



COLEÇÃO PÓS LETRAS

*O fluir dos intervalos:
reflexões sobre literatura
e sociedade no mundo
contemporâneo*



VOLUME 01

Vanessa Rimbau Pinheiro
Pilar Roca
Luciane Alves Santos
(Organizadoras)



Desenho em tinta sobre cartolina - Pilar Roca



COLEÇÃO PÓS LETRAS

Conselho Editorial



Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Ana Graça Canan (UFRN)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
Gastón A. Alzate (California State University)
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)
João Batista Pereira (UFRPE)
José Rodrigues Seabra Filho (USP)
Juliana Luna Freire (UFPB)
Juliana Pasquarelli Perez (USP)
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCEG)
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)
Maximiliano Torres (UERJ)
Ramayana Lira (UFSC)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)
Simone Schmidt (UFSC)
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)

Projeto Gráfico:

CDM Design e Consultoria Empresarial Ltda
Camille Barbosa de Aquino
Roberta Lima Designer

Diagramação:

Roberta Lima Designer

O fluir dos intervalos: reflexões sobre literatura e sociedade no mundo contemporâneo



Vanessa Riambau Pinheiro
Pilar Roca
Luciane Alves Santos

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

F646 O fluir dos intervalos: reflexões sobre literatura e sociedade no mundo contemporâneo [recurso eletrônico] / Organização: Vanessa Riambau Pinheiro, Pilar Roca, Luciane Alves Santos. – João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

Recurso digital (1,39MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-120-6

1. Literatura e Sociedade. 2. Literatura Contemporânea.
I. Pinheiro, Vanessa Riambau. II. Roca, Pilar. III. Santos,
Luciane Alves.

UFPB/BS-CCTA

CDU:82:316.3

Elaborada por Susiquine R. Silva – CRB 15/653

Sumário



- 10** Prefácio
- 12** Representações da violência na dramaturgia trágica e suas parodizações no drama pós-moderno de autoria feminina: o teatro de Paula Vogel contra o “Perceptídeo”
Sandra Luna - Juliana Luna Freire
- 32** A encruzilhada entre política, literatura e sociedade na Revista bonaerense *Contorno* (1953-1959)
Pilar Roca
- 48** A prosa de Hermann Hesse durante a República de Weimar
Klara Maria Schenkel
- 68** Sob o signo da heterogenia: reflexões sobre hibridismo e transnacionalidade na literatura moçambicana
Vanessa Riambau Pinheiro
- 78** Da literatura de combate à fragmentação subjetiva: a poesia moçambicana em perspectiva
Vanessa Riambau Pinheiro
- 92** Narrativas distópicas: uma leitura feminista a partir de Lia Vieira e Lília Momplé
Paulo de Freitas Gomes - Sayonara Souza da Costa
- 111** Modernidade, globalização e identidade cultural: uma leitura de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto
Fabio Gustavo Romero Simeão - Aline Souza Melchiades
- 124** O estilo narrativo e as ressignificações do imaginário veterotestamentário em *Caím*, de José Saramago
José Diego Cirne Santos
- 140** Reina a paz no meu país: notas sobre a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque
Arturo Gouveia
- 152** A problematicidade vazia. o perfil de Benjamim Zambraia
Arturo Gouveia
- 167** O fantástico e a naturalização da indiferença no conto “O aeroporto”, de Menalton Braff
Luciane Alves Santos
- 176** O fantástico em Pernambuco: leituras do espaço em “Assombração no Rio Formoso”, de Jayme Griz
Ivson Bruno da Silva
- 188** Referências
- 202** Sobre os autores e as autoras

Prefácio



O presente livro é resultado das pesquisas do PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba –, em especial da linha “Tradição e modernidade”. Os textos aqui publicados privilegiam a relação entre literatura e sociedade como temática geral, abrangendo realizações literárias do Brasil, da América do Norte, da Região do Cone Sul, da África e da Europa, na contemporaneidade.

Percebe-se, ao longo das leituras teóricas e críticas, a dificuldade de definição cronológica e conceitual dos limites do “contemporâneo”. Por exemplo, o famoso ensaio de Theodor Adorno sobre as inovações romanescas do século vinte, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, data dos 50, mas refere-se a autores das primeiras décadas do século, como Proust e Joyce. Agamben, por sua vez, caracteriza Nietzsche como “contemporâneo” – um pensador que não se submete às “trevas” e às modas dominantes de sua época. Ante várias ambiguidades e imprecisões, sobressai uma fluidez que não é apenas conceitual, restrita aos esforços do logos, mas corresponde, antes de tudo, a um paradoxo apontado por Bauman: a liquidez imperativa do próprio objeto em foco.

No enfoque da relação entre literatura e sociedade, procuramos reconhecer a prioridade concedida à fatura textual. Trata-se de uma contribuição pioneira de Antonio Candido em sua época, contemporânea da divulgação internacional dos Formalistas Russos e da visão de “desautomatização da linguagem”, por exemplo, assim como da Escola de Frankfurt, em especial a defesa adorniana da imanência da obra, sem renúncia à historicidade plasmada na linguagem. Acreditamos que tais contribuições, ligadas a novas abordagens também aqui contempladas, continuam de fundamental importância para os estudos da contemporaneidade. Como princípio norteador de Antonio Candido, por exemplo, para que as abordagens críticas não caiam no sociologismo, a noção de que o externo se torna interno, uma vez priorizada, concebe a sociologia e a historiografia como disciplinas auxiliares, utilizadas como meio, não como fim. Esse procedimento nos ensina a insistir na busca do elemento social na literatura como componente intrínseco dos textos, a ser identificado não como ilustração das obras, mas como categoria analítica e explicativa da própria elaboração artística. Assim, ainda que o realismo de um texto tenha a pretensão de observar e transpor o mundo, com

todo seu rigor, para o domínio artístico, não escapa ao “quinhão da fantasia” que garante a autonomia relativa da obra diante de suas fontes originárias.

Dadas a diversidade e a riqueza dos recursos críticos e teóricos, percebemos a necessidade de trabalhar com uma unidade de enfoque, a ser discernida no próprio contemporâneo tematizado nas obras. A heterogeneidade da linha de pesquisa também impõe esse desafio. Trata-se do esforço de unidade a ser alcançado em uma realidade multifacetada que não pode ser velada por artifícios críticos ou teóricos. As análises recorrem, então, a embasamentos diversos, de alguns autores já consagrados, como Antonio Candido, Todorov, Marshall Berman, David Roas, Anthony Giddens, Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Giorgio Agamben, dentre outros, bem como de autores menos divulgados, ao menos nos estudos brasileiros, como Achille Mbembe, Franz Fanon e Mary Fulbrook. Essas referências são importantes pontos de partida para a compreensão de toda uma literatura empenhada em tematizar as fragmentações sociais da vida contemporânea.

Na abordagem de tramas e interpretações poéticas que contemplam as contradições entre globalização e identidade cultural, a busca de identidades pós-coloniais, hibridismo, transnacionalidade, leituras feministas e dramaturgia trágica de autoria feminina, a relação dos personagens com o espaço fantástico, a superficialidade dos valores cada vez mais efêmeros da indústria cultural, o perigo de mutilação da memória histórica, dentre outras preocupações, procuramos deixar nossa contribuição para a fortuna crítica de uma temática inesgotável.

