traduz uma definição cabível da relação da ficção com a mentira. Em sua *Poética da Pós-Modernidade*, ela identifica esse comportamento pelo que seria um “prazer da dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no real”. Por assim dizer, existe um confronto do fictício ao que vem a ser o real, e na qual não se exclui um ou outro, mas considera-se e relativiza-se ambos no romance. Ciente dessa confrontação no seu próprio livro, o mergulho do personagem a esse problema é se, enquanto narrador, o leitor pode aceitá-lo e até mesmo se pode confiar nele.

Além disso, esse processo parece ser pouco inteligível até mesmo para o próprio protagonista, que mesmo consciente de que se ele não inventar suas versões não há o que ser escrito, ele perpassa pela dúvida se é um autor confiável ou não. O questionamento de Samuel é válido: ele carrega o fardo de ser o autor, o protagonista, o experimentador e o narrador dessas memórias. Para ele, só não coube a tarefa de ser o escritor do texto, visto que essa é de Silviano Santiago – conforme explicado acima sobre o seu processo de constituição de uma narrativa ficcional.

Diferentemente de outros romances, essa acessibilidade do real na obra de Silviano não é de um passado coletivo, mas sim de um passado subjetivo e pessoal, simulado a partir de uma referência com o passado do escritor, e com o passado fictício de Samuel. A nossa segunda fenda agora, após passar pelo caráter autoficcional do escrito e delinear a condição irônica de um romance que se quer metanarrativa, é afunilar nosso olhar para o aspecto da linguagem que constrói isso - o elemento narrativo, emergido pelo sintoma de suas memórias traumática.

Inscrições do narrador: a perspectiva memorialística

O dilema de Samuel é pertinente: ele carrega o fardo de ser o autor, o protagonista, o experimentador e o narrador dessas memórias. Para ele, só não coube a tarefa de ser o escritor do texto, aquele compositor da narrativa ficcional.

Tamanha complicação de entender Samuel agora como narrador - e não qualquer narrador, um que falseia - presta-nos a incorporar a reflexão de Jaime Ginzburg sobre a complexidade

dessa entidade na literatura brasileira contemporânea. Os apontamentos do crítico facilitam o entendimento do romance posicionado justamente a partir desse traço autoficcional para contestar o autobiográfico ao revelar um narrador contemporâneo que fragmenta sua existência em suas memórias. Abandona-se a unidade estrutural tradicional e a estética da narração do protagonista, baseada na falsa mentira e na fabulação de sua vida, é totalmente justificada na literatura:

Se partíssemos do princípio de que haveria um estatuto de verdade na fala do narrador, isto é, de que tudo o que ele diz corresponde ao que de fato ocorreu como matéria factual, teríamos uma premissa pautada por uma constituição de narrador de perfil realista (...) Em vez de um perfil realista, e de uma ilusão cartesiana, estamos diante de uma linguagem aberta para a tensão e a instabilidade. (GINZBURG, 2012, p. 210)

Similar a essa proposição, o perfil do narrador de *O Falso Mentiroso* é justamente esse da linguagem de múltiplas interpretações sobre as memórias de tal vida, baseadas na não ordenação correspondente do enredo. Visto esse “caráter antagonico da narração” (GINZBURG, 2012, p. 120), sua confiança não se torna menor nem deve ser reduzida, conferindo flutuação ao valor de confiabilidade.

Portanto, se fecha um cerco no qual o motivo da vertigem específica da linguagem do protagonista do romance é o mesmo que antes orienta a escrita: a(s) memória(s). Não há uma alternativa para Samuel de constituir sua história, pois a impossibilidade de entender sua origem e, principalmente, os traumas causados por sua relação com seu pai adotivo tornaram a criação de versões sobre o *eu* a única saída para compreender sua vida.

Sobre a origem do protagonista, toda figuração do livro idealiza o nascimento em uma ponte para reconstituição pessoal. Nesse caminho, os pais biológicos de alguma maneira inexplicável abandonaram-no/perderam-no (e por isso, a criação de versões: para fabular como foi esse acontecimento), e seus pais adotivos, por razões não compreensíveis também, o adotam. E tudo se torna centralizado sobre os seus progenitores na narrativa (sejam eles os verdadeiros ou os falsos, como ele os classifica):

Não sei se conto. Conto. Na minha certidão a data de nascimento não é a do meu nascimento. É a data da minha morte para os meus pais. Os verdadeiros. O dia do meu nascimento na certidão é a do meu renascimento na casa de meus pais. Os falsos. (...) Somos dois. Somos um. Um é cópia do outro. (SANTIAGO, 2004, p. 48)

E nessa coexistência de múltiplos pais para a narrativa, desde o início do livro, a simbologia da figura paterna adquire uma posição importante nas memórias. A relação do narrador com os seus pais é angustiante e custosa para sua vida, pois ou ela é pautada pela ausência daquilo que poderia ser (o pai biológico, o “verdadeiro”) e/ou se direciona para aquilo que é espinhoso e dolorido (o pai adotivo, o “falso”). Lidar com o(s) pai(s), para Samuel, é lidar com seu trauma.

A voz do meu pai é fonte e razão dos meus torcicolos. Ela me acompanha. Como uma sombra na calada da noite. Como um punhal – pelas costas. Nunca fica aqui ao lado. Nem dá um passo à frente, para me afrontar. Olhos nos olhos.

Voz imaterial e atemporal. Sem corpo, sem pele e invertebrada. Voz espiritual (SANTIAGO, 2004, p. 10)

À luz de uma teoria sobre o trauma, o desenvolvimento desse processo na personagem pode ser compreendido a partir dos estudos de Seligmann-Silva (2002, p.141), no qual entre as diversas consequências traumática para o indivíduo está a possibilidade de recriação da cena que origina essa lesão psicológica em, na verdade, várias cenas.

Colocada em cena, as feridas abertas de um passado individual não correspondido conduzem a uma realidade psíquica das relações familiares surgindo e atormentando o protagonista e solapando seu cotidiano. Cria-se assim as outras realidades de Samuel por ele mesmo, suas versões, que o fazem viver na “dupla realidade” descrita por Seligmann-Silva - ele já não é mais capaz de distinguir realidade e fantasia.

Essa ideia do surgimento insuportável, herdada e fundamentada em Werner Bohleber, prossegue o teórico: é como uma neurose traumática que brota após um “longo período de latência”. Nos termos do romance, o distúrbio traumático de Samuel conviveu em seu subconsciente adormecido por anos e em sua vida adulta, passa a atormentá-lo e atinge-o substancialmente.

Vivendo, portanto, acima da dupla realidade, suas memórias o condicionam a criar perspectivas heterogêneas para os mesmos eventos de sua vida. A condição pai(s) e filho se estabelece desde cedo em suas reminiscências, evoluindo em um trauma que desemboca, mais tarde, na personagem do romance; e, para reverberar e compartilhar, este enquanto narrador reproduz suas versões psíquicas no texto literário.

Tais vozes paternas, encontradas somente no passado do protagonista, são também reflexos de uma relação conflituosa de um presente que relembra o ontem, de uma memória a acompanhá-lo o tempo todo. São visões de um passado que se apodera sobre Samuel,

Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um continuum significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. (SARLO, 2007, p. 12)

Nessa perspectiva memorialística, a organização da narrativa passa então a ser estruturada a partir desses dois efeitos incontrolláveis do passado: primeiro, a subordinação sob o indivíduo, pois este já não é possível de viver sem imaginar os (des)enfoques familiares e, depois, a libertação quando oferece a ele a oportunidade de traduzir, no romance, sua experiência traumática por ele mesmo - o discurso autobiográfico.

Mas como esse discurso do narrador, mediado por suas memórias, conflitua-se com a forma romanesca tradicional? A resposta seria entender a guinada subjetiva apontada por Sarlo (2007, p. 18-19), experimentada a partir do século XIX e essencialmente pactuada no século XX, com a literatura moderna designando para os modos subjetivos do narrado, um lugar imperativo e categórico na confiança de uma narrativa moldada por memórias pessoais.

É uma confiança que passou a ser tão forte que atualmente nem parece ser desacreditada ou rebatida. Com *O Falso Mentiroso*, a revitalização de não só uma, mas várias verdades sendo

contadas ao mesmo tempo entra em choque o esperado para a ideologia da única verdade para um evento, e, o “ícone da verdade” para a primeira pessoa em prosa se flexibiliza. A identidade machucada de Samuel não é reparada por um testemunho uno, mas por uma amálgama entre o real e o ficcional, satirizando o discurso autoficcional enquanto apresenta sua autobiografia.

Nesse limiar verificamos porque a existência de uma ficção de si mesmo, porque imaginar tantas vidas sobre uma própria existência. As memórias traumáticas das relações parentais, de uma adoção que jamais fora explicada ao protagonista e da distância emocional que existe entre pai e filho são os motores para constituição das versões. Como o próprio explica “Papai, o verdadeiro, e a lacuna causada por sua ausência se confundiam e embaralhavam o papel pedagógico de papai, o falso.” (SANTIAGO, 2004, p. 10). E essa constituição pessoal se transfigura a partir do texto do romance e constrói, assim, uma linguagem narrativa baseada em muitos *eus* na história; a singular oportunidade de tentar acompanhar a verdade em fragmentação.

Conduzimos nossa leitura para reafirmar a intencionalidade do pacto de *O Falso Mentiroso* com o leitor ser o pacto da ambiguidade, de entender que o romance é o espaço possível para subjetivar e ficcionalizar qualquer biografia, fugindo do tom referencial e confessional. Nesse pacto - que vive entre os gêneros literários -, a obra se estabelece como uma autoficção da autobiografia de um personagem, Samuel, construída por um autor que domina essa categoria da literatura, Silviano Santiago, encaminhando (e transformando) o real para a ficção.

E, por isso, se torna tão claro concordar novamente com a tese de Anna Faedrich Martins, pois repensar esse fazer literário ilustrado aqui é repensar a autoficção configurada e aceita nessa própria ambiguidade entre o que é invenção (o romance) e o que é verdadeiro (o autobiográfico).

O conceito de autoficção é criado justamente para dar conta de uma série de obras que apresentam a identidade onomástica explícita, mas que não são autobiografias, são para serem lidas como romances. Daí a ambiguidade do gênero. Essa mistura do “auto”, do “eu”, do que acontece na minha vida, com a “ficção”, que é a invenção, a ficcionalização, ou ainda “fabulação de si”. (MARTINS, 2014, p. 125)

Fechando, de vez, esse cerco analisado entende-se que Samuel (ou seria, os Samuéis?) é o próprio representante dessa nova linguagem estabelecida na literatura contemporânea brasileira, e aqui apresentada. O desenvolvimento do romance mostra como tudo está interligado: um escritor compõe a autoficção partir da ficção, um personagem-autor que mente e imagina sua vida a partir do nascimento; esse mesmo autor constrói a autobiografia do romance, pois se instaura como um narrador que idealiza para o leitor versões de si mesmo. E nessas versões, se entende a perturbação geral das fendas que se abrem neste trabalho, em razão do trauma da memória, acompanhando a vivência do indivíduo, seja Samuel e/ou seja Silviano.

E, assim, a revelação dessa memória parental traumática só seria possível de ser revelada em um texto de caráter (auto)ficcional. Muito mais que revelada, ela é entendida: na passagem mais emblemática da narrativa, ele pede perdão a Descartes pois comete uma heresia ao estabelecer seu duplo *cogito*: “Penso no papai, o verdadeiro, logo dói. Dói, logo penso no papai, o verdadeiro”. (SANTIAGO, 2004, p. 13). Samuel pensa, logo ele existe – existe duplamente.

Conclusões de um hibridismo possível

As três inscrições aqui discutidas podem parecer isoladas: um escritor movido pela autoficção; um autor que falseia sua vida; e um narrador percorrido pelo trauma familiar. Mas esses contornos possibilitam o entendimento do jogo ficcional no romance, aceitando o fato de que, mesmo a instância do autor e do narrador estando simbolizados por um único sujeito (Samuel), a eles, alia-se Santiago para ironizar o sentido da ficção.

O tênue limite entre o que é de Samuel e do próprio Silviano Santiago na história, e a incerteza de definir ambos, é o princípio que se estabelece na narrativa. Antes, não se anula um ou outro, mas aproxima-os para alargar as perspectivas de leitura e ironizar o conceito de verdade.

Para nossa primeira descrição, partida da contínua marca da autoficção exercida pela liberdade do escritor, reafirmamos a coexistência entre dois gêneros na narrativa (a ficção e a autobiografia) como a tarefa do romance de ser também uma manifestação artística inerente à própria vida social a partir de impulsos e necessidades de expressão, conforme aponta Candido (2006, p. 79-80). Para ser lido como tal, o romance de autoficção se configura e se aceita nessa própria condição entre o que é invenção (o romance) e o que é verdadeiro (o autobiográfico) – formando um pacto, que vive entre gêneros para o leitor. Daí sua ambiguidade. Essa mistura do “auto”, do “eu”, do que acontece na minha vida, com a “ficção”, que é a invenção, a ficcionalização, ou ainda “fabulação de si”. (MARTINS, 2014, p. 125)

Da forma de uma simulação satírica da autobiografia, segunda fenda analisada, a inscrição autoral de Samuel reflete a condição pós-moderna de obter seu poder daquilo que contesta - a factualidade -, tendo em vista sua intenção de falsear versões sobre si mesmo para contar a história de sua vida. Quando isso ocorre, instaura-se a hibridização possível de uma memória biográfica do escritor (aquele que se autoficcionaliza) com a memória da obra (daquele que as escreve).

Por outro lado, o último movimento descrito parte do sentido dado ao ato do nascimento e sua acessibilidade como acontecimento traumático que move o narrador-protagonista - agora, combinado aos outros dois. O narrador é o último ponto de vista para erguer esse simulacro da prosa, pois diante dele está a materialização da linguagem romanesca que, em consonância com Tezza (2017), só se constitui se estiver mesclado parcialmente ao escritor (e nunca totalmente) para estabelecer a estrutura ficcional.

Escrutor, Autor e Narrador seriam instâncias formatadas de modo híbrido no texto, e por isso, estaríamos diante de um pacto ambíguo de leitura, que nega a verdade, ironiza-a sua utilização e a reinventa. Para os ecos do romance contemporâneo, importa mais tornar a ficção e a não-ficção naturezas compósitas e questionar qualquer traço definido de veracidade. Então, o simulacro que aqui já comentamos é espiralado, com os elementos identificáveis pela verdade sendo perseguidos constantemente pelas leituras de dúvida e incerteza. O leitor se dispõe à uma nova trajetória do romance; trajetória essa incorporada no pensar e agir de Samuel, a matéria romanesca.

Dessa maneira, o desenvolvimento de *O Falso Mentiroso* exhibe como tudo está interligado: as três instâncias ora se misturam ora se individualizam para idealizar versões de uma mesma personagem para o romance; e, nessas versões, se entende a perturbação geral que condiciona

esse cerco – o passado traumatiza a vivência do homem, seja Samuel e/ou seja Silviano, e somente o aspecto memorialístico da ficção é capaz de enfrentá-lo.

Agradecimentos

À CAPES/CNPq pela concessão da bolsa concedida para o fomento das atividades de pesquisa. Agradecemos também as participantes do projeto “Narrar é resistir?": literatura brasileira contemporânea e memória, uma análise preliminar” (UFRN/PIBIC) e a Silvia Barbalho Brito, que contribuíram durante as reuniões de leituras e de partilhas de resultados, fortalecendo a importância da integração coletiva na pesquisa acadêmica em literatura.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.

FUKS, Julián. A ERA DA PÓS-FICÇÃO: NOTAS SOBRE A INSUFICIÊNCIA DA FABULAÇÃO NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO. *In: DUNKER, Christian, et al. Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

FUKS, Julián Miguel Barbero. **História abstrata do romance**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, n. 2, p. 199-221, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MARTINS, Anna Faedrich. **AUTOFICÇÕES: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A AUTOFICÇÃO DE DOUBROVSKY: “voici un etrange monstre”. *In: CAMPOS, Laura Barbosa; CARRIZO, Silvina; MAGALHÃES, Pedro Armando (org.). (Pós)Memória e Transmissão na Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 125-128. (E-books ABRALIC). Disponível em: <<https://abralic.org.br/publicacoes/ebooks/>>. Acesso em: 06 mai. 2023.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. Rio de Janeiro: **Aletria**, v. 18, 2018.

SANTIAGO, Silviano. **O Falso Mentiroso: memórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 222 p.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-posições**, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.

TEZZA, Cristovão. A ÉTICA DA FICÇÃO. *In*: DUNKER, Christian, et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

A RELAÇÃO ENTRE EXÍLIO E O FORA NAS MISSIVAS DE CLARICE LISPECTOR

THE RELATIONSHIP BETWEEN EXILE AND OUTSIDE IN CLARICE LISPECTOR'S MISSIVES

Ana Claudia ANDRUCHIW*

 <https://orcid.org/0009-0009-1888-934X>
UEPG

Flavia Neves FERREIRA**

 <https://orcid.org/0000-0003-0542-8674>
UEM

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Esse escrito teve como objetivo explorar alguns excertos das correspondências pessoais de Clarice Lispector mantidas com suas irmãs durante os anos em que viveu fora do Brasil (1944 e 1959); tendo como fundamento para tal análise a questão do exílio. A temática do exílio foi direcionada no sentido de um ‘estar fora’, seja no significado de desenraizamento territorial como também condição própria da existência. Para tanto, utilizamos das cartas organizadas no livro *Minhas Queridas*, compiladas pela biógrafa Tereza Montero, além disso, recorreremos dos aportes teóricos de Edward Said e Jean-Luc Nancy. Entendemos que pensar o exílio em Clarice é pensá-lo como algo próprio, não como propriedade, ou seja, como abertura para o mundo, como proximidade na distância. Dessa forma, a experiência pessoal de Clarice e a experiência de escritora, testemunha a linguagem e a existência como estrangeira e, ao mesmo tempo, como abertura do ser-no-mundo, que significa movimento de ser. Com isso, o ‘estar fora’ além de atravessar os discursos, ele também pode ser considerado uma ‘rede produtiva’ não somente para a vida pessoal da escritora, mas para a riqueza do contexto da sua literatura.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Exílio. Missivas.

Abstract: This essay aimed to explore some excerpts from Clarice Lispector’s personal correspondence with her sisters during the years she lived outside Brazil (1944 and 1959); based

* Possui graduação em Letras (Português/ Espanhol) e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2015); especialização, lato sensu, em Ensino de Filosofia no Ensino Médio pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2018). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UEPG.

** Psicóloga Clínica, professora colaboradora da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e docente do Centro Universitário Cidade Verde. É especialista em Logoterapia e Análise Existencial e em Psicopatologia Fenomenológica. Mestra em Filosofia pela PUC-PR e doutora em Psicologia pela UNESP- Assis.

on the question of exile. The theme of exile was directed towards ‘being outside’, either in terms of territorial uprooting or as a condition of existence. For that, we used the letters organized in the book *Minhas Queridas* (2007), compiled by the biographer Tereza Montero, in addition, we resorted to the theoretical contributions of Edward Said and Jean-Luc Nancy. We understand that to think of exile in Clarice is to think of it as one’s own, not as a property, but as an opening to the world, as proximity in the distance; Clarice’s personal experience and experience as a writer testify to language and existence as a foreigner and, at the same time, as an opening of being-in-the-world, which means movement of being. With that, the ‘being outside’ in addition to crossing the speeches, it can also be considered a ‘productive network’ not only for the writer’s personal life, but for the richness of the context of her literature.

Keywords: Clarice Lispector. Exile. Missives.

Considerações iniciais

A partir da investigação das missivas particulares de Clarice Lispector, esse artigo pretende evidenciar o momento significativo do início da carreira da escritora vivido na experiência do exílio. Portanto, buscaremos explorar alguns excertos das correspondências pessoais de Clarice Lispector mantidas com suas irmãs durante os anos em que viveu fora do Brasil (1944 e 1959); tendo como fundamento para tal análise a questão do exílio.

Tomaremos a temática do exílio no sentido de um ‘estar fora’, seja no significado de desenraizamento territorial como também condição própria da existência. Entendemos que o “estar fora” no que se refere à condição exílica, surge, pois, como uma questão nas produções literárias, não só como temática, mas também como um reflexo de outras questões que passam pela própria subjetividade do escritor. Desse modo, a escrita epistolar não representa apenas o detalhamento autobiográfico, mas revelam como os exercícios de subjetivação do ofício literário operam-se.

A proposta desse escrito parte de breves excertos oriundos das cartas organizadas no livro *Minhas Queridas* (2007), compiladas pela biógrafa Tereza Montero; de maneira mais específica, a escolha para a análise das missivas compreenderá os anos de 1946 a 1949, período em que a escritora viveu em Berna na Suíça. Além disso, utilizaremos os aportes teóricos de Edward Said e Jean-Luc Nancy.

O conteúdo das cartas, especialmente durante os três anos em que estabeleceu residência em Berna, na Suíça, revela acentuadamente um indivíduo angustiado por sofrimentos advindos da condição exílica; um sujeito seriamente abalado pelos sentimentos de “desenraizamento” e “desadaptação” que a escritora experienciou. No entanto, a experiência de estranhamento, ou ainda, de despertencimento revela-se, como veremos, para além do exílio territorial da escritora.

O exílio como desenraizamento

Para uma maior compreensão da condição exílica que acompanhou a trajetória de Clarice Lispector, é importante observar o estado de constante trânsito geográfico da escritora até

estabelecer residência fixa no Brasil. Haya Lispector – seu nome de origem – nasceu na Rússia, e após isso, por uma série de fatores como a guerra, perseguição aos judeus, busca por melhores condições de vida, casamento e a aderência à vida diplomática do marido, foi exposta a inúmeras mudanças territoriais.

Desde seu nascimento, é possível traçar a rota migratória percorrida por Clarice, que sucessivamente passou por lugares, tais como: Ucrânia, Maceió (Alagoas), Recife (Pernambuco), Rio de Janeiro, Belém do Pará, Nápoles (Itália), Berna (Suíça), Torquay (Inglaterra), novamente Rio de Janeiro, Chevy Chase – Washington (EUA), e finalmente, após o término de seu casamento que ocorreu aos 39 anos, passou a residir no Rio De Janeiro, onde permaneceu até o falecimento. Ainda, dentro de toda essa trajetória, por conta de eventos diplomáticos e de sua carreira, ela viajou e conheceu diversos lugares e cidades como: Libéria, Dakar (Senegal), Lisboa (Portugal), Casablanca, Marrocos, Argélia, Florença, Roma e Veneza (Itália), Córdoba (Espanha), Egito, Paris, México, Colômbia, entre outros (GOTLIB, 1995).

Vislumbramos, assim, que a vida de Clarice sempre esteve em movimento, mudando-se ou viajando. As situações de deslocamento e da constante exposição à diversidade de culturas são, portanto, marcantes em seu modo de vida e, por conseguinte, aproxima-nos da temática do exílio. A etimologia da palavra “exílio” vem do latim *‘exsilium’* ou *‘exilium’* significa desterro ou banimento, e deriva de *‘exsilire’* que é saltar, lançar para fora, sair.

O exílio é uma questão complexa, pois envolve expatriação forçada ou voluntária, mas também pode estar relacionado ao afastamento do convívio social. Consideramos ainda, o exílio como uma experiência de ‘estar fora’, o ‘fora’ tanto no sentido territorial quanto no movimento do sujeito no mundo enquanto constitutivo da existência. Para o intelectual palestino Edward Said (2003), em *Reflexões sobre o exílio*, o estado “fora do lugar” é uma experiência acessível a todo sujeito. Logo, podemos apartar-se ou estranhar-se diante de nossa história, política, imagem, pensamento sem, necessariamente, estar distante da terra natal. Todavia, podemos também experimentar o estado forasteiro em solo estrangeiro.

De todo modo, o exílio pode resultar em uma vida duplamente alienada: “com relação ao que está longe, mas quer viver, e com relação ao que está perto e tem que viver, mas não quer” (CAVALCANTI; RAMOS, 1978, p. 172 apud MUNHOZ, 2005). Assim, é possível compreender a noção de que “o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar” (SAID, 2003, p.5).

O fato incontestável é que o exílio atribui a ruptura com um mundo de referências basais, forçando o exilado à inescapável experiência do desenraizamento. Segundo Said (2003), a experiência do exílio acarreta grande sofrimento. Em uma das cartas a escritora mostra-se ciente dos riscos de desequilíbrio interno que corre o exilado (LISPECTOR, 2007, p. 88):

Minha queridinha, [...] aquele rapaz, que está em Genève, está completamente neurastênico. Parece mesmo que acorda de noite para chorar... Não diga a ninguém, naturalmente. Parece que ele vai mesmo para uma casa de saúde. Em parte, deve ser porque ele esteve doente, e isso o deprimiu. Mas acho que em grande parte, isso vem do desenraizamento dessa vida no estrangeiro. Nem todos são bastante fortes para suportar não ter ambiente propriamente, nem amigos. Cada vez mais, admiro papai e outros que, como ele, souberam ter “vida nova”; é preciso ter muita coragem para ter vida nova.

A partir da constatação da nocividade da condição de *desenraizamento* a que se arrisca o estrangeiro, desprovido do suporte de *ambiente próprio e de amigos*, é possível compreender, ao longo da leitura de *Minhas Queridas*, a evidente manutenção da intenção comunicativa que determina quase que completamente o discurso de Clarice ao longo do estudo das 120 cartas que remete as irmãs.

Said (2003) ressalta que os exilados são sempre excêntricos que sentem sua diferença (ao mesmo tempo em que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade. Dessa forma, Clarice sentia-se ‘fora do lugar’ e desejava estar mais próxima possível de suas irmãs, mesmo que fosse pela ponte feita através das correspondências. Por isso, as cartas também portavam indagações do estado da família, abarcando as preocupações com a saúde, desde o controle de peso ao lazer de “seus queridos”; havia também relatos minuciosos dos lugares que visitava, das leituras que fazia, das peças que assistia, músicas que conhecia e da descrição dos filmes em suas inúmeras idas ao cinema.

Além disso, o conteúdo das cartas sugere, nas entrelinhas, uma busca constante de compensar a perda desorientadora que a vivência no exílio acarreta. Essa tristeza, ou dor irreparável que, nitidamente, acompanha a escritora no exterior, pode ser definida pelo que Said define como ‘terrível de experimentar’; segundo ele, o exílio: “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o seu eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p.46).

Nas cartas de Clarice, é possível observar o crônico esforço de adaptação, física e psicológica a que se sujeita o “cidadão do mundo” ao submeter-se, ou ser submetido, a incontáveis situações de trânsito e manter-se minimamente confortável durante os processos de adequação.

[...] minha vida é um esforço diário de adaptação nesses lugares áridos, áridos porque vocês não estão comigo. [...] Desde então, não tenho cabeça para mais nada, tudo que faço é um esforço, minha apatia é tão grande, passo meses sem olhar sequer meu trabalho, leio mal, faço tudo na ponta dos dedos, sem me misturar a nada. Vai fazer três anos disso, três anos diários[...]. (LISPECTOR, 2007, p. 78)

O teor das correspondências era, de modo geral, permeado de constantes queixas da escritora pela quebra na comunicação com a família. Esse atraso nas respostas das missivas não só enfrentava as dificuldades normais que caracterizava a troca de cartas para a época, mas havia também certa morosidade na escrita das respostas pelas irmãs. Além de tudo, devido ao período de guerra, o envio de correspondências enfrentava maiores complicações, ocasionando por vezes maior atraso e extravio das entregas, intensificando ainda mais a ansiedade da escritora por respostas no exterior. Por consequência, o descontentamento nas esperas, as insistentes súplicas por ser correspondida e os incessantes lamentos apelativos tomavam uma dimensão quase dramática na escrita das missivas.

Vocês nunca experimentaram o que é receber cartas quando se está fora, sobretudo fora como eu, inteiramente fora: pergunta-se sem esperança mas cheia de esperança e quase certeza: há cartas para mim? (LISPECTOR, 2007, p. 59)

Diante disso, o deslocamento do ‘estar fora’ como partida de um lugar para outro, a experiência de deixar o conhecido em direção a algo desconhecido é, antes de tudo, uma experiência de abandono. O estado de abandono remete a experiência do sujeito de sentir-se abandonado pelo outro, essa sensação é relatada por Clarice que, na tentativa de convencer as irmãs da importância na frequência das correspondências, mesclava o discurso com argumentos ora sutis e poéticos:

Minhas saudades têm estado agudas mas dentro de uma névoa - como uma sirene de noite no mar[...]. Mas abrindo a caixa de correio e vendo sua letra - de repente meu coração começou a bater de alegria e eu ouvi a sirene de perto, desfeitas as névoas, sirene de manhã. Fui lendo na rua mesmo, e todo carinho que você me fazia eu bebia rápido-rápido, porque já há muito tempo você não regava esta planta suíça (LISPECTOR, 2007 p.95).

E ora com argumentos pungentes e coléricos:

Preparei, num momento de febre e raiva, uma carta para vocês que felizmente não mandei. Eu avisava que só escreveria muito raramente, que estava cansada de ser o cachorrinho da família. Que durante 4 anos implorou uma notícia para recebê-la apenas depois de 5 ou 6 cartas vazias de vocês (LISPECTOR, 2007 p.96).

A percepção da vulnerabilidade frente aos dissabores da (in)adaptação, e a impotência diante do sentimento de ‘não pertencimento’ são fortemente evidenciados: “Estou considerando Berna como uma prova. Aqui espero ter condições boas e levar uma vida ao máximo inteligente e sadia” (LISPECTOR, 2007, p. 48), no entanto, ao contrário de suas esperanças, Berna foi para ela o ápice do sofrimento, com o passar do tempo a escritora expunha repetidas queixas das dificuldades em manter-se equilibrada e saudável:

[...] Querida, quase quatro anos me transformaram muito. Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? assim fiquei eu..., em que pese a dura comparação... Para me adatar (sic) ao que era inadatável (sic), para vencer minhas repulsas e meus sonhos, tive que cortar meus aguilhões – cortei em mim a força que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também minha força. Espero que você nunca me veja assim resignada, porque é quase repugnante. Espero que no navio que nos leve de volta, só a ideia de ver você e de retomar um pouco minha vida – que não era maravilhosa, mas era uma vida – eu me transforme inteiramente. (LISPECTOR, 2007, p. 93).

Dentro dos lamentos da escritora, fora o estar longe do convívio das irmãs, predomina também em seu discurso o sentimento de debilidade e apatia para escrever; em Berna os sintomas do exílio afetaram distintamente o andamento de sua terceira obra, *A cidade sitiada*, após vinte vezes copiada e refeita, bem como diversos episódios de bloqueios e tentativas de desistência, demorou três anos para ser concluída:

Estou com o livro, por assim dizer, terminado. Deus sabe que ele não vale nada, querida. Creio que nuns dois meses posso dá-lo por encerrado. Acontece que vou encerrá-lo porque já tenho nojo dele. Foi o trabalho que mais me fez sofrer. Já são três anos que viro e mexo, abandono e retorno. [...] Esse livro foi mil vezes copiado, destruído, renascido, sei lá. Um dia desses, pegando numa das cópias mais recentes (bem diferente da de agora) - me deu náusea física à medida que me lembrava de como sofri por cada pedaço daquele e de como depois eu via que não prestava. Tive que não pensar nele durante dias - porque persistia em mim esse curioso nojo da dor. Enfim, querida, o livro não presta. Não evolui nada, não atingi nada. [...] Que Deus me perdoe. Três anos - para chegar a isso. Virei e revirei tanto o livro que já não entendo o seu sentido. Dá vontade de gritar de tanta impotência. Em todo esse período de 3 anos, desempenhou grande papel minha desadaptação. [...] Mas posso dizer que desse período me ficou mesmo uma repugnância de sofrimento, como se tem repugnância de ferida que não cura. Não sei o que fazer com o livro, Tania. E estou lhe pedindo conselho. Não adianta me dizer que devo deixá-lo de lado e revê-lo mais tarde: ele está podre nas minhas mãos, e cada vez mais me afastarei dele. Embora esteja tão ligada a ele, que sou incapaz de começar outra coisa. (LISPECTOR, 2007, p. 87)

No futuro, a escritora ciente que essa obra teria sido um dos seus trabalhos menos apreciados, fala desse livro como sua salvação em Berna, “*A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna.” (LISPECTOR apud Nina, 2003, p.30). Aqui, o exílio remete não apenas à condição de exilada, mas também ao exílio metafísico ou metafórico, conforme elucidado por Said (2006, p. 61):

Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. Não podemos voltar a uma condição anterior, e talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca podemos chegar por completo à nova casa, nos sentir em harmonia com ela ou com a nova situação.

Destarte, é possível notar acerca das considerações de Said (2003) sobre a compreensão dos perigos existentes no conflito de interesses acarretados pela vivência no exílio. Por um lado, o isolamento que resiste à comunidade, por outro, o sentimento de trivialidade transitória da experiência. Nesse sentido, embora o estudioso encontre dificuldades para certificar algum aspecto positivo e potencial da condição exílica, ele compreende que o fato do exilado sobreviver a essa experiência, encontra um equilíbrio entre as diversidades e contrariedades, podendo gerar algo benéfico, como a percepção do mundo em uma visão mais originária.

A elaboração de um estado de angústia oriunda do exílio não se trata de apagar ou esquecer a causa em si, pelo contrário, significa reconhecer essa causa, e, a partir disso, dar-lhe novos contornos e ressignificações. A elaboração da experiência pode ser notavelmente observada através da própria escrita, ou melhor, da potência da escrita de si, tal qual as cartas potencializam a subjetividade de Clarice, seja como pessoa ou escritora da existência em si.

O exílio como abertura do ser

A experiência do ‘estar fora’ é atravessada tanto por um exílio do qual o sujeito encontra-se desterritorializado, desenraizado, ou ainda, fora de sua terra natal; quanto por um exílio enquanto propriedade da existência mesma. Logo, a condição exílica pode estar além e aquém daquela vivida factualmente. Nessa direção, o filósofo francês Jean-Luc Nancy (1996) propõe pensar na relação entre exílio e existência.

Assim, o exílio ultrapassa as ideias de trânsito, desterro, deslocamento e torna-se o movimento da existência mesma em todos os sentidos, ou de exílio como forma-de-vida, de existência. Nancy (1996, p. 116, trad. nossa), em seu texto *La existencia exilada* afirma:

A questão do exílio é, portanto, a questão dessa partida, desse movimento como um movimento sempre começado e que talvez nunca deva terminar. Porém, se o que resta não é o solo, o que resta? De onde parte esse movimento? Segundo o significado dominante, o exílio é um movimento de saída do próprio: fora do lugar próprio (e neste sentido é também, no fundo, o solo, uma certa ideia do solo), fora do próprio ser, fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora do próprio lugar como lugar de nascimento, lugar nacional, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral.

Dessa forma, o exílio seria “a condição mesma da existência, e reciprocamente, a existência como a constituição mesma do exílio” (NANCY, 1996, p.35). O autor entende a partícula ‘ex’ da existência como a mesma do exílio; isso não significa uma existência exilada ou um exílio existencial, tampouco, trata-se de estar em ‘exílio dentro de si’, mas de ser um exilado de si mesmo, “o eu como exílio, como abertura e saída, uma saída que não sai do interior de um eu, mas eu que é a saída mesma” (NANCY, 1996, p. 38). Em outras palavras, não se trata de estar em exílio no interior de si mesmo, mas de ‘ser si mesmo’ um exílio: o eu como abertura e saída, no qual o “eu” só tem um lugar depois da saída.

A propriedade da existência como abertura constitui o pano de fundo do primeiro pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger. Conforme elucidado Heidegger (2001, p. 41), a partícula Da, o ‘aí’ do *Dasein* é abertura ao ser, na qual o “ser aberto significa clareira [*Lichtung*]”. A própria existência do *Dasein*, portanto, confere caráter de abertura do ser-no-mundo. Heidegger entende a existência como presença, em suma, ela é a constituição ontológica deste ente que nós mesmos somos, que em sua essência é *ekstático*. A palavra existência, etimologicamente, é composta pela preposição ‘*ek*’ que indica um movimento de dentro para fora, ou seja, abertura; advém do verbo ‘*sistere*’ que significa manter-se, pôr-se, erguer-se, logo, é constituição a partir e dentro desta abertura. Assim, *ek-sistindo* o homem é o *aí* (*Da*), isto é, o lugar do ser (*Sein*).

Heidegger (2006, p.159) esclarece tais termos do seguinte modo:

Existindo, o ser-aí é o seu aí, i.e., o que é o ser do ser-aí em seu pleno ser (para fora, *ek-sistência*) é o aí no qual ele é (se realiza) e a *partir* do qual se torna, de modo que as suas possibilidades se confundem com as do mundo.