Arturo Gouveia

1

Representações da violência na dramaturgia trágica e suas parodizações no drama pós-moderno de autoria feminina: o teatro de Paula Vogel contra o “Percepticídio”



Sandra Luna
Juliana Luna Freire

Tragédia e violência: fundamentos do drama trágico

As relações entre a dramaturgia trágica e a violência remetem às origens do teatro clássico. Embora a tragicidade encenada nas arenas gregas apareça na tradição crítica associada a noções de destino e fatalidade, o drama trágico jamais pôde prescindir de ações humanas para a perpetração das catástrofes que consubstanciam as tragédias. Ainda que as intervenções dos deuses nas tramas conferissem às antigas tragédias sua aura metafísica, a violência física fazia-se determinante ao *pathos* trágico que engendrava a *katharsis*, mesmo que as terríveis cenas de sangue e morte fossem ocultadas das vistas dos espectadores, como costumava ocorrer na tradição grega.

A intrincada associação entre tragédia e violência levou René Girard (*A violência e o sagrado*, 2008) a vislumbrar, na sintaxe originária do gênero, a dívida das tragédias aos ritos sacrificiais. Embora submetida a complexos processos de estetização, a tragédia seria, ao fim e ao cabo, a teatralização do “sacrifício” do herói ou da heroína, cujas mortes representam desfechos que se justificam pelo “bem” da ordem. Como nos ritos sacrificiais, o herói trágico assume o lugar daquele cuja eliminação ou punição estabelece a paragem da violência, pondo fim à desordem.

Ressalte-se que, no entender de Girard (2008), a violência, intestina ao humano, é contagiosa e imparável, propaga-se com voracidade e apenas se resolve ao encontrar uma vítima. Nas sociedades arcaicas, desprovidas de um sistema judiciário, a exacerbação da violência no seio da comunidade resultava em uma crise societal que somente era aplacada com a imolação ritualística de um sacrificado. Embora nenhuma relação causal houvesse entre a vítima sacrificial e a origem da desordem, a inserção da divindade no rito legitimava o sentido sagrado do sacrifício e isso abonava a arbitrariedade da escolha dos sacrificados, que eram sempre, não por acaso, portadores de “marcas vitimárias” – órfãos, estrangeiros, andarilhos, mendigos, precisamente aqueles e aquelas cujas mortes não ensejariam vingança.

Nas fábulas infantis, a arbitrariedade do sacrifício como condição à paragem da violência é ironicamente simbolizada pela pedra que se oferta ao ogro para aplacar sua ira. Nas tragédias, é o herói quem ocupa o centro da arena trágica e sua destruição será percebida como mecanismo de restauração da “ordem”, já que sua eliminação ou punição põe fim aos conflitos constitutivos da trama. Entretanto, a eleição do herói à condição de “sacrificado” no drama não será menos arbitrária do que as mortes levadas a efeito nos ritos sacrificiais, conclui Girard (2008).

É importante considerar que a ação trágica, estruturada com base em uma lógica causal que dramatiza a trajetória do herói como eixo do universo ficcional, tende a dispersar ou camuflar essa arbitrariedade da solução trágica, por exemplo, indiciando na trama um “erro trágico” (*hamartia*) cometido pelo personagem heroico e que se faz identificar como elemento dramático que provoca, direta ou indiretamente, a catástrofe que o abate. No entanto, como bem viu Girard, a própria dimensão conflituosa das tramas trágicas evidencia uma crise societal em curso, na qual reinam por toda parte a desordem e a violência. Não fosse pela arbitrariedade da construção estética da ação, centralizada na trajetória do herói e enfatizando o que convém para indiciar o

protagonista, tornando-o, ao mesmo tempo, agente e paciente do *pathos* trágico, não seria fácil discernir na rede de inter-relações sociais constitutivas do *mythos* as causas originárias das desordens que nas tragédias clamam por um desfecho trágico.

Embora não seja nosso propósito aprofundar leituras críticas dos antigos textos trágicos, importa-nos, entretanto, ressaltar que a violência perpetrada nas tragédias não deve ser lida sob a óptica da ação individual, sem que se considere a tessitura da trama em sua completude. O próprio Aristóteles na *Poética* insistia em que não é o *ethos*, mas o *mythos*, a “alma da tragédia”. E o *mythos*, dizia o estagirita, é a composição dos atos. Sob esse prisma, vale a pena ouvir Raymond Williams (*Tragédia Moderna*, 2002) sobre a necessidade de se fazer uma leitura descentrada da ação trágica, justamente porque, para este autor, tragédia não é aquilo que acontece ao herói, mas “aquilo que acontece por meio do herói” (p.80). Isso significa que, ao lançar-se contra o universo conflituoso, o herói evidencia a teia de intrigas na qual é enredado e instado a reagir tragicamente. Neste sentido, aquilo a que se costuma referenciar como “ordem”, no universo das tragédias, é, no entender de Raymond Williams, fundamentalmente, “desordem”.

A ação trágica não se definiria, portanto, como transgressão à ordem, mas como reação à desordem. Sob essa perspectiva, o sofrimento (ou o “sacrifício”, no dizer de Girard) das personagens trágicas adquire, para Raymond Williams, sentido revolucionário, instigando-nos a atentar criticamente para a dimensão social que estrutura os conflitos dramáticos nos textos trágicos. Aqui valeria a pena evocar Lawson (1978), para quem a ação dramática, seja na tragédia antiga ou no drama moderno, define-se e se desenvolve através de conflitos sociais, conflitos que posicionam pessoas contra pessoas, indivíduos contra grupos, grupos contra outros grupos, indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais. Não surpreende que nesse universo dramático inevitavelmente conflituoso a violência assumida na cena as mais variadas formas de representação estética.

Representações da violência na dramaturgia trágica

A história da dramaturgia trágica no ocidente poderia ser reescrita com base nas diversas convenções estéticas voltadas à representação da violência nos textos dramáticos que se tornaram canônicos. Se, como dissemos, os gregos subtraíam aos olhos dos espectadores as cenas de sangue e morte, sonhando a encenação dos recorrentes suicídios, enforcamentos, assassinatos por armas cortantes e outros gestos violentos que configuravam as catástrofes em suas tragédias, isso parecia dever-se às condições específicas dos teatros gregos, que, sendo abertos, com os espetáculos ocorrendo à luz do dia, dificultavam a encenação verossímil dessa violência física numa arte que clamava por seriedade e elevação estética, características fundamentais da tragédia enquanto gênero, dramático e teatral. Para impedir que o trágico resvasse para o cômico, a violência física no teatro grego ocorria por trás da cena (*skéné*) e era depois relatada por alguma testemunha, enquanto o corpo já inerte – mutilado, ensanguentado – era exposto na arena, carregado por meio de uma espécie de carrinho de rolimã (*ekkeklema*).