Se *ek-sistir* é o estar-fora na abertura do ser, o caráter *ek-estático* da existência consiste na unidade originária do estar-fora-de-si, que retorna-a-si. Na medida em que o *Dasein* é abertura,

ele é dotado de experiências advindas das relações no interior desta abertura de mundo. O *Dasein* é constituído por um movimento expositivo, por uma saída de si, uma dinâmica ek-stática, a qual se presentifica.

Em Clarice, o ‘ex-ílio’ é a própria ‘ex-istência’, onde o ‘ex’ indica ‘sair de’, mas também compõe um conjunto de palavras que significam “ir”. Não há um interior, o “eu” não é de onde se sai, mas a própria saída. O exílio desperta uma tentativa de regresso, uma ânsia de retorno à origem, mas com a consciência de que não existe uma origem, pois originariamente a existência desvela um “nada a ser”. A experiência de “nada a ser” é retratada pela escritora, no período de exílio territorial, como pode ser evidenciada no excerto seguinte:

A pessoa, individualmente, perde tanto de sua importância, vivendo assim, fora, em ócio. A vida começa a parar por dentro, e não se tem mais força de trabalhar ou ler. Só chaleira fervendo é que levanta a tampa. [...] Berna é um túmulo, mesmo para os suíços. [...] O pior é que estou ficando tão embotada: às vezes nem entendo o que leio. Acho que a culpa é da excessiva solidão, e dessa longa tarde de domingo que dura anos. (LISPECTOR, 2007, p. 104)

Todavia, o exílio apreendido como existência mesma revela-se, não somente no período exílico, mas em toda sua obra. É possível observar na Crônica *Pertencer*, publicada originalmente em 1968 no Jornal do Brasil, e, posteriormente, publicada na coletânea de crônicas *A descoberta do mundo* (1984) como a vida da escritora revela-se como “estar fora”, no sentido de saída e abertura de si, cuja sensação de não pertencimento remete a própria vida.

A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho. (LISPECTOR, 1999, p. 66).

Sendo assim, independente do período do exílio vivenciado por Clarice, o amigo e escritor Antônio Callado revela que o exílio era uma condição internalizada na pessoa da escritora:

Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na Terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade desconhecida onde há greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento (GOTLIB, 1995, p. 52).

Retomando Nancy (1996, p. 38-39), o exílio então não está em outra parte senão com o corpo, “o corpo é o exílio e o asilo em que algo como um ‘eu’ vem a ser exposto, isto é, a ser”. Clarice como uma exilada possui o seu próprio exílio, e nele predomina uma busca interminável e sempre em trânsito pela subjetividade, que na verdade, nunca se soluciona. Pode-se notar nos trechos suas cartas, a busca incessante pela subjetividade, mas que nunca se alcança, pois não é uma instância estável, permanece em constante movimento, em devir. Essa busca de subjetividade é o diferencial em suas obras, pois o aspecto existencialista a acompanha por toda a sua carreira

literária. Aqui, há uma distinção entre o exílio territorial de Said e o de Nancy, pois, este último aproxima o exílio de uma noção ontológica. Clarice não apenas estava exilada territorialmente, mas estava num exílio que revela a condição originária da existência num sentido de abertura, de movimento que se evidenciado na sua escrita.

Considerações Finais

A partir das cartas de Clarice, procuramos analisar de que forma a sua escrita revela a sua experiência de exilada no sentido territorial e da existência mesma. Inicialmente, utilizamos Said que delineou a questão do exílio territorial, mas também ele nos faz pensar que durante o exílio de Clarice, ela procurava compensar a perda desorientadora de pertencer a um lugar, a todo momento buscava uma raiz. Assim, pode-se dizer que o exílio não está só em nível representacional, mas está no momento que a linguagem está sendo operada. Posteriormente, Nancy amplia o conceito de exílio que ultrapassa o âmbito territorial, ele nos mostra numa perspectiva positiva de que o exílio é a própria condição da existência, da constituição do ser.

Tomando como base a rota migratória de Clarice, percebemos que a fala no exílio se apropria da experiência única de existir naquele momento, utilizando a linguagem das missivas como ferramenta de expressão de sua vivência; evidenciou-se, também, que a autora mantém o tradicional cunho existencialista que carimba suas produções e que vão além do período de exílio territorial. De qualquer forma, a linguagem de Berna, embora à primeira vista tenha suprimido essa característica existencialista, comunica a hibridez dessa linguagem e sua mutabilidade nas variadas situações da existência.

Por meio das correspondências foi possível entender as influências da condição exílica no processo literário, revelando as fragilidades enfrentadas pela escritora e as ferramentas que utilizava para salvaguardar seu meio de sobrevivência que era a escrita. Entendemos que pensar o exílio em Clarice é pensá-lo como próprio, não como propriedade, mas como abertura para o mundo, como proximidade na distância; a experiência pessoal de Clarice e a experiência de escritora, testemunha a linguagem, e a existência, como estrangeira, e ao mesmo tempo, como abertura do ser-no-mundo, que significa movimento de ser. Com isso, o ‘estar fora’ além de atravessar os discursos, ele também pode ser considerado uma ‘rede produtiva’ não somente para a vida pessoal da escritora, mas para a riqueza do contexto da sua literatura nacional, e mundial, inclusive.

Referências

- GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice – Uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. **Seminário de Zollikon**. São Paulo: EDUC; Petrópolis: Vozes, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MONTERO, Teresa. Introdução. In: LISPECTOR, Clarice. **Minhas queridas**, 2007.

MUNHOZ, Solange. Aproximações ao tema do exílio e à experiência de escritores argentinos e brasileiros. **Revista de Letras**, São Paulo, 45 (2), 2005, p. 59 – 80.

NANCY, Jean-Luc. “**La existencia exilada**”. In: Archipiélago. Madrid: Arco. n. 26-27, inverno 1996.

NINA, Claudia. **A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector**. Coleção Memória das Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SAID, Edward. W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as conferências do Reith de 1993. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

OS VITRAIS LÍRICOS DE AS MÃES DA SÍRIA: ISABEL AGUIAR E OS RASTROS DO FORA

THE LYRIC STAINED GLASS OF AS MÃES DA SÍRIA: ISABEL AGUIAR AND THE TRACES OF THE OUTSIDE

Daniel de Oliveira GOMES*

 <https://orcid.org/0000-0003-0325-9846>
UEPG

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

*“A boca cheia de silêncio
e uma espécie de saciedade nessa mordação”
(Maria José Quintela)*

Resumo: No presente ensaio, analisamos *As mães da Síria* (2017) da poeta Isabel Aguiar, obra inspirada nas pinturas da exposição “O tempo dos Sonhos”, de Mario Rita (2005). Seu estilo poético aborda várias relações possíveis com o fora e repensa os entre-lugares e as ruínas de um mundo patriarcal que reproduz constantemente os desterrados. Sua poesia tematiza e reverbera os rastros do fora em seu sentido mais radical e político. Com auxílio de Isabel Aguiar, podemos notar que a ruína se põe como conceito paradoxal, como a presença do fora. Isso nos leva a Blanchot, para quem o poeta está sempre fora de si mesmo pois “o poema é exílio”.

Palavras-chave: As mães da Síria; Isabel Aguiar; fora; poesia.

Abstract: In this essay, we analyse *As mães da Síria* (2017) by the poet Isabel Aguiar, a work was inspired by the paintings in the exhibition “O Tempo dos Sonhos”, by Mario Rita (2005). His poetic style addresses various relations with the outside and rethinks the inbetween places and the ruins of a patriarchal world that reproduces the outcasts. His poetry thematizes and reverberates the traces of the outside in its most radical and political sense. With the help of Isabel Aguiar, we note that ruin is a paradoxical concept, like the presence of the outside. This brings us to Blanchot. According to Blanchot, the poet is always outside himself because “the poem is exile”.

Keywords: As Mães da Síria; Isabel Aguiar; outside; poetry.

* Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Possui mestrado e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-doutorado em poesia junto ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone, na Université Paris Nanterre. É professor associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa, atuando no Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem. Tem estudado afinidades entre teoria francesa pós-estruturalista e literatura divergente e (neuro)divergente em língua portuguesa no presente.

Anjos e jumentinhas

Pinceladas emotivas como rastros de orações assustadas. Não à toa Luís Quintais afirma que o poema de Isabel Aguiar lembra ou é, realmente, uma oração. Isabel Aguiar, em *As mães da Síria* (2017), mobiliza os olhares tristes e angelicais de um tempo arruinado. Inspirada, desde outras referências, nas pinturas da exposição “O tempo dos sonhos” de Mario Rita (Museu da Cidade, 2005), esta obra foi escrita circulando múltiplas atopias e relações imagéticas. A incompletude, amputação, falta, queda, Babel, barbárie, eis algumas das atopias que ela aborda. O eu-lírico atravessa as areias de um deserto dilacerado, de todos aqueles que drummondianamente são guiados por um “anjo torto”, o mundo desolado pela tragédia do próprio tempo, ou a noção de tempo que nos recusa lembrar o anjo benjaminiano, esta cicatriz da mirada da história.

Apesar de todo lirismo, não se trata do anjo perfeito, mas do anjo imperfeito. Isabel Aguiar não pinta a criatura incorpórea que media à luz, figura colorida de proteção, mas sim o “anjo que te alarmaste quando a Luz não se acendeu nas escadarias terrestres” (AGUIAR, 2017, p.20). Trata-se, antes, de uma figura angelical em preto e branco, mais adjunta daquele mesmo anjo alemão benjaminiano repintado em “Asas do Desejo” de Win Wenders, de 1987, quer seja, o anjo em contradição, de santa solidão, de coração sem tréguas. Anjo que ouve, auditor, espírito que testemunha o horror do tempo e a ruína humana:

Anjo triste
Anjo puro
Anjo que dormes nos umbrais
Anjo das manhãs
Anjo que não dormes
Anjo que não desces de uma nuvem
Anjo da terra no céu
Anjo da água aspergida
Anjo possível e real ao mesmo tempo
Anjo que bebe a água que não tem
A fórmula química da água
Anjo terreno na tua condição eterna
Anjo que não és só eterno
Anjo que viste os copistas de deus
Escreverem esta tragédia
Anjo que assististe ao fiat
Anjo que te alarmaste quando a
Luz não se acendeu nas escadarias terrestres
Anjo com uma materna face que perdeu o esplendor
Anjo concebido nos desertos sem matéria
Traz a tua vida
Santa solidão é a tua vida
Anjo ser espiritual que entenece
Anjo com um manto tecido nos teares eternos
Anjo que tens um sorriso incorpóreo
Que desafia a física nuclear
Nada explode em ti

Nenhuma partícula se perde
Anjo que te separas da matéria
Por uma homeostasia
Anjo que só vês escuridão
Sem um único ponto luminoso que sobressaia
Sem tréguas o teu coração volta-se para o céu
E rezas uma prece infinita
Noites a fio vês as meninas e as suas mães
Sem que possas ser visto
A tua dor não conhece os limites
Anjo que não bebes água por nenhum copo
Anjo que prodigalizas o ser em completo recolhimento
Tão alheado do corpo que outrora te conteve
Pudesses tu salvar as meninas da Síria (AGUIAR, 2017, p.20)

Nesse poema, notamos o anjo noturno, melancólico, impotente, que reza e espera. Ah! Pudesse salvar as meninas da Síria! Mas, aparentemente, não pode. “*Angelus Novus*”, estamos a retomar a referência a Paul Klee. O próprio anjo da história, para Benjamin, de olhar escancaradamente rígido, cujo rosto se dirige ao passado, ele vê um acúmulo de ruínas onde vemos ordem. É um anjo impotente quando a tempestade do Paraíso o imobiliza, ele nada pode fazer ante nossas deploráveis ruínas. Em Isabel Aguiar, ele vê noites a fio as meninas da Síria, que sofrem, mas nada pode fazer, ele não pode nos despertar de nossos sonhos de progresso que apenas geram subsequentes catástrofes. Esta impotência do olhar do anjo lembra bastante a interpretação de Benjamin sobre o anjo da história.

Por outro lado, a autora está a mobilizar suas pinceladas emotivas como quem pede luz ao caráter de velhas orações aos anjos, como se após ouvidas, como que captadas por algum aparelho fantasmático no momento do juízo final, as orações tomassem forma plástico-poética. Esta sinestésica potência de criar uma pintura emocional desde o som, lânguida, tematizando a absurda e injusta realidade marcada pelo choro lamentativo. O choro de crianças sedentas de um simples copo de água, crianças desoladas, infantes fugitivos, desterrados, abandonadas vozes da inocência.

Rogai por nós os desterrados
Vinte angelicais seres
Vindos de um espaço luminescente
Sem joelhos sequer vos ajoelhais
Em debandada bombardeados
Num santuário
Sem nenhuma morfina que vos anestesie
Branco e lúcido vossos rostos me sorriem
Crianças sobretudo (AGUIAR, 2017, p.42)

Tais vozes confrontam a injusta realidade, como sobreviventes de guerra, do trabalho escravo, do tráfico humano, de bombardeios ou de vários outros modos de sofrimentos próprios de uma sociedade que nos sobredetermina ter, em tese (e apenas em tese) superado certos horrores medievais. No entanto, a menina síria, metaforizando todas essas crianças exiladas possíveis

do mundo que continuam chorando e rezando por dias melhores permanece comendo um pão inexistente, com os joelhos feridos pelo pacto quebrado de suas esperanças:

Os jumentinhos estavam tristes
Eram jumentinhos que davam
abraços às jumentinhas

As jumentinhas tinham vindo de longe para brincar com as meninas
Eram jumentinhas que conheciam as searas de trigo
Duas rosas nasceram num jardim
As jumentinhas não comeram as rosas

As rosas eram as chagas de uma menina
As rosas eram duas e as chagas eram duas uma em cada mão

As jumentinhas nunca tinham visto tanta maldade
Ofereceram uma lágrima à menina
Que não resistiu muito tempo

Aos pés da menina brotou uma fonte

A fonte era uma luz
A fonte era uma luz
A fonte era uma luz

A luz guiava as jumentinhas na noite (AGUIAR, 2017, p.22)

A luz está na poesia como pano de fundo da luminosidade estrelar, fonte de esperança. Ela guia, todo modo, as jumentinhas na noite. A palavra “jumentinha” alude também à menina síria, assim como “jumentinhos” alude aos meninos que davam abraços às jumentinhas. A palavra assume um senso carinhoso, mas também claramente irônico. Acena uma referência bíblica:

Multiplicam-se as referências bíblicas, ou melhor, há todo um vocabulário bíblico, um imaginário bíblico. A fonte, a água, o deserto, as chagas, os anjos, os pregos, as sandálias, a areia, os jumentinhos, o sangue, o arqueiro, a flecha, os peixes, a nuvem... Mas este vocabulário não nos chega como uma ruína, como uma coisa velha ou morta de outro tempo. Ele chega-nos puro e intacto. Diríamos: transparente, novo, lavado. É impossível não pensar nos profetas do Antigo Testamento e na qualidade única que têm as frases e as palavras nesses livros pré-cristãos. (CRESCO, 2019, s/p)

As jumentinhas e jumentinhos aludem à intransitividade das crianças face ao limite, estão estacados, empacados ante a fronteira. Observam a fronteira como a uma fonte de esperança, mas a hipótese de cruzá-la parece nula, inexistente. A poesia de Isabel Aguiar acaba sendo uma escuta, um gesto auditivo, considerativo, de um estranho aspecto de falar dos limiares, dos últimos perímetros da urgência. É a pintura de uma prece, um vitral:

A prece é uma força genética diferencial, fende a duração do PALCO, se faz grito anarca, anorgânico, é uma dobra indomável em acto, é uma errância, um fluxo abstracto gerador de tempo. A prece da vida feiticeira muda-se por meio de outra prece a um só tempo: acontece em coexistência crónica para se recriar animalmente dentro de retornos infinitos: a prece experimenta-se numa velocidade imperceptível, é um encontro extremo do movimento paradoxal, é um vínculo de embates plásticos, é um emaranhado desmedido da vida, é uma existência do sublime e da alteridade expressiva: a prece não se quer salvar, é um vitral-gótico (SERGUILHA, 2020, p.135)

Se não se pauta como voz profética da autora, absorvendo como uma esponja humanista ela mesma este tom de oração esperançosa e poético-filosófica, esta voz ao menos se pauta como uma coleção de anzóis que visam fisgar gotas de nossas lágrimas. Talvez toda poesia tenda, de algum modo, para a prece...

Quando escrever converte-se ‘em forma de prece’, é porque existem, sem dúvida, outras formas e mesmo que, em consequência deste mundo desditoso, não existe mais nenhuma, escrever, nessa perspectiva, deixa de ser a abordagem da obra para tornar-se a expectativa desse único momento de graça de que Kafka se reconhece o espia e em que já não será preciso escrever mais; A Janouch, que lhe pergunta: ‘A poesia tende, pois, para a religião?’, ele responde: ‘Eu não diria isso, mas tende certamente para a prece’. (BLANCHOT, 1987, p.66)

Lembra-me, por vezes, a voz profética, em prece, de a “Cidadela” de Saint-Exupéry, voz universalizadora, ou seja, visando uma espécie de perspectiva poética para a oração, por vezes em segunda pessoa. Uma voz em queda livre, voz que não pode salvar da barbárie todo o cenário que ela mesma descreve e atua.

Na verdade, a escrita de Isabel Aguiar parece situar-se mais na quase extinta linhagem dos profetas, do que na dos poetas. / Há uma sensação omnipresente de estar no limite da urgência, no limite da sensibilidade e no limite do suportável./ Perguntamos: porque é que no terceiro poema estamos em lágrimas e o nosso corpo arde de alto a baixo, como se tivesse sido atado a uma pira? / Nestes versos sem pontuação nenhuma, sem uma única vírgula presente, sem um único ponto final, despidos de qualquer travessão, versos que às vezes parecem até a letra de uma música ausente, de um hino, ou de um salmo, e em que o andamento e o ritmo fluem com uma certeza arcaica, com uma força de pedra levantada, de monumento, as repetições nuas, os quiasmos, os ecos, a simplicidade quase pré-literária da sintaxe, criam um efeito de acumulação progressiva, na verdade, um efeito em que a intensidade do desespero é acumulada para lá do suportável, e ficamos dessa intensidade com um elemento tão real (na imobilidade e no espanto), uma prece tão pura e tão espontânea que de facto parece que só de um outro tempo nos pode chegar. (CRESPO, 2019, s/p).