As dificuldades de encenar a violência física nos teatros da antiguidade respondem ainda hoje pelas frequentes alusões dos críticos à pouca probabilidade de terem sido as tragédias de Sêneca produzidas para a cena. Sendo Sêneca um mestre em dramatizar a violência física, suas tragédias se encerram em catástrofes aterradoras e nada em seus textos sugere que as cenas de sangue e morte deveriam ser subtraídas aos olhos da recepção teatral. A sua *Medeia*, por exemplo, mata um dos filhos à vista dos espectadores, enquanto arrasta a outra criança para ser morta diante de Jasão, tudo isso sob os olhares do público, se é que realmente o teatro latino levou essa peça à encenação. Seja como for, séculos depois, o teatro renascentista, que teve as tragédias de Sêneca por modelos, encontrou meios de encenar nos palcos da modernidade o horror das tragédias, de maneira que célebres dramaturgos dos tempos modernos, dentre eles, Shakespeare, devem ao tragediógrafo latino muito do gosto pela exibição explícita da violência física, embora não se possa tributar apenas à influência de Sêneca essa convenção teatral, considerando-se que a historicidade será sempre um elemento definidor das convenções artísticas que se perpetuam. No caso do drama elisabetano, não se pode esquecer que o mesmo público que ia ao teatro comparecia a execuções públicas, de maneira que, na Londres dos séculos XVI e XVII, por exemplo, não faltavam oportunidades para que se assistisse a enforcamentos ou decapitações em praça pública. Não surpreende que o teatro renascentista inglês responda a essa predisposição da recepção para a degustação prazerosa de cenas de extrema violência física.

No correr dos séculos, a inflexão estética que, sob influência das revoluções liberais no ocidente, transformaria a tragédia em drama burguês, produziu mudanças severas na representação da violência nos palcos trágicos. Os gestos convulsivos que caracterizavam a violência física nas grandes tragédias eram condizentes com a retórica elevada dos reis, príncipes e nobres que protagonizavam suas tramas. Quando o teatro trágico se “rebaixa” e se faz drama burguês, ou drama social, extingue-se a chamada “cláusula dos Estados” – a convenção que restringia o heroísmo trágico aos representantes da nobreza –, e o protagonismo das peças passa a ser concedido a homens e mulheres comuns. Nesse novo gênero dramático e teatral, a elevada linguagem poética das tragédias se torna prosaica. Também a morte se modifica, se “rebaixa”, se aquieta, assumindo novas conotações de tragicidade, não raramente cedendo lugar a mortes simbólicas, como a desonra, a falência moral ou material, o banimento social, a loucura. Isso não significa que assassinatos e suicídios tenham sido excluídos da cena trágica, apenas os novos tempos fazem incidir conotações mais condizentes com a historicidade implicada na representação mimética da ordem\desordem da vida burguesa. Considerando o peso dos contextos históricos na feitura dos dramas sociais, não faltará inspiração aos dramaturgos para representarem formas mais contemporâneas, reais ou simbólicas, de matar ou morrer. Ibsen faz Nora bater a porta de sua *Casa de Bonecas*, abandonando marido e filhos ao final do drama. Tennessee Williams, em *Um Bonde Chamado Desejo*, concede a Blanche DuBois a eternização de suas fantasias na loucura, que não deixa de ser morte em vida. Eugene O’Neill, em *O luto* assenta em Electra, uma releitura da *Oresteia* de Ésquilo, “higieniza” o banho de sangue dado pela Clitemnestra grega ao apunhalar seu esposo Agamemnon, fazendo com que Christine assassine Manon recusando-se a lhe entregar as pílulas que o poderiam livrar do ataque cardíaco que o fulmina em cena. Tudo isso nos diz que a história das representações da violência no teatro trágico tem muito a nos contar sobre a história da nossa

própria civilização.

O drama social adquire estatuto modelar no ocidente no século XIX e, sob influência do teatro de Ibsen, talvez o mais influente dos dramaturgos modernos a dar continuidade ao que Raymond Williams chamou de “Forma Geral” da dramaturgia trágica, o século XX viria a produzir um amplo espectro de peças representativas da dor e do sofrimento humanos resultantes das mazelas da vida social no mundo burguês. A ênfase lançada sobre os conflitos sociais como causadores da tragicidade nessa forma modelar de drama evidencia que mesmo as crises existenciais mais profundas experimentadas em cena pelos personagens resultam de suas interações sociais. Com isso, essa tradição dramática alcança um forte pendor para a crítica social e embora haja uma vertente teórica que negue a esses dramas sociais o estatuto de “tragédias”, como o faz, por exemplo, George Steiner, em *A morte da tragédia* (2006), outras concepções teóricas reconhecem que o teatro trágico sempre foi mutável, sempre pautou-se em conflitos sociais alinhados aos seus contextos históricos e, portanto, categorizam o drama social como “tragédia moderna”, na definição formulada por Raymond Williams (2002).

Inflexões do trágico na virada para a pós-modernidade

Essa revisão crítica das formas historicizadas de representação da violência na tradição dramática e sua apreensão em relação a conflitos sociais nos permite afirmar algo que interessa diretamente ao estudo da dramaturgia contemporânea. Para melhor embasar nossas reflexões, devemos considerar que, desde as origens clássicas até meados do século XX, a despeito das marcantes distinções que evidenciamos no tocante à representação da violência e ao tratamento concedido à tragicidade no cânone teatral no ocidente, o *gravitas* permaneceu por séculos associado ao trágico. Em toda essa tradição que revisitamos, o *pathos* trágico sempre esteve associado a um tratamento respeitoso, grave, elevado, do sofrimento humano, mesmo em dramas cujos protagonistas aparecem “rebaixados” socialmente. Isso não significa que as tragédias, antigas ou modernas, não acolhessem a comicidade, o humor, a ironia, mas as tiradas cômicas não incidiam diretamente sobre o *ethos* ou sobre o *pathos* trágico, eram apenas inserções de situações ou alusões risíveis, nesgas para a experimentação do que os críticos de Shakespeare chamaram de “alívio cômico”, cenas leves enxertadas na trama trágica, cujo arcabouço, no entanto, permanecia na esfera das artes sérias e elevadas.

Por volta de meados do século XX, no entanto, outras opções estéticas se materializam na cena teatral, dentre as quais poderíamos destacar as contribuições advindas do Teatro do Absurdo, de Beckett e Ionesco, do Teatro Épico, de Brecht, e do Teatro da Crueldade, de Artaud. Em linhas muito gerais poderíamos dizer que a partir dessas influências, novas formas de tratamento do trágico passam a incidir na dramaturgia e as décadas seguintes serão pródigas em recusar o tratamento convencionalmente sério e respeitoso que, durante séculos, foi concedido à tragicidade no drama.

Essas novas inflexões formais que sobre a tragicidade incidem, obviamente, não podem ser desconectadas da historicidade que contextualiza as peças. Aqui caberia

bem evocar a definição de Raymond Williams (2002) sobre o que ele chamou de “estrutura de sentimento”, espécie de emergência de formas criativas que compartilham características assemelhadas por serem resultantes de certa predisposição geracional para perceber agitações ou perturbações nas ordens e valores hegemônicos manifestos e a esses distúrbios na vida política, social, cultural conferir feições estéticas. Como bem diz o autor, conferindo à historicidade seu papel na história das artes: novos conteúdos se precipitam em novas formas. No que diz respeito ao século XX, vejamos o que escreveu Marvin Carlson acerca da percepção pelo teatro das catástrofes resultantes de um processo civilizatório que apregoava a hegemonia dos saberes, da ciência, do progresso intelectual da humanidade e culminou em duas Grandes Guerras e outras tantas aberrações:

A falta de sentido ou a aparente malevolência do universo, o horror da guerra moderna e a ameaça de destruição atômica fizeram que muitos teóricos, após a Segunda Guerra Mundial, sentissem que o tipo de exultação proporcionado pela tragédia, mesmo a mais sombria [...], já não era atingível. Voltaram-se de preferência para a comédia negra ou a comédia com implicações trágicas, [...] gênero mais adequado à consciência moderna. (CARLSON, 1997, p. 429)

Dentre os autores referidos por Carlson, como representativos desse desencantamento do mundo a ser refletido no teatro, vale a pena conferir o que diz Friedrich Duerrenmatt em seu texto *Problemas do Teatro*, publicado em 1954. Duerrenmatt não nega a possibilidade de permanência do elemento trágico na dramaturgia contemporânea, apenas considera não mais ser possível a pura tragédia e isso por vários motivos, dentre os quais, as perdas de referências que possibilitariam o tratamento sério e circunstanciado do trágico:

O mundo de hoje, do modo como se nos apresenta, dificilmente se deixa enformar nos moldes do drama histórico schilleriano, simplesmente pelo fato de nele não mais encontrarmos heróis trágicos, mas tão-somente tragédias, encenadas por carniceiros universais e executadas por máquinas de moer. Não se podem mais fazer “Wallensteins” a partir de Hitler e de Stálin. O poder destas duas figuras é tão gigantesco que elas próprias ainda constituem eventuais e evidentes formas de expressão de tal poder. Além disso, a desgraça vinculada especialmente ao primeiro, e bastante ao segundo, ramificou-se demais e tornou o mundo confuso, violento, mecânico e frequentemente absolutamente destituído de sentido. O poder de Wallenstein ainda era um poder visível; entretanto, o poder de hoje o é apenas em pequena escala, assemelhando-se a um iceberg, em que a maior parte permanece afundada no anônimo, no abstrato. O drama de

Schiller pressupõe um mundo tangível, uma verdadeira ação do Estado, como de resto também a tragédia grega. Visível na arte é somente aquilo que pode ser abarcado pela visão. O Estado hodierno, contudo, ficou inapreensível, anônimo, burocrático, e isto vale não apenas para Moscou ou para Washington, mas também para Berna. Atualmente, as ações estatais são jogos satíricos, que vieram depois, e seguem as tragédias consumadas em silêncio. Faltam os verdadeiros representantes e os heróis trágicos não têm nome. (2007, p. 85-86)

Impressiona como, já em meados do século XX, Duerrenmatt tenha atentado para as causas da irreverência que recairia sobre a dramaturgia trágica nas décadas posteriores. Em suas palavras, diante da desarrumação do mundo contemporâneo, somente a comédia estaria apta a expressar a tragicidade:

A tragédia, por ser o gênero artístico mais rígido, pressupõe um mundo enformado. A comédia [...] pressupõe um mundo desenformado, em mudança, em revolução, um mundo em arrumação, como o nosso. [...]

A tragédia pressupõe culpa, necessidade, moderação, controle, responsabilidade. Na confusão reinante em nosso século [século XX], nesta desordem da raça branca, não existem mais culpados e também não existem mais responsáveis. Ninguém pode ou quer contribuir de algum modo em prol do que quer que seja. Tudo é arrastado e fica suspenso num rastelo qualquer. Tornamo-nos coletivamente culpados, coletivamente encarcerados nos pecados de nossos pais e de nossos antepassados. Somos apenas filhos de filhos. Este é nosso azar, não nossa culpa: a culpa existe somente como fato pessoal, como ato religioso. A nós convém apenas a comédia (2007, p. 87-89)

As palavras de Duerrenmatt podem ser vistas como emblemáticas no tocante às dificuldades enfrentadas pelo teatro da segunda metade do século XX no que respeita à dramatização de tragédias representativas do seu próprio tempo. Seja como for, não apenas o teatro, mas distintas formas de expressão estética em circulação na contemporaneidade optaram não apenas pelo cômico, mas também pela ironia, pela paródia, pelo pastiche, recursos aptos a indiciar criticamente aquilo que os artistas flagram como a “estrutura de sentimento” resultante das contradições do tempo presente.

Paródia e ironia na dramaturgia pós-moderna

O recurso à parodização na contemporaneidade tem sido tão recorrente, que Linda Hutcheon (2002) propõe ter a paródia alcançado estatuto de gênero, impon-

do-se na arte e na cultura atual como uma espécie de “modus operandi” discursivo, uma forma potente de revisão crítica do já visto, já dito, que, por via paródica, se faz desconstruído, denunciado, deformado, desdito.

Não são pouco os teorizadores que se debruçam sobre a arte na condição pós-moderna e a dimensão irônica e paródica recorrente na estética contemporânea ocupa o centro das reflexões e debates enfrentados por esses autores. Nas palavras de Hutcheon:

Muitos dos desacordos acerca da avaliação das estratégias pós-modernas podem ser vistos como o resultado de uma recusa à duplicidade da política de representação do discurso pós-moderno. Para Alan Wilde, a ironia é uma característica positiva e definidora do pós-moderno; para Terry Eagleton, a ironia é o que condena o pós-modernismo ao trivial e ao kitsch. Para alguns, a implicação inevitável do pós-modernismo no debate entre arte elevada e cultura de massa é significativo; para outros, é lamentável. Para M.H. Abrams [...], as ‘indeterminações insolúveis’ pelas quais ele próprio define o pós-moderno estão implicitamente relacionadas à falta de sentido e à demolição dos fundamentos culturais, enquanto para Ihab Hassan essas mesmas indeterminações são parte de um ‘amplo desejo revisionista no mundo ocidental, desestabilizando/re-estabilizando códigos, cânones, procedimentos, crenças’. (HUTCHEON, 2002, p. 17-18, tradução nossa).

A questão que se coloca como premente no tocante à recorrência da paródia na arte e na cultura contemporâneas seria, portanto, a discussão sobre as potencialidades dessas formas artísticas para a crítica. Se, conforme Jameson, o pós-modernismo corresponde à lógica cultural do capitalismo tardio, como poderia essa arte pós-moderna escapar à cooptação, à reificação, aos apelos mercadológicos e aos valores hegemônicos em circulação no próprio sistema que o engendra e que consome suas produções? Sem deixar de aquiescer a dificuldade do problema que se propõe a investigar, Hutcheon afirma, entretanto, que a ambiguidade e a duplicidade são marcas por excelência dessa arte pós-moderna, convidando-nos a pensar que sua poética e sua política evocam a indecibilidade, isto é, revelam, ao mesmo tempo, sua potencialidade para a crítica social e, portanto, para a resistência contra-hegemônica, e também a consciência de pertencimento ao sistema e às tradições que insiste em parodiar, ironizar. O desafio da crítica seria hoje responder a essa indecibilidade, a essa ambiguidade.