Ao cair a voz que constata a sua própria impotência de remediação, atesta a incompletude da ruína, ou tal como aponta Luis Quintais, coleta os elementos possíveis para uma história natural da destruição:

O poema de Isabel Aguiar contém todos os elementos de que precisamos para fazer uma história natural da destruição. O tempo é aí a melhor parábola do que não pode jamais voltar senão através de uma afirmação de desconhecimento e estranheza: “os arqueólogos afadigaram-se ali antes de a guerra eclodir/Meio pente de terracota oi sujeito a análises/ E a asa de uma bilha // Soube-se pouca coisa”. Tudo se incompleta sob o efeito desse tempo de rasuras e destruições. Todos os lugares de beleza se apresentam assim amputados: “A capela tem um vitral incompleto”. A destruição é imanente à história, e a guerra é um elemento dessa história, como se acontecimentos e intenções semeassem o mesmo vento da destruição. (QUINTAIS, 2017, p.11)

Vitral incompleto

A parte inicial do livro *As mães da Síria* chama-se “Meninas da Síria”; a segunda parte se intitula “Meninos da Síria” e consta de um apenas poema dividido em duas partes, tomemos a primeira parte deste poema:

Só numa cidade antiga
Uma cidade de ruínas e pássaros
Uma cidade sem ninguém desde o séc. III
A vida pode existir sem sobressaltos

Há uma sinagoga e uma capela
E vida vegetal nas pedras
Os pássaros passeiam
E poisam nas ruínas

E não se ouvem sinos
A anunciar desgraças

A existência das pessoas pertence a um passado remoto
Não consta que tenha havido um terramoto
Só que às vezes abandonam-se os sítios por causas maiores
Que tem a ver com buscas incessantes de novas vidas

Os arqueólogos afadigaram-se ali antes de a guerra eclodir
Meio pente de terracota foi sujeito a análises
E a asa de uma bilha

Soube-se pouca coisa

Mas os pássaros ainda cantam

A capela tem um vitral incompleto
A refracção da luz revela a vida de um menino
Que outrora ali cumpriu um sacramento

Hoje os meninos servem de escudos de guerra (AGUIAR, 2017, p.33)

A parte inicial do livro trabalhava de modo mais geral tanto os meninos, quanto meninas e mães. As meninas da Siria subjazem algo mais genérico, um sentimento mais amplo de desolação. Quando se volta aos meninos, no masculino, notamos que se fecha um pouco mais na especificidade deles, estes que servem de escudos de guerra. Para tal, começa o poema sugerindo uma atmosfera desolada numa cidade abandonada, uma cidade antiga arruinada onde apenas pássaros passeiam e os musgos crescem sobre as pedras destroçadas. Trabalhos arqueológicos afadigaram-se com análises e não chegaram a muito conhecimento acerca da cidade. Tudo está como que um quebra-cabeças incompleto.

O espaço está sempre incompleto, fraturado. A vida existe na ruína. A decadência é analisada com normalidade, nesta cidade do séc. III, que pelos séculos jamais voltou a abrigar viva alma. Isabel Aguiar (2027) pinta uma vida natural que triunfa a civilização. Não há religiões, a velha sinagoga está descaída, logo, igualmente não há sinos anunciando nada, ou, mais especificamente, “desgraças”. O próprio espaço, sendo deserto ou ruína, jaz totalmente em “des-graça”, não há mais graça, no sentido metafísico da palavra. A palavra graça remete a sublimidade, logo, “desgraça” alude à queda, à graça pendida. Ali não ouve choros, mas o canto dos pássaros ainda é audível. Note-se como a autora positiva a ausência humana e seu legado de progresso, que jamais é o do progresso puro e simples, mas o de todas suas consequências, no sentido benjaminiano, o da desgraça da história.

O vitral incompleto, fraturado, da capela revela à luz a vida de um menino que cumpriu um sacramento. Imaginemos, por exemplo, o anjo de Klee. Esta paz de uma criança antiga, decifrada aos pedaços na incompletude do vitral, é contrastada com o verso “hoje os meninos servem de escudos de guerra”. Estamos na indiscernibilidade entre o imaginário das pistas que apontam para uma criança passada, as pacíficas no antigo vitral do sec. III, e a referência de meninos que servem de escudos na guerra. São ruínas contrárias, os destroços pacíficos do espaço abandonado e os não pacíficos, ou seja, da guerra. A criança do vitral e o menino escudo, aludem todo modo ao mesmo, são as crianças que passaram e as que continuam a passar, sob o mesmo som dos pássaros.

Nessa ótica, é como se a natureza potente continuasse intacta, a vida vegetal continua na demolição, ignora o desastre, as ruínas. Vemos a vida vegetal nas pedras e os despedaçamentos mesclados com a natureza de modo naturalizado. Como diria Georg Simmel, o fenômeno da ruína demonstra a hostilidade originaria homem *versus* natureza, mas o espaço da ruína tem um dado encanto que faz com que “se sinta uma obra humana totalmente como um produto da natureza” (SIMMEL, 2016, p. 97). Isso notamos na poesia de Aguiar. As aves que cantam dão, juntamente com os musgos que crescem e os templos em terra, a atmosfera letárgica da vida, a calma de ruínas, de um espaço demolido onde se perpetua um teatro vital. Como as descrições de ruínas de Conde de Volney, as aves estão lá, fazendo esta costura entre uma dimensão de entulhos e o céu: “Os templos estão em terra, os palácios demolidos, os portos

entulhados, as Cidades destruídas e o paiz (sic) nu de habitantes, é só um vasto campo semeado de sepulchros!... Um medonho retiro de Aves de rapina!” (VOLNEY, 2016, p.35).

Allen Ginsberg quando, em 1955, escrevia sobre as nobres ruínas maias de Uxmal, a presença de sombrios arqueólogos. Nos sítios arqueológicos de uma velha cidade maia, no sudoeste do México, ele descreve: “Palida Uxmal,/anistórica, como um sonho,/ Tulum alçando-se na costa em ruínas;/ Chichén Itzà nua/ construída num platô; Palenque, capelas partidas no verde / porão de um monte;/ solitária Kabah junto à rodovia; Piedras Negras enterrada novamente/ por sombrios arqueólogos (...)” (GINSBERG, 2016, p.15) Ginsberg também salientou os pássaros nas ruínas, ao redor de uma cúpula arruinada: “Algum tipo de pássaro, vampiro ou andorinha/ voa com pequenas asas de papel/ ao redor da cúpula em seu próprio ar indiferente (...)” (GINSBERG, 2016, p.14).

O menino sírio de Isabel Aguiar, por sua vez, representa ali tanto a pacificidade quanto a guerra, ele é um devir-inocência dado como vida que confronta a realidade do trágico criado pelo mundo adulto. O mundo dos homens adultos e suas incessantes buscas incompletas, fraturadas. (O adulto busca triunfar sobre a natureza através da história, através da edificação, mas este triunfo adulto leva a soberba, como lembraria Maria Zambrano. A autoria do que vem a ser arruinado é o tempo, mas também pode ser a guerra. São duas autorias possíveis, como em Aguiar. Contemplar as ruínas é perceber uma reconciliação entre o processo histórico de edificação de nossos templos e a vida pura. Ou seja, nossos templos, bem como tudo que nos semelha uma instituição sacral, monumental, e a própria vida triunfadora sobre qualquer instituição do homem.) Do mundo adulto, temos, no poema, o templo arruinado e o vitral incompleto que remete a outro menino, como um jogo de espelhos referenciais. A criança que resume uma relação com o tempo e a criança que simboliza uma relação com a guerra.

Como nos explicava Zambrano, parece que a ruína perfeita é a de um templo, ou que “toda ruína tenha algo de templo” (ZAMBRANO, 2016, p. 217), e, também o fato de que nem todo desabamento é ruína, advertia ela. É nela que, poeticamente, a vida existe “sem sobressaltos” (AGUIAR, 2017, p.35). A ruína como conceito associado à decadência não apenas material, mas perceptiva, dá-se onde algo desabado nos instiga subjetivamente a intuir algo que não está mais lá. A ruína, como conceito, traz-nos, intuitivamente, sensivelmente, conforme Zambrano, sempre a presença desta ausência presente pois elas, as ruínas, “são uma categoria da história e fazem alusão a algo muito mais íntimo em nossa vida” (ZAMBRANO, 2016, p.216). A incompletude fantasmática da ruína, a incompletude do vitral (no caso do poema de Aguiar) encerra esta simbologia da fratura naturalizada pelo nosso olhar. Estamos tão acostumados com um mundo em ruínas que não podemos notar os destroços como destroços, a desgraça como desgraça.

O drama trágico

Se as meninas e meninos sírios, como subjacência a todo drama trágico dos desterrados e sucumbidos pelos escombros das guerras e do tempo, foram eles tematizados nos dois primeiros capítulos, por sua vez, o último e terceiro capítulo, ou terceira parte, Isabel Aguiar tematizará mais as mães da Síria. Entretanto, essas mães lidas ainda pela ótica das crianças. Principiando com nada menos que uma epígrafe de Walter Benjamin, “O trágico é um estado preparatório da

profecia” (BENJAMIN apud AGUIAR, 2017, p.39), a performatividade de Isabel Aguiar centra-se mais no trágico, no drama, nas lágrimas em cascatas, berreiros, pranto, daqueles que também perderam suas mães. “Os canteiros das mães não são regados nas estações do ano/ Regam-se nos dias escurecidos da guerra com a água dos olhos” (AGUIAR, 2017, p.39) ou, por exemplo nos versos: “Uma filha ora pela mãe/ Dá-me a estrela/ Não a estrela assassina afogada/ No balde de um carrasco/ Mas a estrela da tua bondade/ A estrela ofertada por ti quando nasci/ A estrela da tua sorte/ Mãe vem comigo/ Desce numa carruagem do céu superestrelado” (AGUIAR, 2016, p.41). As crianças caladas num mar de lembranças gélidas que trazem à cena suas mães e seus gestos guardiões, benfeitoras que deixaram na memória os lapsos iluminados de suas ações. Tudo desde o desempenho das mães da Síria, numa recuperação mística e mnêmica, como por exemplo a comida que faziam e a leitura profética nos sinais deste cozinhar: “Acendem-se velas em castiçais de ouro no cérebro/ Um grão-de-bico encortiçado já era mau sinal/ Quando a mãe fritava o *falafel*” (AGUIAR, 2017, p.41). “Terrível cruz dessas mães e dessas filhas/ As visões da filha radiografam um presente / De fervorosa febre e fé/ Rogai por nos os desterrados” (AGUIAR, 2017, p. 42).

Essas profecias, crenças e leituras que previam o drama trágico, na presença das mães, agora que elas não mais estão, deixam tal conhecimento como legado às meninas da Síria. São lições de sabedoria sem palavras. Ou seja, não precisam sair dos lábios, são gestos captados diretos da experiência e da força testemunhal, como se em um “espaço luminescente” (AGUIAR, 2017, p.42) a cruz das mães passassem às filhas. Ou seja, o que herdamos é a pronúncia, a resistência pelo poético, é o tempo incidindo na dimensão das ruínas, são as ruínas passando pelo tempo. Destroços políticos ignorados, calados, silenciados, de uma dramática realidade:

O drama trágico da existência consuma-se na pronúncia
Que não sai dos lábios
A pronúncia é mais abstracta que a palavra
A palavra propaga-se pelo ar e a pronúncia fica
Atras da língua e daí não sai

Vieram do norte
Com uma pronúncia distinta na mesma língua
O pai a mãe e três filhas
No resto eram em tudo iguais aos outros

Morreram como muitos outros (AGUIAR, 2017, p.43)

Para além desta leitura, Aguiar (2017) tenta captar delicadezas dos processos de exclusão, dos preconceitos linguísticos, da fala estrangeira na alteridade mais sutil. Lança questões. Por exemplo, o que viria a ser uma pronúncia que não sai dos lábios? Uma pronúncia não labial, não labiosa, não audível é uma pronúncia impronunciável, logo aparentemente contraditória. É pronúncia que fica como capacidade individual em um desterrado, um migrante ou um refugiado, capacidade de se proferir uma língua ao seu modo mesmo que não se precise falar nela. Mas, se precisar, falará aquela língua em outra forma de pronúncia, acentuação, articulação ou contágio linguístico. Essa articulação irá denunciá-los eternamente, como a todo refugiado, como uma espécie de tatuagem, de marca, de balizamento que os colocará sempre

nas fronteiras, em todo tipo de limites, como até mesmo a morte. Estar num limite eternamente mesmo que sem uma limitação, no caso, uma limitação linguística. Como denuncia também a poesia de Maria José Quintela, em “Pertence à água a escolha dos náufragos” (2013) quando diz: “Não me pergunte nada que nada saberia dizer deste desvão onde se despenharam todos os sentidos. nem me peças para acusar quem atou os dedos aos versos tristes. é tão eterno o silêncio na brevidade dos dias e tão sem eco o murmúrio que o céu devolve. Às vezes, a língua é um enigma” (QUINTELA, 2013, p.71)

A língua não pode ser vista como mero mistério, mas sim como enigma. Ela não revela algo atrás dela que não seja a pronúncia. Pronúncia não é, tão-somente, uma forma de essência despontando que o imigrante vem de fora, onde se fala de outro modo, mas sim a revelação de que não há uma essência mesma no sujeito migrante. Existe uma pronúncia outra que não sai da boca de um migrante refugiado, é algo como a “outra noite” blanchotiana, o lado de fora que faz desaparecer a própria presença. A pronúncia, aquilo que reside como um gesto atrás da língua, como palavra engolida, aquém, nem sempre propagada porém infinita, como pistas de que a voz advém de fora, advém do exterior, voz clandestina e semi-forasteira, porque decorre do além da comunidade. Devir-voz como ponto extremo que, calada ou falada, no entanto, carece da comunidade outra, e que se se nos chega o é com uma pronúncia das mesmas palavras as quais conhecemos, que são ainda essas mesmas palavras, mas sendo em outra modulação, preenchem pelo pavor do estranho a possibilidade de ir de encontro com a totalidade de uma mesma língua.

o primeiro gesto é o mais difícil. a perplexidade de descobrir como existem ainda por dentro dos pulsos artérias insuspeitas. e de como levar à boca sons impronunciáveis sugere uma resistência oscilante. que se quer eterna e não precipite gestos definitivos. no limbo de cada manhã./ o primeiro gesto é o mais difícil. cada passo que o aproxima afasta-nos do horizonte que queremos límpido e estelar. réplica de um céu pressentido. sem promessa de afectos enraizados ou atritos quotidianos que pertencem a uma outra linhagem. Linguagem que os anjos não falam. (QUINTELA, 2013, p.69)

No final das contas, neste mundo de ruínas tribalistas, a pronúncia continua sendo o primeiro gesto, o que fica, o rótulo, a etiqueta impregnada do exílio, algo que continuar a ser estranhamente mais afirmado do que a palavra em si e tudo aquilo que ela possa desvelar representativamente como um drama trágico. Estudando Hölderlin, concluía Maurice Blanchot que “o poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é exterior sem intimidade e sem limite” (BLANCHOT, 1987, p.238).

Pronúncia e imperfeição

A pronúncia, para Aguiar (2017), é um conceito que se define por um prolongamento que faz durar um começo, uma anterioridade à palavra. É como um grito calado dentro do sujeito. Não será possível, de modo mais genérico, ler o drama trágico da existência como o drama da própria poesia? A poesia como pronúncia que não sai dos lábios, ou como uma enunciação mais

abstrata que a palavra, pronuncia que fica no antes, na anterioridade da expressão, caoticamente detrás da língua... Alberto Pucheu, atentando-se para a tradição autorreflexiva da poesia, estudava em certo momento, em “Que porra é essa: poesia?”, o poema de Annita Costa Malufe, e explanava quanto à questão do impronunciável em sua poesia:

O que conduz o antes do poema a ele? De que disponibilidade se trata? O que faz com que o poema se inicie? De qualquer modo, trata-se, como salientou Chamarelli, de ‘durar nesse começo, prolongá-lo’, sabendo que tal perduração e prolongamento se estabelecem no confronto mesmo com o poema, demorando nele, morando nele com vagar, deixando-o vir, mesmo que nunca chegue. Será meramente uma coincidência o fato de a primeira palavra do livro ‘Quando não estou por perto’, de Annita Costa Malufe, ser, ainda que em outro contexto, “antes”, aparecendo, além disso, nada menos do que seis vezes apenas na página de abertura? No livro, há, ao menos, uma abordagem da anterioridade; o que tal anterioridade quer dizer há de ser perguntado aos poemas, em busca por desdobramentos a partir deles. (PUCHEU, 2018, p.162)

Os versos que Pucheu se debruça, de Annita Costa Malufe, são estes:

tudo precisava começar com uma frase como num grito
uma chamada ou pergunta de rua onde é mesmo a papelaria
ou a farmácia qual a estação mais próxima tudo começava com
uma frase que aos poucos se dissolvia se
desviava como numa resposta pelo telefone um bilhete
escrito às pressas a caligrafia corrida a letra que falta e duplica o
sentido da mensagem qual era mesmo
a mensagem
mesmo quando eu não chamava era esta a resposta um tempo
fora do relógio um fio de ar pela dobradura da porta
entrando pela esquina da porta pela dobra um leve
assobio tudo começava com uma pequena
frase que podia ser apenas musical e depois
altos baixos ciclos desvios e depois pausas até mais ou menos
o momento de uma quebra o tempo correndo fora do relógio
enlaçando a caligrafia comendo uma ou duas letras
tudo numa pequena frase musical onde você esteve você
poderia ter me chamado por onde você andou por todos esses dias
eram frases assim pequenas ondulações uma
fórmula simples quatro ou cinco palavras permutadas
altos e baixos ciclos desvios e depois uma
pequena pausa simulando a respiração
(MALUFE apud PUCHEU, 2018, p.163)

Pronúncia e imperfeição. A pronúncia se relaciona com o imperfeito, porque ela acusa o caráter *profeiforme* da expressão de uma língua¹. Tudo sempre começa com uma pequena

¹ E Jacques Derrida, por exemplo, dizia, na entrevista publicada sob o título “Essa estranha Instituição chamada Literatura”, que tivera uma tentação enciclopédica desde menino, que a sua obsessão pelo *profeiforme* (o que pode assumir várias formas, na cultura, na linguagem, etc) motivava-lhe o interesse justamente pela literatura, a poesia, à medida que esta parecia ser para

frase, um sotaque, um acento, frase onde se identifica uma música própria, uma origem de fala, de experiência de alguém, do outro, que tem sua harmonia dura e sua possível dissonância, os gestos de uma pronúncia e o impronunciável que voa fora do relógio, ou seja, sem medida, numa e desde uma breve frase musical, que traz seus ciclos, suspensões, ondulações, articulação adequada, simulando uma respiração. A pronúncia tem, então, uma respiração própria, anterior à palavra, à poesia, à comunicação, ela tem uma vida própria. Alberto Pucheu, quanto ao poema acima, analisa-o fixando-se no fato do poema começar com o verbo no pretérito imperfeito ('precisava'), como se houvesse a necessidade de um começo anterior ao que inicia, um começo imperfeito tal como o tempo verbal escolhido, pois, como aponta Pucheu: "no imperfeito, há um alongamento abissal da atualidade do poema para uma anterioridade cuja indicação cria uma disjunção entre a necessidade de começo e o início do primeiro verso, fazendo com que o antes do poema venha para ele e ele vá para fora de si" (PUCHEU, 2018, p.163). Para que um poema possa começar, há a necessidade de uma pronúncia, de um acento, de uma vontade e um estilo de se iniciar.

Essa vontade é imperfeita, o poema é aquilo que marca a imperfeição da linguagem, já nos explicava Octavio Paz, a operação técnica que produz coisas úteis não pode ser comparada com a operação artística que provoca deslocamento. O deslocamento tem um elo com a imperfeição, neste sentido. Por isso, nessa ótica, Paz nos explicava que a poesia jamais está ligada a um princípio de aperfeiçoamento. Distinto do artesão, o artista para Paz é aquele que coloca a matéria num estado de não superação, num estado de liberdade plena, porque tem qualquer coisa anterior que lhe torna dissonante. Assim como o sujeito com uma pronúncia distinta num território opera uma força poética no lugar, e essa força é a da dissonância, a da desarmonia, a potência da pronúncia verdadeira que jamais se omite. Há um acento poético no migrante, mesmo que calado, que em puro silêncio, está em devir. É pulsão que denuncia ou pode vir a revelar a qualquer momento, o drama subjetivo de uma lonjura de onde ele realmente vem. Não é isso um pouco o que faz a poesia, e aquilo que consideramos traços exóticos de um estilo poético? Qual seja, revelar, denunciar, apontar, delatar, o poeta como um estrangeiro? Cada poeta, ao revelar sua própria pronúncia, revela também com ela os seus vitrais líricos fraturados, o que Ítalo Calvino chamou de influências dos clássicos. O poeta revela um pouco, como um refugiado, a sua "Síria".

Recuperamos, aqui, esta relação essencial, este liame subjetivo entre a voz do poeta e a voz do clandestino; duas formas subterrâneas de pronúncias em diálogo natural, duas configurações de olhares que, simplesmente, se trocam. "Ontem eu vi o terror dos meus olhos/ nos olhos de um imigrante clandestino". (TONUS, 2018, p.78). De algum modo, o poeta é um exilado, sempre. Ele observa e capta no mundo os cacos de um drama que ele identifica em si mesmo como estrangeiridade. Além ou aquém o poeta aqui, em exílio na língua. Ante tal drama de uma lonjura que sempre está em todo aqui, expatriada, exilada, ouvimos a desesperança final da autora, Isabel Aguiar, a sua pronúncia insatisfeita desta lição do poema como exílio: "Talvez um vento áspero vindo do deserto. Transporte o meu coração para um mais além/ Onde jejuarei para sempre" (AGUIAR, 2017, p.47).

Derrida a instituição capaz de "dizer tudo" (DERRIDA, 2014, p.49). Mas essa instituição do literário, do poético, é, precisamente e paradoxalmente, a instituição capaz de *deborder*, quer dizer, de atravessar, extrapolar, qualquer noção de instituição. A poesia, ou a ficção, são *a priori* o que restam de uma pronúncia inicial.

Isabel Aguiar finaliza seu livro de modo impresumível, evocando um exílio final. Se todas as caminhadas de sofrimento que ela tematiza, embora regadas constantemente por seu tom de lirismo em prece que espera sempre o melhor, a proteção angelical, etc, enfim, se todas essas caminhadas conduzem ao indistinto, ao limite do próprio e à desesperança, Aguiar (2017) só poderia finalizar seu livro, ao falar das mães da Síria, com um tom mais trágico, mais em desesperança. Assustada, ela não consegue conviver com isso diante de seus olhos, também dada a impossibilidade de sua pronúncia lírica, sua performatividade, nada poder fazer em termos pragmáticos com relação à realidade, cabe então a ela fechar os olhos, ou, escrever mais poesia, compartilhar o risco. Assim o livro se fecha. É sua forma de pronúncia do drama trágico que coroa tematicamente seu livro “As Mães da Síria”.

Referências

AGUIAR, Isabel. **Requiem por Auschwitz**. Lisboa: Licorne, 2016.

AGUIAR, Isabel . **As Mães da Síria**. Lisboa: Licorne, 2017

QUINTAIS, Luís. Prefácio de Luís Quintais, p. 9 In: AGUIAR, Isabel, **As Mães da Síria**. Lisboa: Licorne, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do drama barroco alemão**, apresentação de Paulo Sergio Rouanet, Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter . Sobre o conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CRESPO, Adriana. As Mães da Síria, de Isabel Aguiar. In: Zipling Zeppelin. (Blog). 2019. Disponível em: <https://zipling-zeppelin.blogspot.com/2017/04/as-maes-da-siria-de-isabel-aguiar.html>

DERRIDA, Jacques. **Essa Estranha Instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GINSBURG, Allen. Siesta em Xbalba e de volta aos Estados Unidos (fragmentos). In:

Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016

GINISCI, Armando. Migração e literatura. Tradução da Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira. In: **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Volume II, número VII, outubro, 2003

PUCHEU, Alberto. **Para quê poetas em tempos de terrorismos?**. Porto: Exclamação, 2019.

PUCHEU, Alberto **A fronteira desguarnecida**. Rio de Janeiro: Ed. Sete Letras, 1997.

QUINTELA, Maria José. **Pertence à água a escolha dos naufragos**. Lisboa: Chiado Editora, 2013.

SERGUILHA, Luis. **A Actriz**. O palco do esquecimento e do vazio. Curitiba: Kotter Editorial, 2020.

SIMMEL, George. A Ruína. In: **Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016.

TONUS, Leonardo, **Agora vai ser assim**. Editora Nos, 2018.

VOLNEY, Conde de. As Ruínas ou meditação sobre as revoluções dos impérios. In:

Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016

ZAMBRANO, Maria. Uma metáfora da esperança: as ruínas. In: **Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016

A MEMÓRIA E O TEMPO HISTÓRICO EM FACE À DITADURA MILITAR NO CONTEXTO DAS UNIVERSIDADES EM *O LUGAR MAIS SOMBRIO*, DE MILTON HATOUM¹

MEMORY AND HISTORICAL TIME IN THE FACE OF THE MILITARY DICTATORSHIP IN THE CONTEXT OF UNIVERSITIES IN THE MOST SOMBER PLACE, BY MILTON HATOUM

Tatiana PREVEDELLO*

 <https://orcid.org/0000-0002-5742-7692>
(UFRGS)

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Na trilogia *O lugar mais sombrio*, Hatoum inova a sua técnica narrativa, ao trabalhar com múltiplos planos espaço-temporais, por onde se distende, sobretudo, a voz da personagem Martim que, ao compor um arquivo histórico-memorialístico, desenha o cenário sociopolítico de um dos períodos mais conturbados e opressivos da história recente brasileira. O presente artigo pretende analisar, com base nas elaborações hermenêuticas de Ricoeur, as relações entre testemunho histórico e escrita, que configuram, pelo viés da narrativa, a construção de um arquivo. Nos valeremos, outrossim, da pesquisa de Motta (2014), sobre o contexto das universidades na ditadura militar, a fim de interpretar as ações de caráter artístico-cultural e intelectual, desenvolvidas pelos jovens com os quais Martim se relaciona em duas importantes universidades, UnB e USP.

Palavras-chave: escrita; memória; ditadura militar; universidades.

* Doutora em Letras (Área de Concentração: Estudos de Literatura / Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2014), com estágio de doutorado-sanduíche na Universidade de Lisboa (2013-2014). Dedicou-se, em sua tese, ao estudo da hermenêutica da escrita, direcionado, sobretudo, ao trabalho filosófico de Paul Ricoeur e às relações entre tempo, alteridade, memória, história e mimese na Literatura Portuguesa Contemporânea. Desenvolveu a pesquisa de pós-doutorado “Sou feito das ruínas do inacabado”: a arqueologia memorialística na narrativa de Milton Hatoum (2022-2013). Foi representante regional da ABRAPLIP nas gestões 2016-2017 e 2018-2019. É autora do livro “Narratividade em Paul Ricoeur” (2022) e “Hermenêutica e Ficção: Paul Ricoeur e António Lobo Antunes (2023).

¹ O presente ensaio resultou da pesquisa de pós-doutorado “Sou feito das ruínas do inacabado”: a arqueologia memorialística na narrativa de Milton Hatoum”, sob supervisão da Prof. Dr. Gínia Maria Gomes, desenvolvido na UFRGS, entre agosto de 2022 a julho de 2023. E-mail: t_prevedello@hotmail.com

Abstract: In the trilogy, *The most sombre place*, Hatoum innovates his narrative technique, when working with multiple spatio-temporal planes, where, above all, the voice of the character Martim extends, who, as he composes a historical-memorial archive, draws the sociopolitical scenario of one of the most troubled and oppressive periods in recent Brazilian history. In this, the present article intends, based on her elaborations, analysismeneutics of Ricoeur, as witnesses between historical and written testimony, which configure, through the bias of the narrative, an archival. We will also make use of the research by Motta (2014), on the context of universities in the military dictatorship, to interpret the artistic-cultural and intellectual actions developed by the young people with whom Martim has a relationship at two important universities, UnB and USP.

Keywords: writing; memory; military dictatorship; universities.

“Lembranças que nos atormentam, certezas que desabam e se tornam escombros”: a hermenêutica da escrita de Hatoum entre a memória e a história

As linhas hermenêuticas que configuram a escrita ficcional de Milton Hatoum, desde a publicação de seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, em 1989, sempre amalgamaram, de forma contundente, a relação dialética entre memória e a representação do discurso histórico. Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), ao examinar a condição do “ser-no-tempo e a dialética da memória e da história” (RICOEUR, 2007, p. 395), considera que a ontologia do ser histórico envolve a condição temporal em sua tripartição, constituída pelo passado, presente e futuro. Nesse âmbito, Ricoeur procura estabelecer um paralelo entre dois desenvolvimentos cruzados e concorrentes:

De um lado, temos a pretensão de dissolver o campo da memória no da história graças ao desenvolvimento de uma história da memória, considerada como um de seus objetos privilegiados; do outro, temos a resistência da memória a tal absorção graças à sua capacidade de se historicizar sob uma diversidade de figuras culturais. Uma passagem no limite, inversa da precedente, designa-se sob a forma de uma revolta da memória coletiva o que surge como uma tentativa de dominação sobre o seu culto da lembrança (RICOEUR, 2007, p. 397).

Para Ricoeur o estatuto da memória, em uma relação dialética com a história, não pode ser separado de uma reflexão acerca do binômio passado/presente. Dessa forma, as noções familiares de fonte, documento e rastro, revelam-se, simultaneamente, de forma temporal, espacial e temática. E, como atesta o filósofo: “É para essa história, solidária de um ‘ponto de vista livre de todo o egocentrismo’, que a história deixou de ser ‘parte da memória’, e que a memória se tornou ‘parte da história’” (RICOEUR, 2007, p. 399).

Na trilogia *O lugar mais sombrio*, cuja primeira parte é intitulada *A noite da espera* (2017), e a segunda, *Pontos de fuga* (2019), Milton Hatoum dedica-se a configurar em sua escrita ficcional um trabalho hermenêutico coadunado com a história, sobre a perspectiva memorialística. Esta atividade é fundamentada pela construção de um consistente arquivo documental, constituído,

sobretudo, por diários, cartas, anotações e depoimentos, cujas linhas espaço-temporais estão interseccionadas pelo período correspondente entre janeiro de 1968 a dezembro de 1972, em Brasília; dezembro de 1972 a março de 1980, em São Paulo; e dezembro de 1977 à primavera de 1980, em Paris.

A linearidade cronológica dos romances é intercalada pelas experiências vividas pelo jovem Martim, sobretudo no contexto de duas importantes universidades, UnB e USP. Os episódios ocorrem entre o final da década de 1960 e parte dos anos de 1970, em pleno regime de Ditadura Militar, no Brasil, e o seu exílio em Paris, registrado a partir de 1977 até o princípio da década de 1980. No primeiro volume da trilogia, *A noite da espera*, o arquivo histórico-documental que organiza a diegese do romance se configura, principalmente, sobre os escritos de Martim, tendo como base as experiências universitárias, registradas em um diário, e de correspondências trocadas entre amigos e familiares, sobretudo com sua mãe, Lina. A escrita do diário tem continuidade nos anos em que vive exilado em Paris, de onde confronta o tempo presente que vai sendo configurado na narrativa, com as lembranças acerca da vida na universidade, juntamente com seus companheiros, em face à Ditadura Militar:

Um expatriado pode esquecer seu país em vários momentos do dia e da noite, ou até por um longo período. Mas o pensamento de um exilado quase nunca abandona o seu lugar de origem. E não apenas por sentir saudade, mas antes por saber que o caminho tortuoso e penoso do exílio é, às vezes, um caminho sem volta” (HATOUM, 2017, p. 14-15).

Em *Pontos de fuga*, o contexto universitário é ambientado na USP, após Martim ser obrigado a fugir da capital federal, em virtude de ser perseguido pelo Regime Militar, assim como alguns de seus colegas do grupo de Brasília que foram presos. Embora o arquivo histórico-documental de Martim seja a principal fonte organizadora da narrativa, a ele se integram vozes de outros companheiros com quem vem a estabelecer vínculos em São Paulo.

Neste mais recente empreendimento ficcional de Hatoum, que corresponde a uma trilogia inconclusa, a qual para estar completa ainda depende da publicação do terceiro volume, é possível verificar alguns aspectos preponderantes e inovadores. Observa-se uma ruptura na hermenêutica de sua escrita em relação aos quatro primeiros romances do autor, caracterizada pelo hibridismo dos discursos textuais que configuram *A noite da espera* e *Pontos de fuga*. Há a descontinuidade espaço-temporal, que exige do leitor a atenção em seguir os fios do enredo, diante das rupturas que se instauram. É conjugada uma variedade de vozes que, sobretudo em *Pontos de fuga*, irão se entrelaçar ao arquivo histórico-documental de Martim, em seu relato interseccionado entre as vivências no contexto da UnB, USP e no exílio em Paris. O posicionamento ideológico do narrador e as denúncias histórico-políticas, que sempre estiveram presentes na ficção de Hatoum, adquirem, nestes dois mais recentes romances, uma maior veemência, pois consubstanciam a ficcionalização de relatos de experiências envolvendo perseguições, prisões, tortura, supostos desaparecimentos e exílio, resultantes de uma das mais repressivas épocas vividas pela história recente brasileira.

Motta (2014a), em *As universidades e o regime militar*, observa que, sobretudo nos anos de 1960, as instituições de ensino passaram a ser pontos estratégicos para as lutas de cunho político, agregando grupos que atuavam nas mais diversas frentes ideológicas. As

universidades, de forma notória, ocuparam um espaço de destaque, uma vez que não somente exerciam influência na formação dos valores da juventude acadêmica, o que já seria suficiente para situá-las em um lugar de evidência, como também provocavam um significativo impacto na indústria cultural e nas mídias. Ambos os aspectos são bastante explorados por Hatoum nos dois volumes da trilogia *O lugar mais sombrio*, considerando a atuação artística e a produção jornalística das personagens do enredo. Por esse motivo, no período anterior e ao que sucedeu o golpe, diversos atores políticos realizaram investimentos significativos nas universidades. Ativistas vinculados à esquerda brasileira destinaram grandes esforços para exercer influência sobre a comunidade acadêmica, com ações tais como os Centros Populares de Cultura (CPC), o exercício da militância nas entidades do movimento estudantil, além da criação de projetos editoriais.

Orientando-se pela perspectiva da dialética da memória, como dispositivo que configura a história (RICOEUR, 2007), e pela organização artístico-cultural e midiática dos jovens, no contexto das universidades no período ditatorial (MOTTA 2014a,b; 2018), vamos examinar em *A noite da espera* e *Pontos de fuga*, as atuações de cunho político, bem como as medidas repressivas adotadas pelo Estado. Tais elementos são registrados nos arquivos memorialísticos de Martim, concernentes à atuação dos grupos juvenis aos quais se vinculou em sua passagem por duas importantes universidades brasileiras, e permeados pelas reflexões que desenvolve no seu exílio em Paris.

“Minha memória fisgou episódios. Cinzas do tempo...”: expressões artístico-intelectuais, medo e repressão em *A noite da espera*

Há duas linhas temporais que podem ser linearizadas cronologicamente, embora marcadas por intercalações, e dois espaços predominantes em *A noite da espera*. Brasília é a cidade onde Martim chega aos 16 anos, em janeiro de 1968, acompanhado pelo pai, Rodolfo, após uma conturbada separação, em que sua esposa, Lina, o abandona para viver com um artista: “Pensei no egoísmo de Lina, na sua vida com o artista magro, desleixado, no sorriso que parecia falso; pensei na infelicidade do meu pai, que nessa tarde falara comigo. Seria possível vivermos juntos sem palavras?” (HATOUM, 2017, p. 34). Na capital federal Martim irá permanecer até dezembro de 1972, quando sob contundente perseguição política que dissolve o seu grupo de militância, vê-se obrigado a fugir para São Paulo.