No drama anglo-americano contemporâneo, a parodização, a ironia, a comichidade, mas também a caricatura, o excesso e o grotesco dominam a cena e provocam, na representação da tragicidade, inflexões estéticas muito convidativas ao exercício teórico. Ora, se o drama social se caracteriza, desde a sua origem, por enredar em sua *mimesis* dimensões conflituosas associadas à des/ordem social e que produzem a vio-

lência trágica, seu forte pendor para a crítica social e política foi sempre característica marcante do gênero, mesmo quando suas formas deixaram o realismo e experimentaram outras concepções estéticas – expressionistas, impressionistas, simbolistas. A questão que ora se apresenta nos convida a teorizar sobre como se efetiva a permanência da função crítica dessas peças contemporâneas, considerando-se a “ambiguidade” inerente ao pós-modernismo. Como dramas sociais que parodiam formas tradicionais e valores hegemônicos, fazendo recair fortes cargas de ironia sobre as representações da des/ordem da vida social, caricaturando a própria realidade que lhe serve de referência e conduzindo o gênero para o domínio do cômico, do absurdo, do *nonsense*, poderiam ainda levar a efeito a função crítica associada ao gênero? Como se comporta a tragicidade nessas construções paródicas, irônicas, debochadas?

Paródia, ironia e crítica no teatro de Paula Vogel: tabu, trauma e tragédia na des/ordem social em *How I Learned to Drive* (1997)

Muito se tem escrito na crítica feminista sobre as barreiras que se antepõem às mulheres quando se dedicam a d/escrever experiências, traumas e desejos femininos. Na contramão da dificuldade experimentada por muitas de trazer à literatura temas-tabu, a dramaturga norte-americana Paula Vogel concede clara visibilidade ao tema da pedofilia na obra *How I Learned to Drive* (1997). A obra parte de um desejo revisionista de abordar a questão do abuso sexual em um enquadramento complexo, que focaliza não apenas o contexto familiar, mas também esferas da vida social e política, enredando o tema em um universo ficcional conflituoso no qual instituições, valores e comportamentos contemporâneos aparecem mimetizados sob perspectivas paródicas impiedosas, desconstrutivas, demolidoras. A peça provocou grande repercussão à época de sua estreia e recebeu o *Pulitzer Prize for Drama* em 1998, embora tenha demorado mais de duas décadas para chegar à *Broadway*, o que configura, de antemão, a censura prévia a que estão sujeitas certas produções artísticas, sobretudo as que se lançam contra valores e instituições hegemônicas, como é o caso da referida peça, que desafia e denuncia fundamentos caros à ideologia do *American Way of Life*.

How I Learned to Drive (1997), em português, “Como eu aprendi a dirigir”, caracteriza-se como paródica já em sua opção por formatar a ação dramática com base em um manual de instruções sobre direção automobilística, cada uma das cenas da peça correspondendo a uma lição sobre como aprender a guiar um automóvel. A iniciação nas aulas de direção metaforiza, irônica e pateticamente, a iniciação da protagonista, *Li'l Bit*, na vida sexual. No papel de experimentado instrutor, o próprio tio da menina, *Uncle Peck*, sempre presente, gentil e carinhoso, na verdade, um substituto terno da figura paterna que falta à criança, ao mesmo tempo, um perverso, que não perde oportunidade de levar a sobrinha ao colo para facilitar suas “aulas”, quando as perninhas curtas da menina de onze anos ainda sequer alcançavam os pedais do carro.

Nada é simples, no entanto, nessa peça escrita por Paula Vogel, em cuja trama, instituições e valores da vida familiar, social e política se enredam de maneira a evidenciar que há algo de podre na comunidade paródicamente representada nesse universo ficcional. O próprio *Uncle Peck*, o experiente “instrutor”, não é somente um tio amoro-

samente cafajuste, mas também um veterano da Segunda Guerra, sofrendo de Desordem de Estresse Pós-Traumático e alcoolismo. Com isso já se pode adivinhar que as perversões de *Uncle Peck* respondem a uma história de vida pessoal, de maneira que, embora a responsabilidade sobre a prática da pedofilia recaia sobre a sua pessoa, não se pode ler sua subjetividade senão como resultado de uma confluência de causas que convergem para sua de/formação de caráter. Ainda que o drama seja, desde as suas origens gregas, fundamentalmente definível em termos de ação, não se pode esquecer o papel do *ethos* dos protagonistas no que diz respeito às ações que praticam em cena. Nesse caso, vale a pena lembrar que o caráter de *Uncle Peck* na trama apresenta-se como o *ethos* de uma subjetividade descentrada, construída sob os auspícios de forças que o atormentam e que sobre ele atuam, o que faz do personagem, ao mesmo tempo, algoz e vítima, da sociedade e de si mesmo. Esse descentramento do sujeito tem sido característica marcante na literatura e no teatro pós-moderno, mas o tratamento sofisticado que a essa subjetividade estilhaçada concede Paula Vogel merece ser lido com singular atenção, pois se faz determinante à modelagem crítica de sua dramaturgia.

Falta dizer que a ação da peça tem referenciais históricos claros e especificados na trama. A ação fragmentada permite mudanças de cenários, e todos eles figuram como ambientes marcantes da sociedade americana da década de 1960 e 1970: estradas suburbanas em Maryland, por onde a adolescente era “ensinada” a dirigir; a casa dos avós de *Li'l Bit*, onde se reuniam os membros da família; um restaurante, uma escola e um quarto de hotel, espaços representativos dos modos de vida na Carolina do Sul e, em sentido mais geral, da cultura norte-americana no período estabelecido como *setting* da ação.

A rede de interações que convergem para produzir a dramaticidade e a tragicidade na trama evidencia que a sexualidade ocupa posição privilegiada dentre as muitas mazelas da vida social representadas paródicamente na cena. O próprio núcleo familiar de *Li'l Bit* ilustra, com tons de comicidade, a marcada conotação sexual das *personas* em ação. Nessa figuração paródica de uma sociedade fortemente erotizada, os personagens são nomeados através de apelidos que remetem a características associadas às suas partes sexuais: *Li'l Bit*, por exemplo, refere-se ao tamanho minúsculo da vagina da menina ao nascer – e foi o próprio tio que tomou o bebê nas mãos, enquanto a família constatava, entre as pernas da recém nascida, “uma coisinha de nada” (*little bit*). Não se poderia aqui deixar de mencionar outra inflexão paródica, risível e caricata, implicada nesse apelido, que evoca “*Lilibet*”, a forma carinhosa pela qual o Rei George chamava a sua filha desde pequena, a Rainha Elizabeth, nome nobre, de origem hebraica, cuja significação era algo como “Meu Deus é um juramento”. Decifrado em suas implicações paródicas, o apelido da protagonista da peça se revela fortemente cômico, sarcástico, impiedoso, rebaixando e erotizando o apelido que se popularizou para Elizabeth, um nome amplamente popular. Além de *Li'l Bit*, os demais personagens também são nomeados em relação às suas genitálias: o avô será referido na peça como o Big Papa (*Grande Vovô*); a mãe é a *Titless Wonder* (*Maravilha sem Peitos*), o primo é *Blue Balls* (*Bolas Azuis*) e o tio é *Uncle Peck* (*Tio Bicador*).