Os registros sobre Paris aparecem entre dezembro de 1977 e o inverno de 1979, onde Martim vive o seu exílio e cujas lembranças o conduzem para o contexto histórico-político brasileiro: “Hoje, em Neuilly-sur-Seine, meu aluno francês me ofereceu café e quis conversar um pouco sobre o Brasil. O bate-papo, de início besta, aos poucos rondou um assunto mais cabeludo, que logo ficou grave; para ir da gravidade ao terror político bastaram duas xícaras de café e uns biscoitos” (HATOUM, 2017, p. 11). É em Paris, portanto, que a narrativa principia e se abre uma importante intersecção espaço-temporal e memorialística, a qual conforme Ricoeur (2010), suspende o presente da narrativa e projeta o leitor para as vivências passadas de Martim,

junto aos colegas com os quais, em Brasília, configurou um sólido grupo responsável por protagonizar ações de caráter artístico, cultural, intelectual e político, nos anos passados na UnB:

Embolsei os francos e caminhei pelo Bois de Boulogne: árvores sem folhas, uma fina camada de gelo no solo, canto de pássaros invisíveis. A quietude foi assolada por lembranças de lugares e pessoas em tempos distintos: Lázaro e sua mãe no barraco de Ceilândia, a voz do Geólogo no campus da Universidade de Brasília, a aparição de uma mulher no quarto de um hotel em Goiânia, o embaixador Faisão recitando versos de um poeta norte-americano: “Apenas mais uma verdade, mais um/elemento na imensa desordem de verdade...”
Outro dia vi o rosto de Dinah, segui esse rosto e deparei com uma francesa, que se surpreendeu com o meu olhar; outros rostos brasileiros apareceram em museus, na entrada de um cinema em Denfert, nas feiras da cidade. (HATOUM, 2017, p. 12)

Embora a atividade memorialística de Martim seja exercida por intermédio das lembranças, que provocam esse deslocamento espaço-temporal em relação ao presente da narrativa, o exercício mais contundente que desenvolve é organização de seu arquivo documental. Este é constituído, entre outros elementos, por correspondências, anotações e depoimentos, sobretudo pela escrita intermitente de seu diário, no qual constam registros a partir do momento em que chega em Brasília, logo após a inauguração da capital federal.

O ingresso do jovem e ainda ingênuo Martim na UnB será fortemente marcado pelo heterogêneo grupo de estudantes aos quais se vincula: Fabius, estudante de direito, filho do embaixador Faisão, colocado no ostracismo por perseguição dos colegas do Itamaraty; a namorada de Fabius, Ângela, envolvida com experiências místicas e esotéricas, filha de um senador que apoia os militares; Dinah, por quem Martim se apaixona, atriz e militante, filha de economistas, funcionários de ministérios; Lázaro, ator, tradutor, estudante de literatura na Unb, filho de Vidinha, que se torna cozinheira do casal de embaixadores, pais de Fabius; Lélío, o Nortista, ator que vivia de trampolinagens, traficando maconha; Vana, sobrinha de Áurea, a Baronesa, bajuladora de autoridades da situação e da oposição, oferecendo jantares para ter a ilusão de poder: “(...) conhece políticos do governo e da oposição, e se dá com comandantes de regiões militares do Planalto e da Amazônia” (HATOUM, 2017, p. 139).

A atuação do grupo é intensa, no âmbito artístico e cultural, sempre articulada à reflexão histórico-política, mesmo com a presença de dois integrantes advindos de famílias intrinsecamente ligadas ao cenário político nacional, mas vinculadas a direções opostas, como o caso do embaixador Faisão, reprimido pelo regime militar; e o senador da República, pai de Ângela, apoiador de Médice e um dos líderes da Arena. Os jovens já pertenciam ao um grupo de teatro, coordenado por Damiano Acante, no momento em que Martim se integra a eles, ao encontrá-los, casualmente, no pátio interno da escola, em março de 1968: “‘Meu grupo de artes cênicas vai se exibir pela primeira vez para um espectador solitário’. (...) ‘Esse varapau é o Nortista, um comediante do Amazonas apaixonado por Vana, nossa grande atriz em formação. Ângela e Fabius também estão aprendendo, só Dinah conhece os segredos do teatro’” (HATOUM, 2017, p. 30). Juntos também fundaram a revista *Tribo*, cuja criação é explicada na carta que o Nortista envia de São Paulo, em 22 de outubro de 1978, a Martim, quando este já encontrava exilado em Paris. Abre-se, assim, por intermédio do arquivo-documental (RICOEUR, 2007),

uma importante intersecção memorialística, a qual explica a gênese dos eventos passados que envolveram a militância do grupo:

São Paulo, 22 de outubro de 1978.

Querido Martim,

Tua carta com menos de vinte linhas diz pouco sobre tua vida na França. Paris é o teu estúdio nessa Rue d'Aligre, mais nada?

(...)

Ângela contou que sonhara com uma constelação em outra galáxia, por isso o título da revista seria *Cosmo*. Eu tinha sonhado com a minha avó índia e sugeri outro título: *Tribo*. (...) "*Tribo*. É menos pretencioso que *Cosmo*". Na votação, *Cosmo* perdeu (...). Sugeri que a *Tribo* devia publicar poemas, fotos, quadrinhos, artigos e traduções. Uma revista de arte, sem editor nem editor de redação. (...) O logotipo seria uma espiral desenhada num muro da Cidade Livre, onde moram os operários que construíram Brasília; o que mais demorou foi a escolha do lema da *Tribo*: "A nova liberdade jorrando no Planalto".

(...)

Estranho lembrar essas coisas quase dez anos depois, Martim, uma década é uma eternidade e um lampejo. Lembrar, escrever no porão desta casa que tu visitaste uma vez.

(...)

As detenções e perseguições continuam, mas a gana de encenar é mais forte que o medo. (...)

(...)

Um abraço do Nortista.

(HATOUM, 2017, p. 72-75)

As informações reveladas na correspondência do Nortista enviada a Martim reproduzem eventos transcorridos há uma década. Estes remetem à origem da revista *Tribos* e são amalgamados à linha cronológica que equivale, nesta altura dos acontecimentos, ao presente da narrativa (RICOEUR, 2010), organizado por intermédio das reminiscências de Martim em seu exílio na França. Além do grupo de teatro, a revista *Tribo*, financiada pelo embaixador Faisão – "Faisão paga a impressão da *Tribo* e o aluguel da saleta, o embaixador não ia censurar a história da UnB" (HATOUM, 2017, p. 111) - consolidou a atuação artística e intelectual dos jovens militantes, no período correspondente ao final do ensino secundário e ao ingresso da vida universitária na UnB, quando a revista é lançada:

(...) o Nortista ignorou a intimação e foi ao lançamento do número zero da *Tribo* no Dois Candangos.

O auditório estava cheio, Vana e o Nortista se alteraram na leitura dos poemas de Baudelaire e Oswald de Andrade, depois um calouro do Instituto Central de Artes leu o Manifesto Estético-Elético-Filosófico. Quando o Nortista lia a tradução de um capítulo do *Anticristo*, um professor se exaltou:

“Uma blasfêmia! Esse anticristo e uma fotografia imoral dessa revista ultrajam as famílias cristãs”.

Rasgou um exemplar da *Tribo*, uma explosão de vaias e aplausos dividiu o auditório e tumultuou o lançamento da revista. (HATOUM, 2017, p. 104)

Concomitante a intensa atuação artístico-cultural e política dos integrantes da *Tribo*, a narrativa de Hatoum coaduna os acontecimentos históricos que pairavam sobre o Brasil, a respeito dos quais as ações repressivas do regime militar recebiam a condescendência e alheamento da maior parte da população: “Muita gente se esforça para fingir que está tudo bem, que vive no melhor dos mundos e vira as costas para a infâmia” (HATOUM, 2017, p. 158).

Motta (2014a), em *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*, especificamente nos capítulos “O novo ciclo repressivo” e “Os espiões do campi”, busca articular, historicamente, a vigilância política sobre as universidades no contexto da AI-5: “Tudo está ficando complicado. Depois do AI-5, o medo tomou conta. A liberdade é uma quimera” (HATOUM, 2017, p. 158). Motta (2014a), também traça um panorama a respeito dos órgãos de informação que foram instalados dentro das universidades, a partir dos anos de 1970, apresentando seus embates na organização de diversas universidades brasileiras.

Além do AI-5, houve a criação do Decreto nº 477, considerado como um dos instrumentos mais repressivos do regime militar, em decorrência da amplitude das “infrações” nele previstas, voltadas para a desarticulação do movimento estudantil. O respectivo decreto, promulgado em fevereiro de 1969, permitia a exclusão de estudantes, servidores ou professores por acusação de atividades perturbadoras à ordem. No caso dos estudantes, a exclusão implicava também proibição de se matricular em outra universidade, durante três anos. A publicação do AC-75, que impedia a contratação dos punidos em outros órgãos, além do Decreto nº 869, o qual obrigava a inclusão da educação moral e cívica nas escolas de todos os graus e modalidades e que, de forma semelhante ao Projeto Rondon, procurava introduzir valores de natureza patriota para conservar a ordem e combater o comunismo. O respectivo acontecimento se transformou em um dos principais alvos, tanto de crítica quando de repúdio, dos movimentos docente e estudantil, os quais buscavam a democratização das instituições de ensino superior.

Ainda conforme Motta, em seu ensaio “Universidades e cultura na ditadura militar”, é possível verificar a contundência das ações culturais dos jovens no meio universitário, bem como os mecanismos coercitivos, adotados pelo Estado:

Os meios estudantis tornaram-se majoritariamente hostis à ditadura e muito receptivos aos discursos e às ações de oposição, inclusive às vertentes que propugnavam a luta armada. A propósito, a “cultura de oposição” teve acolhida muito favorável entre os universitários, que organizaram um circuito de espetáculos musicais com a presença de artistas críticos da ditadura, notadamente músicos próximos aos valores e aos acordes da MPB. (...) Do mesmo modo, os universitários foram um público frequente dos espetáculos teatrais “engajados” encenados no decorrer da ditadura, que eles ajudaram a consolidar como espaços culturais na contracorrente dos valores oficiais. Em muitos casos, os próprios estudantes produziram e encenaram peças teatrais de “oposição”, para desalento das agências de repressão. (...)

(...) compreende-se porque os líderes do Estado autoritário consideraram as universidades um desafio sério ao seu projeto político. Para lidar com o front universitário, como era de se esperar, a ditadura respondeu com uma série de políticas repressivas visando conter o potencial oposicionista da comunidade acadêmica, especialmente os estudantes. Tais ações variaram desde a repressão mais violenta, como nos episódios de invasão policial aos campi, que provocaram ferimentos e mesmo alguns óbitos, até o estabelecimento de mecanismos legais desenhados para coibir o ativismo de oposição (...). (MOTTA, 2018, p. 94-95)

Inicialmente, a atuação dos jovens integrantes da *Tribo* não se desestabiliza diante dos eventos políticos que se desenvolvem no cenário brasileiro, de modo que agem como se fossem inatingíveis às consequências que poderiam advir da repressão institucionalizada pelo Estado. A postura do grupo preocupa o embaixador Faisão, conforme demonstra em uma conversa com Martim: “Meu próprio filho tem a cabeça fora do lugar. Finge que está alheio à política, ignora que há um cerco em Brasília” (HATOUM, 2017, p. 158). A essa altura dos acontecimentos, mesmo quem tem proximidade com os órgãos que comandam o poder político, como é o caso do embaixador Faisão, compreende a complexidade da situação que paira sobre o Brasil, sem, contudo, ter clareza sobre as artimanhas que estão sendo delineadas para atacar os opositores do regime militar. Assim, o embaixador Faisão prossegue a análise conjuntural do momento histórico e exterioriza a Martim a sua preocupação sobre a atuação do filho e seus amigos:

Essa noite macabra é muito longa, não vai acabar tão cedo assim. Um dia termina. A história é movediça. Fabius, Ângela, o Nortista e a namorada dele... todos são muito autoconfiantes. A autoconfiança exagerada é tão nociva quanto a incapacidade de compreender. **Ninguém sabe o que está acontecendo no Palácio do Planalto e no comando das Forças Armadas, jovem.** O que eu sei... o pouco que eu sei é desanimador (HATOUM, 2017, p. 158, *grifos nossos*).

Ainda nesta conversa o embaixador Faisão, temeroso pela segurança dos jovens, aconselha Martim a deixar Brasília: “Teu pai é engenheiro de obras, não pode fazer nada por você. (...) É melhor ir embora daqui, jovem. Arrumar a mala e não adiar a viagem” (HATOUM, 2017, p. 159). A percepção do embaixador acerca das adversidades de natureza política e dos perigos que corriam os integrantes do grupo, ao qual pertencia seu filho Fabius, levou poucos meses para vir a se concretizar em uma abordagem que culminou com a prisão de membros da *Tribo*, em 11 de dezembro de 1972: “Meus amigos e outros participantes da *Tribo*, enfileirados, de braços erguidos ou com as mãos na nuca, entravam devagar num camburão. Conteí oito ou nove pessoas, reconheci apenas Fabius e Vana” (HATOUM, 2017, p. 228-229).

Em virtude do clima de repressão não se apresenta outra possibilidade para Martim a não ser fugir de Brasília: “o Dops está atrás dos outros participantes da revista. Alguém abriu o bico na delegacia, os nomes apareceram. O teu, o meu, todos os nomes da *Tribo*... (...) Se a polícia baixar aqui, nós dois vamos presos” (HATOUM, 2017, p. 233). As impressões sobre as consequências finais dos cinco anos transcorridos em Brasília, que culminaram na fuga de Martim para São Paulo, repleto de culpa e com um sentimento de desertor por ter chegado atrasado à reunião que culminou na prisão dos amigos, são registradas, em seu diário, com uma

profunda dor, desencadeada pelo sentimento de traição à “tribo de Brasília” e pela separação de Dinah, que “não sabia se ia rever”, mas ainda movido pela esperança de, talvez, encontrar sua mãe. Anos mais tarde, distante do Brasil, a lembrança *acessa os arquivos memorialísticos de Martim acerca deste período, de modo que paira*, sobre as suas recordações acerca das vivências transcorridas nessa época, um profundo sentimento de melancolia:

Os trechos que tocou me entristecem, e a lembranças de acordes tão melódicos me lançou para o tempo presente, ainda mais sombrio: esta madrugada parisiense, longe do Brasil, sem meus amigos, sem Dinah e Ângela, sem minha mãe. Fantasmas que surgem a qualquer momento entre o anoitecer e a primeira luz da manhã...

Talvez seja o exílio: uma longa insônia em que fantasmas reaparecem com a língua materna, adquirem vida na linguagem, sobrevivem nas palavras... (HATOUM, 2017, p. 210)

No exílio Martim vive cercado pelos espectros do passado, os quais são evocados por meio das operações memorialísticas que se processam, de forma ininterrupta, em suas lembranças. Há um constante movimento de “ir” e “vir”, como refere Ricoeur (2007), entre os momentos históricos que são refigurados na narrativa, os quais compõe a hermenêutica da escrita de Martim. Por intermédio do arquivo construído em suas anotações são evocados eventos sócio-políticos indissociáveis de sua existência, nas distintas dimensões espaço-temporais em que se encontra, seja de forma física ou pelas vias da rememoração.

“A memória só faz sentido depois do esquecimento?”: medo e resistência em *Pontos de fuga*

Nos registros que encerram o romance *Pontos de fuga*, segundo volume da trilogia *O lugar mais sombrio*, na Rue de la Goutte-d’Or, em Paris, na primavera de 1980, Martim, ainda exilado, em constante negociação com a memória, por intermédio do arquivo que se dedica a construir desde a adolescência, tece considerações acerca do esquecimento: “Noites sem a lembrança de um único sonho com a minha mãe. Talvez o esquecimento seja mesmo uma das formas da memória”. E, com este questionamento, o livro é finalizado: “A memória só faz sentido depois do esquecimento?” (HATOUM, 2019, p. 310). As reflexões de Martim se coadunam às formulações hermenêuticas de Ricoeur, desenvolvidas na terceira parte de *A memória, a história, o esquecimento*, quando o filósofo francês também pergunta “a título de que, então, a sobrevivência da lembrança teria valor de esquecimento?” O mesmo caráter ambíguo que se estabelece na relação dialética entre esquecimento e memória, presente na indagação de Martim, é elaborado por Ricoeur, ao contemplar o esquecimento sob o signo de uma ambiguidade primordial, que se configura na “na dupla valência da destruição e da preservação” (RICOEUR, 2007, p. 449).

A relação dialética entre memória e esquecimento apresenta-se como uma possível chave de leitura de *Pontos de fuga*, narrativa que retoma o acervo memorialístico dos jovens que protagonizaram as páginas de *A noite da espera*, no período de 1972 a 1980, além de adentrar-se nas razões que configuraram a prisão dos integrantes da *Tribo*, que ocorre no primeiro livro. Neste

segundo volume de *O lugar mais sombrio*, embora predomine a narrativa em primeira pessoa, conduzida pela voz de Martim, são coadunados ao texto outras vozes, de maneira que ecoam no romance o discurso de diferentes personagens, por meio de cartas e diários que o estudante de arquitetura incorpora ao seu enredo memorialístico, como as cartas dos ex-integrantes da *Tribo* (Vana, Dinah, e sobretudo Lélío (Nortista)); cartas dos novos amigos de São Paulo (Cantora, Fidalga, Laísa); os diários de Ox e Julião; e as anotações de Anita. O narrador, ainda exilado, realiza uma revisitação de textos de diferentes origens, escritos por seus colegas da UnB e da USP, reeditando-os de maneira a construir uma memória coletiva do medo, silenciamento, exílio e resistência, dentro da perspectiva que Ricoeur irá operacionalizar ao abordar o “esquecimento de recordação” e seus “usos e abusos”, categorizadas em “o esquecimento e a memória impedida”, o “esquecimento e a memória manipulada” e o “esquecimentos comandado: a anistia” (RICOEUR, 2007, p. 451-462).

As relações construídas no contexto universitário prevalecem no enredo de *Pontos de Fuga*, a partir da mudança involuntária de Martim para São Paulo quando, por força das circunstâncias adversas que sobrepassavam o momento histórico em Brasília, o personagem principal obriga-se deixar a UnB, afastar-se dos amigos e da namorada e redimensionar a sua vida na USP: “‘Cinco anos em Brasília’, eu disse. ‘Meus amigos foram presos, escapei por um triz e voltei para São Paulo’” (HATOUM, 2019, p. 30). Recém-instalado em São Paulo, mas ainda fortemente vinculado ao grupo de Brasília – “Vou dormir com fome e com as lembranças de Brasília, mas sem o medo nos últimos dias na capital. Alguém se livra do medo?” (HATOUM, 2019, p. 31), ao estabelecer contato telefônico com Dinah, em março de 1973, a namorada oferece um panorama referente a desintegração do grupo e de seus projetos artísticos, decorrentes do estado de repressão e perseguições que pairam sobre o sistema sociopolítico brasileiro:

“(…) Você escapuliu no momento certo. A polícia baixou por aqui, meu pai ficou inquieto mas minha mãe contornou a situação. Citou amigos no ministério e até o ministro. Disse que não sabia onde você estava. Os policiais ficaram a noite toda no estacionamento do nosso bloco. Acendiam o farol alto da viatura e ligavam a sirene (...)”.

“E os nossos amigos?”

(...)

“O livreiro alegre está sumido. O professor de artes cênicas perdeu o emprego, o curso de teatro já era. Minha mãe tinha razão. Tudo está piorando e eu não sei... (...)”