A iniciação sexual de *Li'l Bit* e os abusos dos quais se faz vítima acontecem,

portanto, em um drama social no qual o ambiente familiar é caracterizado como disfuncional e tóxico, com recorrentes agressões verbais, cenas de *bullying* e silêncios familiares permissivos sobre os abusos que ali ocorrem. Trata-se, portanto, de um enredamento ficcional no qual a dramaticidade e a tragicidade, tratadas com ironia e comicidade, decorrem de uma sociedade omissa, marcada por variadas formas de violência que impedem a formação de Li'l Bit como mulher de maneira positiva, construtiva. Não surpreende que ela se deixe amparar pelos braços fortes do seu Tio Peck e que consinta, em sua própria miséria emocional, com os carinhos que recebe do tio pedófilo como único “escape” da família disfuncional. Lembremos que Uncle Peck fornece não apenas carinho, mas também segurança, afeto e prazer. Em determinado momento da trama ele dirá: “*I don't have sons. You're the nearest to a son I'll ever have – and I want to give you something. (...) when you're in control of the car, just you and the machine and the road – that nobody can take from you. A power*”¹ (p. 58). É assim que Uncle Peck explica seu interesse em dar as aulas de direção a Li'l Bit, e sua fixação pelo prazer de dirigir não será destoante do sentimento mais geral dos norte-americanos em relação aos seus automóveis. Ao mesmo tempo que o tio é o mais próximo que temos de um adulto que se importava com a menina, ele não consegue estabelecer um vínculo saudável com a sobrinha sem o avanço das dependências do seu próprio desejo pervertido e de sua capacidade para criar situações de intimidade que gradualmente vão progredindo até o fim da peça, dramático e traumático, para ela; trágico, para ele.

A peça é dividida por lições de direção e cada cena corresponde a uma “aula” que recebe títulos sugestivos, como: “*Safety First: You and your Driver Education*”, ou “*Driving in First Gear*”, “*You and the Reverse Gear*”². Para cada cena-lição, Vogel instrui uma seleção musical da época, que vai se modificando, juntamente com os modelos de carro referidos nas falas, e acompanhando o desenvolvimento sexual da relação abusiva.

A temporalidade embaralhada das cenas, fragmentação comum à arte pós-moderna, é parte da cuidadosa retórica textual da autora e serve a vários propósitos, operando no sentido de construir a escalada da ação em direção à dramaticidade e à tragicidade. É assim que o público vai recebendo recortes, retalhos de informações advindas de temporalidades diferentes que, aos poucos, desvelam os personagens e suas ações. Como se estivesse a montar um quebra-cabeças, a recepção se confronta com os impactos de cada nova cena que vai compondo a trama e elucidando os fatos nesse universo ficcional. Não custa lembrar que, sendo o drama a arte do eterno presente, não importa quando a ação apresentada/representada na cena tenha ocorrido, ela se presentifica sempre diante dos olhos dos espectadores e nessa presentificação contribui para provocar impactos na audiência. Nesse jogo retórico, a um só tempo, dramático e teatral, a dosagem das informações importa diretamente aos processos de construção do *ethos* retórico dos personagens e de uma ação que gravita em torno de um tema-tabu, de maneira que, por exemplo, o primeiro abuso, quando Li'l Bit tinha apenas 11 anos, só é encenado ao fim da peça. Nas cenas que o antecedem, a audiência

¹ Eu não tenho filhos. Você é o mais próximo a um filho que eu jamais terei – e eu quero te dar algo. (...) quando você está no controle de um carro, só você e a máquina na rua – ninguém pode tirar isso de você. Um poder.

² “Segurança em Primeiro Lugar: Você e sua Educação no Trânsito”, ou “Dirigindo na Primeira Marcha”, “Você e a marcha ré”.

já testemunhou por vários ângulos o *modus operandi* do instrutor e a maneira como leva sua sobrinha-aluna a passear em um carro que também é adaptado para a cena, cortado ao meio, extirpado de sua parte frontal, de maneira a exibir os dois assentos dianteiros, deixando o tio-instrutor e a sobrinha-aprendiz sentados diante do público, enquanto o pedófilo mimetiza o deslizar de suas mãos entre as partes do automóvel – objeto altamente erotizado na cultura norte-americana – e o corpo de Li'l Bit, que se faz, assim, abusada em plena vista da audiência. Tudo isso diz da sofisticação estética da peça, que opta por uma linguagem cênica anti-realista, nem por isso desprovida de um forte sentido de realidade dramática.

Dissemos que a peça parodia um manual de instruções sobre direção. Falta dizer que ela também parodia a própria tradição dramática e teatral. Na trama da peça, partes significativas da ação ficam a cargo de coros – de adolescentes, de homens e de mulheres. Na verdade, além dos dois personagens principais, Li'l Bit e Uncle Peck, todos os outros papéis são representados por essas instâncias corais, explicitamente descritas no texto como “vozes do coro grego”. Se considerarmos que, na tradição grega, o coro era a representação da voz da coletividade, ao apresentar os personagens – mãe, avô, tia, avô – como vozes do coro grego, Paula Vogel tipifica essas *personas*, a elas concedendo representatividade coletiva. Ora, sendo essas *personas*-coros precisamente aquelas que criam a permissividade que na trama autoriza a pedofilia, fica claro que os seus comportamentos e valores representam as instituições, parodizando não apenas o teatro grego, mas a vida social contemporânea e os “pequenos” crimes que se acumulam na rotina cotidiana: as agressões verbais, o *bullying*, os abusos de poder patriarcal, os excessos (e as carências) da sexualidade, tudo isso atravessado pela hipocrisia, pelo silêncio dos que consentem com os abusos, que seguem permitidos aos olhos da sociedade. Nesse sentido, as *personas*-coros na peça são, ao mesmo tempo, aqueles que perpetuam regras de comportamento socialmente aceitas, ainda que perversas, casos em que fica clara a cultura da aparência, mais do que uma ética ou moral familiar ou social que pudesse salvaguardar o amadurecimento da menina e de sua sexualidade.

Essas *personas*-coros marcam, portanto, parodicamente, na mesquinhez dos gestos e falas do cotidiano, a violência encoberta e a hipocrisia dos modos de vida contemporâneaem suas diversas instituições. Quando o coro grego feminino (como mãe) ensina a Li'l Bit sobre como “beber socialmente” (p. 29), recomenda: “*A lady never gets sloppy—she may, however, get tipsy and a little gay*”³ (p. 29). Logo adiante, parodiando o célebre início do texto da Declaração de Independência dos Estados Unidos, aduz: “*When in the course of human events it becomes necessary, go to a corner stall and insert the index and middle finger down the throat almost to the epiglottis. Divulge your stomach contents by such persuasion, and then wait a few moments before rejoining your beau waiting for you at the table*”⁴ (p. 33). A comicidade irônica da cena reside nos contrastes: induzida a beber pelo tio, que tenta seduzi-la em um restaurante, a jovem adolescente rememora em cena essas recomendações vazias da mãe sobre como beber socialmente e se portar como uma *lady*. Note-se, no conselho

³ Uma lady nunca fica bêbada – ela pode, no entanto, ficar um pouco tonta e um pouquinho alegre.