“O Nortista...”

“Parece que escapou, mas não apareceu (...)” (HATOUM, 2019, p. 32-33)

A descrição apresentada por Dinah concernente a atmosfera da UnB após a fuga de Martim, remete às análises de Motta (2014b, p. 82), relativa aos “jogos de acomodação nas universidades”, uma vez que estas se configuraram como um espaço privilegiado para receber as ambiguidades do regime militar, além de criar mecanismos para desestabilizar quem estava insatisfeito com as suas ações e seduzir as elites intelectuais. Ao observar a configuração política estatal para o ensino superior, Motta indica que, em determinadas circunstâncias, a repressão foi pulverizada com estratégias de moderação. Não se pode, outrossim, minimizar a violência política presente no contexto acadêmico, pois estas foram permeadas pelo aspecto que Motta (2014b,

p. 83) nomeia como “jogos de acomodação que transbordam a tipologia binária ‘resistência X acomodação’”. Nessa perspectiva, as universidades foram um dos principais alvos do projeto modernizador autoritário da ditadura, em decorrência da responsabilidade que elas possuíam na preparação de elites administrativas, e na formação de tecnólogos e cientistas, mas também por sua relevância política, na condição de formadora de lideranças intelectuais.

O contexto institucional de *Pontos de fuga* mostra como o eixo conservador das políticas universitárias, na ditadura, foi impulsionado por forças, normalmente religiosas, intelectuais e de militares conservadores, que não demonstravam estar apenas satisfeito com o expurgo da esquerda revolucionária e da corrupção. Os grupos repressores buscavam impor a agenda conservadora mais ampla, que contemplasse o combate contra às questões que os jovens integrantes da *Tribo*, bem como os estudantes da USP, são acusados em suas práticas consideradas subversivas, como comportamentos morais desviantes, imposição de censura e adoção de práticas para fortalecer os valores defendidos pela tradição, principalmente a pátria e a religião. Por tais razões, o regime militar agiu contra e censurou as ideias esquerdistas, além de tudo o que viesse a considerar subversivo e, de forma análoga, os seus defensores, tal como se procede em relação aos personagens da trilogia *O lugar mais sombrio*. Destacam-se, entre as práticas citadas por Motta, que o Estado:

controlou e subjugou o movimento estudantil; criou agências de informação (as Assessorias de Segurança e Informação, ASI) específicas para vigiar a comunidade universitária; censurou a pesquisa, assim como a publicação e circulação de livros; e tentou inculcar valores tradicionais por meio de técnicas de propaganda, da criação de disciplinas dedicadas ao ensino da moral e civismo e de iniciativas como o Projeto Rondon. (MOTTA, 2014b, p. 84)

Da mesma forma que as universidades representavam um espaço importante para a modernização do país, além de se configurar como um campo de luta entre os valores conservadores e os ideais de esquerda e vanguarda, as instituições militares buscaram, de modo simultâneo, modernizar e reprimir, reformar e censurar as universidades. No meio acadêmico, pode-se verificar que muitos de seus membros apresentavam vínculos pessoais ou familiares com membros do governo ou das Forças Armadas. O romance de Hatoum contextualiza bem esse aspecto ao apresentar personagens como Ângela, filha de um senador; Fabius, filho de um diplomata com posturas político-ideológicas contrárias ao regime; e Vana, sobrinha de uma mulher que buscava, em nome de influência política, relações com personagens do governo. Dessa forma, características peculiares da sociedade brasileira, altamente elitizada e com recursos educacionais e culturais concentrados nos estratos superiores, desencadearam situações nas quais as lideranças acadêmicas provenientes da esquerda e os líderes do Estado militar integravam os mesmos grupos sociais, como a mãe de Lázaro. Os jovens da *Tribo*, a partir de suas origens familiares e das relações que estabelecem entre si, ilustram esse aspecto referenciado por Motta.

Ao processo de composição do arquivo memorialístico de Martim, iniciado aos 16 anos e intensificado em suas passagens pela UnB e USP, mas sempre intercalado com as experiências que vivencia no exílio, a personagem principal coaduna às suas anotações a operação metalinguística que permeia a sua escrita, na qual memória e esquecimento, conforme observa Ricoeur (2007), estão em constante negociação e organização dialética:

Quando anotava o que acontecera horas antes, na véspera, ou em dias anteriores, **a memória me traía a todo o instante, mas a solidão e o desejo de escrever me ajudavam a inventar episódios e diálogos que poderiam ter acontecido, palavras de uma memória fugidia, opaca.** Mas no palco, diante de uma plateia, as histórias são encenadas num tempo sem recuo, a voz e a vida da personagem não podem esperar. **Se eu esquecesse uma frase, ainda poderia reparar esse lapso ou distração, mas eu esquecia quase toda a fala da personagem,** como se dera na estreia da peça *Prometeu acorrentado*, em setembro de 1970. Depois da encenação, no ônibus de Taguatinga para o Plano Piloto, lembrara cada uma das cinco falas do coro, e essas lembranças tardias me derrotavam...

A passagem do tempo avivou essas recordações...

(...)

Dinah teria atravessado a pequena e bela Place de l'Estrapade, memória de um terror antigo?

A memória é uma voz submersa, um jogo perverso entre lembrança e esquecimento (HATOUM, 2019, p. 182, *grifos nossos*)

As reflexões de Martim, desenvolvidas no excerto transcrito acerca da relação dialética entre memória e esquecimento, ao mesmo tempo que apresenta considerações sobre a metodologia que configura o seu processo de escrita, de certa forma mostra uma síntese dialógica com muitos pressupostos hermenêuticos explorados por Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*. Neste estágio da trilogia de Hatoum são diversas linhas temporais, vozes e espaços que se coadunam e são refigurados no diário organizado por Martim que, como a própria personagem declara, a sua escrita é operacionalizada por uma constante tensão entre memória e esquecimento. A técnica de composição narrativa empreendida por Hatoum nestes dois primeiros volumes da trilogia *O lugar mais sombrio* articula duas perspectivas cronológicas que compreendem, de forma simultânea, as vivências universitárias de Martim, primeiro na UnB e, posteriormente, na USP, intercaladas pelas reflexões que a personagem tece a partir do exílio, em Paris. Sobretudo em *Pontos de fuga*, considerando que esse romance já contempla mais de uma década de organização arquivo-memorialística operacionalizada por Martim, por meio de suas anotações e correspondências, além dos escritos dos amigos e colegas que, agora, passam a ser integrados ao seu diário, as reflexões sobre o esquecimento, aqui, são abordadas de forma mais contundente. As operações mnemônicas refiguradas na escrita por meio do inventário memorialístico operacionalizam a dialética, a partir da qual Ricoeur (2007) contempla o esquecimento sob a perspectiva do “apagamento dos rastros” e da “persistência dos rastros”, tal como Martim declara: “A memória é uma voz submersa, um jogo perverso entre lembrança e esquecimento”. Para o filósofo, “o esquecimento pode estar tão confundido com a memória, que pode ser considerado uma de suas condições” (RICOEUR, 2007, p. 435). Sobretudo, a partir da experiência do exílio, ao confrontar as intersecções temporais que são abertas pelas vias da memória, Martim, além de refletir sobre os mecanismos engendrados em sua escrita, expressa a percepção concernente à evanescência das lembranças, as quais se desintegram se não forem fixadas pela escrita, uma vez que “o tendo-sido faz do esquecimento o recurso imemorial oferecido ao trabalho de lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 451).

A condição histórica de um longo e conturbado período, marcado por repressões à liberdade de pensamento, à atividade artística e intelectual, crítica e questionadora, que culminou com a institucionalização da violência, em nome de uma suposta ordem moral defendida pelo Estado no decurso do regime militar, passa a se configurar como o eixo central das experiências de Martim, seus colegas e amigos, vividas no âmbito da universidade e, mais tarde, no exílio. A necessidade da escrita e da construção de um arquivo memorialístico é uma forma de negociar contra o “esquecimento destruidor”, pois de modo paralelo à existência destes jovens engajados com a realidade política, vivenciada em uma das fases mais opressivas deste país, a condição histórica se imprime de forma incontornável sob um futuro que, à altura em que os acontecimentos são narrados, ainda não prenuncia o caminho democrático.

“Reescrever: intuir outra realidade, imaginar de novo”: entre a escrita e o testemunho histórico

Um aspecto preponderante a ser considerado nestes dois primeiros volumes de *O lugar mais sombrio* é a refiguração narrativa da própria escrita. Esse processo tem um caráter confessional, quanto ao registro das experiências existenciais, mas, sobretudo, historiográfico, pois articula a memória aos eventos sócio-políticos que permearam o período das anotações de Martim, entre 1968 e 1980. Para Ricoeur (2007), o evento maior que motiva a comparação entre o “projeto de verdade histórica” e a “visada de fidelidade da memória” corresponde ao que o filósofo francês nomeia como “pequeno milagre do reconhecimento” não apresentar um equivalente na história. Instaure-se um espaço que jamais poderá ser inteiramente preenchido, resultante de uma intersecção, que pode ser qualificada como epistemológica, imposta pelo regime da escrita às operações de cunho historiográfico.

Em *O lugar mais sombrio* a construção hermenêutica da escrita de Hatoum, ocorre, essencialmente, pela via do testemunho, o qual, ao compor o arquivo organizado por Martim, por meio da elaboração de diários, realiza a transposição historiográfica pela memória, em seus “múltiplos planos”, tal como refere Ricoeur (2007). O adolescente, que começa a se dedicar à atividade da escrita em janeiro de 1968, demonstra, desde a sua primeira anotação, a preocupação em transpor para escrita não apenas elementos confessionais relativo à sua interioridade, mas percepções bastante precisas acerca da caracterização espacial, do tempo histórico e da sua conjuntura sociocultural.

Em todos os romances publicados por Hatoum apresenta-se o olhar para o passado, a partir das ruínas do presente, de modo que os movimentos narrativos que instauram intersecções espaço-temporais, alinhando o “antes” com o “depois”, conforme Ricoeur analisa em *Tempo e narrativa* (2010), são fundamentais para organizar a voz dos narradores, os quais se valem, sobretudo, dos recursos da memória. Todavia, enquanto os romances anteriores à publicação da trilogia *O lugar mais sombrio* são enredos cuja trama está finalizada, o trabalho operacionalizado pela memória, em *A noite da espera* e *Pontos de fuga*, apresenta uma escrita *in progress*, cuja atividade arquivista realizada por Martim segue sendo operacionalizada em dois planos principais, ou seja, no contexto universitário, em Brasília e São Paulo, e no exílio, de modo que ambas linhas temporais vão sendo distendidas de forma cronológica, à medida que o tempo avança.

Podemos considerar, outrossim, duas dimensões essenciais, concernentes aos registros histórico-memorialísticos de Martim, observando-se que a primeira linha temporal, que abrange o período universitário, instaura-se no campo da vivência, enquanto a segunda, aberta a partir do exílio em Paris, adentra-se, sobretudo, para o espaço da reflexão e da lembrança acerca da vida no Brasil. Nessa perspectiva, não existe uma quebra de linearidade nas obras, no que diz respeito ao registro dos eventos históricos, que compreendem as vivências universitárias, e a retomada dos mesmos pelas vias da recordação, como ocorre no exílio.

É possível afirmar, entretanto, que na primeira linha que se distende o tempo é, sobretudo, da ação. No íterim temporal que abrange praticamente uma década, entre janeiro de 1968 a dezembro de 1977, os registros realizados no diário de Martim e, posteriormente, feitos por alguns colegas, além das cartas e outras anotações, sistematizam as ações universitárias que ocorrem de forma paralela aos eventos histórico-políticos que, a esta altura, aconteciam no Brasil. Nos cinco anos vividos em Brasília, embora Martim esteja integrado a um grupo que possui vínculos estreitos com a política nacional, ainda existe uma névoa que encobre as reais intenções do governo, as quais apenas são intuídas, antes da desintegração da *Tribo*, que culminou com prisões e fugas de seus componentes. Como observa Motta:

(...) centenas de professores e intelectuais perderam cargos ou tiveram sua contratação barrada. (Considerando os dois grandes expurgos, em 1964 e 1969, entre aposentadorias e exonerações, pode-se estimar que de 250 a 300 docentes foram afastados das universidades. O número dos que tiveram sua contratação bloqueada por razões ideológicas é mais difícil de precisar pela escassez de evidências). Além disso, é importante lembrar que muita violência ocorreu nos *campi* universitários, sobretudo nos momentos das invasões policiais, que tiveram lugar em 1968 e, com menor intensidade, em 1977, para não falar dos membros da comunidade universitária presos, torturados e mortos. Por outro lado, a disposição das autoridades para agir com moderação era tanto maior quanto menor o impacto público das atividades promovidas no espaço universitário. Em outras palavras, se o radicalismo acadêmico não traspusesse os muros das faculdades, maiores as chances de ser tolerado e não atrair medidas repressivas. (MOTTA, 2014b, p. 85-86)

As ações artísticas e intelectuais da *Tribo*, contudo, conforme os registros de Martim em *A noite da espera*, transpuseram os muros da UnB, o que culminou com diversas medidas repressivas aos seus integrantes, tal como refere Motta em sua contundente investigação sobre a relação entre as universidades e o regime militar. O grupo ao qual Martim se agrega em São Paulo, sem, no entanto, romper os vínculos que foram estabelecidos em Brasília, também sofre, de maneira intensa, as repressões advindas do regime, tal como é possível observar nas anotações de Anita, em 23 de setembro de 1977:

“Vi na entrada da PUC dois corpos queimados por bombas”, disse Sergio San. “Duas estudantes. Quis ir até lá, mas os soldados já tinham cercado os corpos. O prédio estava bloqueado. Desci uma rampa, e lá embaixo, numa sala, a tropa de choque caçava alunos e professores no forro do telhado. Voltei pra entrada principal, os cassetes golpeavam até as estátuas dos santos (...). Vi o coronel apontar uma árvore e ordenar: ‘Aqueles dois barbudos vão numa viatura’. Um

dos barbudos era o Martim, os soldados cercaram os dois, não vi mais nada. (...) Depois todos os detidos entraram nos ônibus e o comboio seguiu até o quartel da Polícia Militar (...) De vez em quando pequenos grupos gritavam palavras de protesto ou o nome de uma pessoa desaparecida. (...) fiquei de olho no edifício do Dops, quem sabe Martim não sairia de lá. (HATOUM, 2019, p. 255-256)

Nas duas importantes fases que corresponderam ao período de vida universitária de Martim, a escrita, tanto de sua autoria quanto os registros que copila de seus amigos e colegas, alia-se, de forma preponderante, ao testemunho histórico, uma vez que as experiências vividas pelos jovens, tanto no que tange à militância pelas vias da arte ou do trabalho intelectual, como a repressão sofrida pelos mesmos, vinculados à UnB ou a USP, processam-se de forma paralela aos eventos de caráter político que transcorreram no Brasil, no decorrer de aproximadamente uma década. O fio condutor que articula as ações narrativas espacialmente situadas, sobretudo na capital federal e em São Paulo, equivale, portanto, a encadeação do tempo apreendido como presente, que é desenrolado de modo cronológico, a partir de relatos testemunhais profundamente atrelados à história da ditadura militar brasileira.

A segunda linha por onde se distende a hermenêutica da escrita de *O lugar mais sombrio*, retrata o período do exílio e conserva a técnica da inscrição dos eventos transcorridos em um diário. Podemos constatar que, de forma diferente da primeira, onde a formação de grupos de estudantes e sua atuação artística e intelectual são expressivas, esta situa-se mais no campo da reflexão dos eventos passados e da reiteração das lembranças pelas vias memorialísticas. Sobretudo em *Pontos de fuga*, como já referimos, as reflexões de Martim sobre a dialética que se instaura entre memória e esquecimento, considerando o tempo transcorrido que o afasta das suas vivências universitárias no Brasil, são mais marcantes:

Escrevo sob o teto inclinado do quarto em forma de trapézio, onde me hospedei nas primeiras semanas em Paris. Na noite de 2 de janeiro de 1978, quando Damiano Acante me visitou, deu uma olhada no texto da peça *Prometeu acorrentado* e perguntou se valia a pena colecionar fracassos. Flocos de neve passavam pela janelinha da mansarda, eu ainda me sentia angustiado pela lembrança de um sonho recente, versão noturna das visões escabrosas dos rostos da Lina e da Dinah no céu de Paris. (HATOUM, 2019, p. 306)

Há muitas questões preponderantes que envolvem a hermenêutica da escrita de *O lugar mais sombrio*, destacando-se a organização dos registros arquivísticos, intercalados, sobretudo, em duas sequências espaço-temporais mais amplas, que contemplam as vivências universitárias de Martim e seus amigos, e o exílio parisiense; a reflexão metalinguística desenvolvida por Martim, sobre a forma como desenvolve o seu processo de escrita; e o cenário sociopolítico, que impacta profundamente a existência da maioria dos jovens que estabeleceram vínculos com Martim:

Dinah, Sergio San, o Nortista e Mariela estão em São Paulo, cada um em seu refúgio provisório; Ângela não saiu de Brasília, a Cantora solta a voz em casas noturnas na Zona Rosa, Cidade do México. Ox estuda literatura na Yale e me

pediu que comentasse o manuscrito “Poemas de New Haven”, que vai ler na Universidade de Nova York (...).

Laísa e Marcela vivem num tempo sem hora: dormem na noite úmida, sob as estrelas? (HATOUM, 2019, p. 230)

Martim, outrossim, à medida que escreve e copia os escritos das pessoas com as quais está vinculado, simultaneamente conserva e recupera, pelas vias da memória, os fatos históricos que compõe o painel de suas vivências, instauradas com base no testemunho. Como afirma o hermenêuta, “a história não é apenas mais vasta que a memória, mas seu tempo é folheado de outro modo” (RICOEUR, 2007, p. 505). Na perspectiva do filósofo, a história é capaz de ampliar, completar, corrigir e, inclusive, refutar o testemunho da memória a respeito do passado ou, como na escrita de *O lugar mais sombrio*, uma narrativa ainda *in progress*, em que o passado é vislumbrado, simultaneamente, sob o ponto de vista do leitor e das personagens que, à medida que o tempo cronológico transcorre, também voltam o olhar para o “passado” de suas existências. Mas, como ainda admite o filósofo francês, a memória não pode apenas abolir o testemunho histórico, pois “a memória continua a ser o guardião da última dialética constitutiva da preteridade do passado, a saber, a relação entre o “não mais” que marca o seu caráter acabado, abolido, ultrapassado, e o “tendo-sido” que designa o seu caráter originário e, nesse sentido, indestrutível” (RICOEUR, 2007, p. 505).

O exímio trabalho ficcional de Hatoum, articulado à refiguração hermenêutica da memória pelas vias narrativas, atinge, portanto, em *O lugar mais sombrio*, uma veemente entonação sociopolítica, comprometida em não apenas restaurar, mas adentrar-se analiticamente, como destaca o título da obra, pelo período mais conturbado e “sombrio” da história recente brasileira.

Referências

HATOUM, Milton. **O lugar mais sombrio 1**. A noite da espera. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. **O lugar mais sombrio 2**. Pontos de fuga. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar**: cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014a.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Universidades, ditadura e cultura política. **Intersecções**. v. 16, n. 1, jun. 2014b, p. 69-89.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Universidades e cultura na ditadura militar. **Estudios del ISHiR**, 20, 2018, p.92-106.

PEREIRA, Marco Douglas Bourscheid. Imagens e memória da ditadura em Pontos de Fuga: Hatoum pensando o passado e o atual desastre político brasileiro. **Revista de Literatura, História e Memória**. v. 16, n. 28, 2020. p. 171-190.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TEIXEIRA, Mirvana Luz. Narrativa e resistência: as faces da ditadura militar *A noite da espera*, de Milton Hatoum. In: GOMES, Gínia Maria (Org.). **Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI**. Polifonia: Porto Alegre, 2021. p. 177-199.

ENTRETIEN AVEC LE PROFESSEUR DOCTEUR DOMINIQUE RABATÉ

André CECHINEL *

 <https://orcid.org/0000-0002-6620-3447>
UFSC

Keli Cristina PACHECO**

 <https://orcid.org/0000-0001-9398-9505>
UEPG

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

O ensaísta, crítico e professor de literatura francesa moderna e contemporânea na Université Paris VII, **Dominique Rabaté**, nos concedeu no ano de 2019 essa pequena entrevista que teve como temas o seu livro *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain* (2015) e *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au xx^e siècle* (2018); o curso que ministrava na Paris VI na ocasião; e por fim, ainda nos ofertou uma reflexão delineadora do papel do professor e do campo dos Estudos Literários nos dias de hoje. Pesquisador dos fenômenos literários atuais, e sensível ao cenário, Rabaté constata nos enredos da prosa contemporânea um número considerável de personagens que desaparecem, e observa que o tema da desaparecimento figura como uma contraface da superexposição que se desenha na paisagem atual: com o excesso de aparição promovida pelo uso das redes sociais, pelas câmeras de segurança e dispositivos móveis que hiper vigiam os trajetos. Segundo Rabaté, a Teoria Literária, nesse sentido, antecipa-se às discussões sobre o tema da desaparecimento, tão cara ao nosso tempo, nas obras de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze e Michel Foucault, por exemplo. Nos estudos literários de hoje, Dominique Rabaté observa duas linhas de força, e ante à tendência positiva da literatura de aquisição de um papel terapêutico, de reparação do mundo, escolhe pensar o literário como

* Professor adjunto de Teoria Literária do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor em Literatura pela UFSC, com estágio na New York University (NYU). Pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa FORMA. Atua nos seguintes temas: Teoria Literária, Literatura e Ensino; Modernismos de língua inglesa. Atua também como tradutor, tendo vertido para o português autores como James Joyce, Linda Hutcheon, Judith Butler, Timothy Snyder e Eduardo Subirats. Autor de *Tradição em T. S. Eliot: contornos do conceito* (Edusp, 2022), *O referente errante - The Waste Land e sua máquina de teses* (Argos; Ediunesc, 2018) e *Literatura, ensino e formação em tempos de Teoria* (com T maiúsculo) (Appris, 2020). Co-autor, com Fabio A. Durão, do livro *Ensinando Literatura: a sala de aula como acontecimento* (Parábola, 2022); co-autor, com Rafael R. Mueller, do livro *Formação espetacular! Educação em tempos de Base Nacional Comum Curricular* (Edufba, 2022). Organizador do volume *O lugar da teoria literária* (1. ed. Edufsc, 2016; 2. ed. Edufsc, 2023). É professor do Programa de Pós-Graduação em Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Literatura, ambos da UFSC. Realizou pós-doutorado (2019-2020) na Universidade Paris Diderot (Paris VII), sob a supervisão do Prof. Dr. Dominique Rabaté, e na Unicamp (2020-2021), sob a orientação do Prof. Dr. Fabio A. Durão.

** Professora Associada de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, no Departamento de Estudos da Linguagem, e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG. É pesquisadora do grupo e Estudos de Poéticas do Presente - UFRGS, no CNPq. Membro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL desde 2014. Autora do livro "A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt" (Annablume, 2013), e organizadora, em parceria com André Cechinel, do livro: "A comunidade errante: ensaios de literatura e exílio" (Texto e Contexto, 2020).

aquilo que nos lembra a existência de outras formas de mundo, de outras temporalidades e de outras experiências humanas. Enfim, para o estudioso, é através do campo dos Estudos Literários que “nós podemos desconstruir a velha noção de humanismo, que nós podemos interrogar as ideologias de dominação, e refletir sobre os usos da linguagem” (tradução nossa).

1- Comment votre recherche actuelle sur le «désir de disparaître» dans le roman français contemporain est-elle liée à vos études antérieures sur «la passion de l'impossible» et l'histoire du récit dans la littérature française du XXe siècle ?

D.R.: En fait, les choses ne sont pas passées dans cet ordre, car j'ai écrit le petit livre sur le désir de disparaître en 2015, avant donc de faire *La Passion de l'impossible*. J'avais lu dans la même collection au Québec le livre de Nathalie Piégay sur l'archive et je dois dire que ce format m'avait fait très envie, un livre court, une proposition de parcours. J'ai imaginé que la disparition pouvait constituer le revers de la folie de l'archive aujourd'hui : au lieu de vouloir tout conserver, l'envie d'annuler, de ne pas laisser de trace.

Mais votre question me permet de comprendre le lien avec le livre sur le récit. Et pourquoi finalement il m'a peut-être fallu passer par la question de la disparition pour arriver à faire cette histoire du récit au XX^e siècle qui m'occupait depuis beaucoup plus longtemps, et dont je ne savais plus vraiment si je réussirais à en faire un livre.

Ce détour par la disparition a donc d'une certaine façon déblayé les choses pour moi, parce que je m'attaquais à un motif romanesque (et dont je voulais justement montrer la force d'attraction et de fascination romanesque) pour la période plus contemporaine, disons les années 1990-2010, alors que l'histoire du récit repart de la fin du dix-neuvième siècle. J'étais frappé depuis une dizaine d'années par le nombre de romans (et aussi de films, de séries) qui avaient pour centre un personnage qui disparaît, l'enquête qui prend forme pour savoir ce qui s'est passé, si cette fuite est volontaire ou subie. Je voulais aussi réfléchir à ce désir de soustraction qui devient si vital aujourd'hui dans le monde d'omniscience et de traçabilité généralisée où nous vivons. Nous rêvons tous, je crois, de pouvoir nous absenter, en débranchant nos ordinateurs et nos portables, de nous soustraire à la pression d'être toujours joignables et visibles. Sans doute pas définitivement, ni radicalement, mais justement les fictions réalisent cette envie que nous avons; elles servent de moyen de projection à ce désir contradictoire et pour le moins ambivalent. Car le désir de sécession ou de retrait est l'envers de notre compulsion à nous connecter, à vouloir paraître sur les réseaux sociaux. Nous vivons dans une société de la visibilité qui fait peser de nouvelles pressions sur les individus hyper-connectés que nous sommes devenus.

Le désir de disparaître est ainsi un symptôme de notre temps, pour l'ensemble des cultures mondialisées aujourd'hui. Mais il me semble que ce motif a une résonance particulière dans l'histoire récente de la littérature française, et que je pouvais donc le circonscrire à ce seul domaine depuis les années 1990. D'une certaine façon, mon projet reste celui que porte *La Passion de l'impossible*, celui d'écrire une histoire littéraire française du XX^e siècle. Car le motif de la disparition me semble pouvoir être lu comme la transformation d'un thème plus abstrait ou plus théorique dans les décennies 1960-1970 : l'idée du désœuvrement chez Blanchot, l'impératif de l'anonymat, la métamorphose du JE en IL que Deleuze reprend à Blanchot, la pensée du dehors chez Foucault. Tout le courant de ce qu'on appelle « littérature des limites » à la fin des années 1960 et qui forme pour moi une pointe extrême de l'aventure du « récit » appelait à la mort de

l'auteur, à la transgression des lois de la narration ou de l'écriture. D'une certaine façon, cette injonction à disparaître, en s'essouffant en mot d'ordre et en poncif d'époque, passe du côté de la fiction romanesque. Je vois donc dans nombre de romans des années 90 le relais de ce thème théorique (certains ont pu dire : terroriste) mais en lui redonnant une épaisseur fictionnelle, en faisant justement du personnage de roman le vecteur d'une aventure existentielle imaginaire et pas seulement un motif abstrait. La disparition s'incarne, si l'on veut. Elle rouvre un espace imaginaire de projection, la possibilité d'aventures pour se cacher, pour effacer ses traces. Elle donne du jeu à la théorie textualiste qui s'exténueait, elle produit une distance et une complicité avec le lecteur, elle permet même la parodie ou l'humour. Cette inflexion peut se résumer à ces éléments : fictionnalisation, ouverture d'un espace imaginaire de fantasmes, ambivalence d'une disparition redoutée et désirée, et elle me semble pouvoir être emblématisée par le roman lipogrammatique de Georges Perec, qui s'intitule justement *La Disparition* et qui date de 1969. On sait qu'il raconte à la fois l'évanouissement d'un personnage et de la lettre E, qui est littéralement proscrite de l'alphabet utilisable. Perec noue ensemble un thème romanesque avec des enlèvements, des meurtres, une enquête et une aventure d'écriture inédite, où la contrainte libère une inventivité langagière extraordinaire.

Perec anticipe ce mouvement qui ramène au roman, mais un roman qui tire son romanesque de l'idée de fuite, de retrait. D'une certaine façon on pourrait dire que Roberto Bolaño fait la même chose avec *Les Détectives sauvages* quand il reprend en s'en mettant à distance l'histoire des avant-gardes poétiques des années 60-70.

2 - *Votre cours le plus récent à l'Université Paris VII a abordé des romans et des auteurs du début du siècle qui incarnent précisément ce « désir de disparaître » au milieu de la surpositivité du monde contemporain. L'étude d'Alexandre Gefen - à laquelle vous faites parfois allusion - note cependant la lutte du roman contemporain français aussi pour « réparer le monde » - pour donner la parole, guérir, faire apparaître, se souvenir, se réconcilier, etc. Comment comprenez-vous la convivialité de ces pulsions initialement conflictuelles ?*

D.R.: Je trouve le livre d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, très intéressant parce qu'il montre de façon très convaincante une sorte de nouveau paradigme pour la littérature du XXI^e siècle, une façon de décaler la vieille question de l'essence de la littérature vers ses usages. D'une certaine manière, sa thèse me permet de penser ce que j'appelle la « sortie du récit » dans *La Passion de l'impossible*, quand l'accent n'est plus mis sur la réduction ou la négativité, sur l'impossibilité mais au contraire sur les effets positifs (*thérapeutiques* dit Gefen) des livres. Ce discours est plus modeste sans doute ; il témoigne d'une perte d'influence ou de centralité de la littérature à notre époque, qui doit pour ainsi dire plaider pour ses vertus sociales, ce qu'on appelle en anglais partout dans le monde aujourd'hui son « impact ».

Une ambiguïté demeure dans le tableau que brosse Gefen : on ne sait jamais trop s'il se contente de faire un constat, de mesurer un changement significatif (ou un *tournant*, mais je trouve qu'on abuse ces dernières décennies des « turns » et qu'à force de tourner nous allons revenir au point de départ) ou s'il se réjouit de cette réorientation qu'il souhaiterait alors mettre en avant contre une idée moderniste ou formaliste de la littérature.

Le titre est un clin d'œil au beau roman de Maylis de Kerangal (que j'analyse dans *Petite physique du roman*) : *Réparer les vivants*, dont le titre reprend une très belle citation de Tchekhov.

Mais je me demande si la question n'est pas plutôt, prioritairement, celle qui porterait sur le « monde » même, sur notre possibilité de partager encore un monde habitable ou commun, et si Gefen ne suppose pas trop le monde comme déjà donné, déjà objet de ce qui le réparera, le compensera, en fera voir les beautés ou les ressources.

En ce sens, je suis sans doute plus pessimiste que lui, ou pris dans la définition moderniste de la littérature comme Impossible que je continue de partager et que j'ai voulu non seulement décrire mais rappeler dans *La Passion de l'impossible*. Je veux dire que, pour moi, la confrontation nécessaire à une limite du racontable, une forme aiguë de négativité, l'absence radicale de toute destination programmée (ce que Derrida appelle si bien la « destinerrance » de la littérature) doivent continuer de faire partie de notre définition incertaine de l'objet littéraire.

C'est pourquoi mon angle de la disparition n'est pas exactement le même. Je vois ce désir ambivalent (vouloir disparaître, mais ne pas cesser d'être reconnu) comme un moteur tensionnel du scénario romanesque ou fictionnel. Le roman reste donc un espace de projection pour nos contradictions individuelles et sociales, en prise avec l'époque dont il peut anticiper les désirs profonds et troubles. Il y a donc dans ce désir quelque chose de plus négatif, du côté de la pulsion de mort, pulsion avec laquelle toute grande œuvre compose. Il me semble aussi que le roman demeure fidèle à sa mission fondamentale : nous faire rêver d'une autre vie, celle justement qui serait la réussite d'une opération de soustraction (comme dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard ou *Les Grandes blondes* de Jean Echenoz). La rêverie romanesque est toujours liée à ce désir d'une autre vie, une vie qui serait plus pleine, même dans la soustraction ou le retrait, une vie plus authentique mais dont les romans nous montrent aussi la face négative ou l'échec programmé, en nous rappelant peut-être que nous n'avons qu'une vie et que c'est celle-là qu'il faut mener.

3 – *Faire glisser l'impossible au centre de l'empire de la visibilité... Y a-t-il aujourd'hui quelque chose de volontairement anachronique ou contre-intuitif dans les études littéraires ? Est-ce une conduite, dirons-nous, également négative ?*

D.R.: Maintenir l'impossible au cœur de la réalité ou de l'effectif: je crois que c'est ainsi qu'opère la littérature, en proposant évidemment d'autres possibles mais aussi en relançant le soupçon de quelque chose hors d'atteinte, en continuant d'entretenir notre désir de ce qui est inatteignable. Je ne crois pas que les études littéraires soient anachroniques, mais elles ont perdu dans le monde d'aujourd'hui leur ancienne aura symbolique ou leur prestige humaniste classique. Mais justement c'est dans le champ de ces études aussi qu'on peut déconstruire la vieille notion de l'humanisme, qu'on peut interroger les idéologies de la domination, qu'on peut réfléchir aux usages du langage. Pour les « littéraires », il n'y a pas de message à communiquer mais un énoncé qui dit ce qu'il dit dans la forme (jamais parfaitement adéquate) qui est la sienne, selon une dynamique particulière entre énonciation et énoncé, entre forme et force. Les études littéraires sont ainsi potentiellement critiques de l'idéologie de la communication qui règne aujourd'hui, comme si le langage était un simple outil. Nous apprenons au contraire comme professeurs de littérature que le langage nous parle, que les formes ont une histoire longue et complexe, que les mots ont une profondeur de sédimentation, un pouvoir de dormance (comme les plantes) et de réapparition, une capacité à reprendre des textes plus anciens en leur redonnant leur puissance toujours actuelle.

Sans doute ce « soupçon » (au sens où Nathalie Sarraute décrit la modernité comme *ère du soupçon* en reprenant l'expression de Stendhal) que nous portons inquiète, il s'oppose aux spécialistes de la « communication ». Mais il nous fragilise aussi car nous ne pouvons prétendre alors à une position de domination ou d'illusoire transparence, d'illusoire instrumentalité de la langue. Rien d'anachronique donc à mes yeux dans nos champs disciplinaires, sinon justement le sentiment que le temps n'est pas simplement vectorisé selon une direction unique de ce qui se périmé à ce qui se transforme. Le temps est formé de strates. Pascal Quignard exprime cela avec force ; il parle souvent dans ses livres de cette non-synchronicité de nos vies, de tout ce qui vient du passé le plus enfoui, le plus inaccessible, à commencer par les rêves qui nous reviennent dans la journée. Pour lui, il est capital de rappeler le prix et le poids de ces expériences où le temps se rompt, où revient ce qu'il nomme le Jadis, expériences que la lecture et l'écriture rejouent.

Ce n'est pas seulement rappeler l'importance primordiale de la négativité, c'est rappeler d'autres régimes de l'existence, d'autres temporalités de l'expérience humaine. Si j'ai choisi le motif de la disparition dans la fiction contemporaine, c'est bien parce que ce thème me paraît éminemment actuel. Ce désir ambivalent est révélateur de nos sociétés sur-connectées. La fiction a la formidable liberté de déplier des scénarios imaginaires pour explorer les possibilités (et les impossibilités) de cette envie de désertion, de cette rupture de la chaîne sociale. Sans doute aussi parce qu'écrire c'est forcément se retrancher et s'isoler provisoirement, c'est faire sécession avant de lancer comme une bouteille à la mer une œuvre qui cherche un public, mais pas à la manière dont on communique ordinairement. L'œuvre n'est pas du tout fermée sur elle-même : elle diffère sa réception, elle en complique le contenu par le rapport toujours dynamique de ce qui constitue son « ensemble », la forme qu'elle a trouvée, forme qui est à la fois de son temps absolument et qui lui permet pourtant d'excéder son temps, de durer pour d'autres lectures imprévisibles.

C'est pourquoi je reste optimiste sur la nécessité des études littéraires et artistiques, parce qu'elles sont en rapport avec des régimes de temporalités indispensables pour nous comprendre comme sujets parlants, parce qu'elles touchent à des mécanismes fondamentaux du langage et de la symbolisation. Plutôt que singer les sciences appliquées, plutôt que devoir légitimer laborieusement notre « utilité sociale » (traduction du « social impact » que font peser sur nous les instances de décisions politiques et administratives toujours avides de productivité mesurable), nous devons, dans l'enseignement de la littérature, au sein des sciences dites humaines, continuer de faire entendre que nous portons d'autres façons indispensables de penser le rapport au monde, le rapport au temps, le rapport au langage.