⁴ Quando, no decorrer dos eventos humanos, for necessário, vá para o último banheiro e insira o seu dedo indicador e médio na garganta, até a epiglote. Esvazie o conteúdo do seu estômago com essa persuasão, e aguarde alguns minutos antes de reunir-se com o seu beau esperando à mesa

da mãe, o uso do termo “beau” do francês, como uma fala engrandecida e trabalhada de uma classe média com ares de elevação social, tentativa de criar uma aura rebuscada típica dos manuais de comportamento americanos para as “boas moças”. A fala estilizada contrasta com a hipersexualização e a vulgaridade do comportamento e do discurso cotidiano da família, por exemplo, da avó, alertada para não mostrar os seios à mesa (p. 19); as falas do avô, que introduz a temática do sexo em qualquer ocasião, até mesmo enquanto rouba um biscoito da cozinha (p. 44). Assim, enquanto, por um lado, Li'l Bit recebe instruções sobre a importância do bom comportamento feminino (plástico, superficial, artificioso), por outro lado, essas recomendações do coro-mãe contrastam com o aspecto grotesco dos conselhos do coro-avô: “*What does she need a college degree for? She's got all the credentials she'll need on her chest*” (p. 21)⁵.

Nas discussões sobre as relações entre casais, considerando-se a sexualidade do avô – *Big Papa* – como o “patriarca” da família, os dois coros femininos, (mãe e avó) traçam em suas falas imagens estereotipadas da sexualidade masculina como brutal e animalizada:

“(As mother) It's true. Men are like children. Just like little boys.

(As Grandmother): Men are bulls! Big Bulls!

(As Mother) Vulgar!

(As Grandmother) Primitive! Hot!” ⁶(p. 46).

O discurso, portanto, ressalta (e naturaliza) a animalização latente na sexualidade do homem, justificando esse comportamento sexualizado dos mesmos, embora defendendo a necessidade de que as mulheres lutem por serem ouvidas: “*(As Mother) Just one thing a married woman needs to know how to use – the rolling pin or the broom*”⁷ (p. 45). A mãe de Li'l Bit chega a se ressentir da falta de apoio estrutural da família com respeito à sua própria relação com o ex-marido, o pai ausente da protagonista: “*You could have helped me! You could have told me something about the facts of life!*”⁸ (p. 52). Contudo, os abusos verbais no seio da vida familiar persistem, gravitando em torno da sexualidade e se tornando cada vez mais normatizados.

Em uma das cenas marcantes da trama, “1969. *A typical family dinner*”⁹, o tema, mais uma vez, é a sexualidade de Li'l Bit, assediada à mesa por piadas e comentários derogatórios, vergonhosos, humilhantes, que costumam fazer todos os membros, exceto Uncle Peck. Isso o diferencia dos demais aos olhos de Li'l Bit. Assim, à medida que a família constantemente faz *bullying*, a presença digna e respeitável do tio se fortalece como o único familiar que a respeita, apoia e escuta de maneira séria, carinhosa, honesta. Essa dualidade do personagem como apoiador e abusador cria uma contradi-

⁵Para que ela precisa de um diploma de faculdade? Ela tem todas as credenciais que precisa nos peitos.

⁶(Como mãe) É verdade. Homens são como crianças. Como meninos pequenos.

(Como avó): Homens são touros! Grandes touros!

(Como mãe) Vulgares!

(Como avó) Primitivos! Quentes!

⁷(Como mãe) Só uma coisa que uma mulher casada precisa saber como usar – o rolo de pão ou a vassoura.

Vocês poderiam ter me ajudado! Poderiam ter me ensinado algo sobre como é a vida!

⁹1969. Um típico jantar de família

ção com a qual a audiência é obrigada a lidar.

Embora faça parte desse núcleo familiar, fica clara a falta de intimidade de Li'l Bit com o próprio corpo, assim como fica patente sua ingenuidade em relação a muito do que é dito em casa, sua ignorância em relação ao que ocorria ao seu redor. A voz narrativa na peça, que faz comentários à medida que a menina vai criando consciência da seriedade dos eventos que a cercam, dá testemunho do seu drama: “*Even with my family background, I was sixteen or so before I realized that pedophilia did not mean people who loved to bicycle...*”¹⁰ (p. 18). A questão da consciência (ou da falta de conhecimento) da personagem acerca de sua própria condição de abusada sexualmente fica metaforizada na cena representativa da primeira investida do tio-pedófilo sobre a sobrinha, na qual o coro tem papel crucial, sendo esta a única cena na qual o coro representa a voz de Li'l Bit. A criança, em sua inocência, restringe-se ao silêncio na cena.

Note-se, no entanto, que a própria tia sabia do comportamento do esposo e de sua fascinação pela sobrinha, de maneira que é sob o signo do consentimento familiar que ocorre o abuso sexual. A hipocrisia social revela-se na fala da esposa de Uncle Peck, após anos de abuso: “*I'm no fool. I know what's going on*”¹¹ (p. 78). Aunt Mary, no entanto, desvia para Li'l Bit a responsabilidade pelo assédio, a menina teria seduzido, manipulado o tio: “*And I want to say this about my niece. She's a sly one, that one is. She knows exactly what she's doing; she's twisted Peck around her little finger and thinks it's all a big secret (...) I'm a very patient woman. But I'd like my husband back*”¹² (p. 78). Nas instruções cênicas, Vogel sugere a postura da personagem na performance: “*Stage directions: (Female Greek Chorus checks her appearance, and with dignity comes to the front of the stage and sits down to talk to the audience)*”¹³ (p. 78). Percebam a expressão “*with dignity*”, já enfatizando que, mesmo na situação de conflito interno, familiar, ela se porta como uma “boa esposa”, sem confrontar o marido. É crucial perceber que a crítica às ações do adulto da relação, ou até mesmo aos outros abusos do marido, é ausente. No que diz respeito à pedofilia, Vogel diz que fazia parte da sua intenção como dramaturga denunciar “*a network of people enabling them*”¹⁴ (Collins-Hughes, 2020).

E como nada é simples nessa trama, que visa representar um drama no qual as pessoas figuram, ao mesmo tempo, como culpadas e vítimas em relação a um sistema social degradado, note-se, a favor da compassividade de Aunt Mary perante o esposo, sua consciência de que Uncle Peck, marido gentil, dedicado, trabalhador, é, ele próprio, uma vítima:

I know I'm lucky. The man works from dawn to dusk. And

¹⁰Mesmo com o meu histórico familiar, eu tinha 16 anos mais ou menos quando me dei conta que pedofilia não significava alguém que adorava pedalar na bicicleta...

¹¹Eu não sou boba. Eu sei o que está acontecendo.

¹²E eu quero dizer isto sobre a minha sobrinha. Ela é muito esperta, aquela menina. Ela sabe exatamente o que ela está fazendo; ela conseguiu enrolar Peck no dedinho dela e pensa que é tudo um grande segredo (...) Eu sou uma mulher muito paciente. Mas eu quero meu marido de volta.

¹³Instruções cênicas: (Coro feminino confere a aparência, e com dignidade vem para a frente do placo e se senta para falar com os espectadores).

the overtime he does every year – my poor sister. She sits every Christmas when I come to dinner with a new stole, or diamonds, or tickets to Bermuda.

*I know he has troubles. And we don't talk about them. I wonder, sometimes, what happened to him during the war. The men who fought World War II didn't have "rap sessions" to talk about their feelings. Men in his generation were expected to be quiet about it and get on with their lives (VOGEL, 1998, p. 77-78)*¹⁵

É assim que Uncle Peck não se revela um vilão na trama, que nada tem de maniqueísta. O tio pedófilo é um veterano de guerra, enviado pelo Estado para lutar em um dos piores cenários desse conflito mundial – o teatro do Pacífico, do qual retornou derrotado pelos próprios traumas dos quais padece, o alcoolismo e o Estresse Pós-Traumático, obrigado a seguir a vida no seio familiar e social, sem qualquer amparo psicológico, como se os anos em contato com a morte pudessem ser simplesmente relevados, esquecidos, superados. Note-se, aqui, a crítica severa de Vogel à cultura bélica, aos efeitos que dela derivam e que incidem dramaticamente sobre a sociedade norte-americana, repercutindo traumas em novos traumas.

Ainda a favor do *sympathos* que recai sobre Uncle Peck, não se pode esquecer seu desvelo, seu carinho extremado para com Li'l Bit, sendo frequentes os gestos do personagem nos quais as perversas táticas de seduzir se confundem com um profundo doentio amor. Nas cenas de sedução, ele constantemente aguarda o consentimento dela: *"nothing is going to happen between us until you want it to. Do you know that?"*¹⁶ Li'l Bit responde afirmativamente, e ele mais uma vez insiste: *"Nothing is going to happen until you want it to. Do you want something to happen?" "I don't know"*¹⁷ (p. 38, *grifos nossos*). Claro que, considerando-se a idade da menina e a maneira como Li'l Bit é fragilizada e desempoderada como sujeito, o cuidado de Uncle Peck em assegurar que haja consentimento dela para que possa se aproximar do seu corpo, embora seja uma estratégia perversa, no mínimo, dúbia, que indicia, ainda que de forma paciente e terna, seu desejo de realmente consumir o ato sexual assim que este for consentido, contrasta, no entanto, radicalmente, com os discursos de um entorno violento, agressivo. Entre um sedutor abusivo, mas afetuoso, terno, gentil, respeitoso, e uma família agressiva, disfuncional e abusiva, Li'l Bit é a grande vítima, absolutamente carente dos apoios institucionais necessários para protegê-la, de todos e de si mesma.

As relações erotizadas entre o tio e a sobrinha perduram por anos a fio. Uncle Peck parece fixar-se em Li'l Bit, que vai se fazendo, no correr do tempo e das aulas de

¹⁴ Uma rede de pessoas que permitiam isso.

¹⁵ CORO GREGO DE MULHERES (como Tia Mary): Eu sei que tenho sorte. O homem trabalha dia e noite. E as horas extras que ele faz todo ano – minha pobre irmã. Ela fica sentada a cada Natal, enquanto eu venho jantar com uma nova estola, ou diamantes, ou com passagens para Bermuda.

Eu sei que ele tem problemas. E não falamos sobre eles. Eu me pergunto, algumas vezes, o que aconteceu com ele durante a guerra. Os homens que lutaram na guerra não tinham sessões de análise para falarem de seus sentimentos. Esperava-se dos homens de sua geração que ficassem quietos e continuassem a tocar suas vidas.

¹⁶ Nada vai acontecer entre nós até que você queira. Você sabe disso?

¹⁷ Nada vai acontecer até que você queira. Você quer que algo aconteça?

direção, menina-moça, moça feita, enquanto ele aguarda pacientemente que a sobrinha complete dezoito anos para que possa finalmente consumir o ato sexual tão ansiado e adiado. Nessa espera pela maioridade do seu objeto de desejo, a relação pedófila se concretizava em flertes, carícias, seduções verbais, aliás, extremamente poéticas. O lirismo das falas de Uncle Peck sendo outro ingrediente que permite a romantização de sua perversão: *"I will tell you, you can keep all the cathedrals of Europe. Just give me a second with these—these celestial orbs—(Peck bows his head as if praying. But he is kissing her nipple. Li'l Bit, eyes still closed, rears back her head on the leather Buick car seat)"*¹⁸ (p. 12-13). E se a poesia conduz a percepção do caráter de Uncle Peck aos domínios da elevação estética, seu *voyeurismo* e sua fixação pelo automóvel permitem leituras por vertentes teóricas mais afeitas à denúncia de seu machismo, reflexo da sociedade na qual está inserido.

Para melhor captarmos as implicações do olhar masculino de Uncle Peck sobre Li'l Bit na peça, vale a pena conferir o conceito de *scopophilia*, definido por Laura Mulvey no texto *"Visual Pleasure and Narrative Cinema"* (1975), que traz reflexões sobre o feminismo e o cinema: *scopophilia* poderia ser definido como o desejo por observar, ou o prazer estético de olhar algo (p. 835). A mirada masculina (*"male gaze"*) é definida por Mulvey como elemento definidor do aparato cinematográfico, pondo o espectador na posição de sujeito masculino que observa (e domina) a mulher na tela, ao mesmo tempo que se identifica com o protagonista (no cinema dos anos 50 de Hollywood, ainda branco e homem). As mulheres do cinema dos anos 50 representavam o *"to-be-looked-at-ness"*¹⁹, e a posição da câmera sempre se posicionava como *"bearer of the look"* (p. 837).²⁰ Em *How I Learned to Drive*, há uma cena em que Uncle Peck convida Li'l Bit a uma sessão de fotos, ele fazendo-se de fotógrafo. Essa cena do *"Photo Shoot"* traz toda a dinâmica da indústria cinematográfica e de revistas pornô, um subtexto constante na obra de Paula Vogel. Escondidos no porão de Uncle Peck, com um cenário para o qual a dramaturga sugere sejam realizadas no *background* projeções de imagens de modelos da *Playboy*, Peck, posicionado por trás das câmeras, se põe a fotografar a sobrinha, então com 13 anos: *"Keep moving. Try arching your back on the stool, hands behind you, and throw your head back"* (p. 73).²¹ Elogiando o corpo da menina, que observa por trás das lentes, Uncle Peck reitera a objetificação da imagem de Li'l Bit, e tal era sua empolgação com a sessão de fotos, que já imagina poder dar continuidade a essa atividade. Em sua mente doentia, sempre tramando a captura do corpo de Li'l Bit nas armadilhas do seu olhar, a continuarem as sessões, dali a cinco anos teriam portfólios verdadeiramente profissionais. Mesmo em sua ingenuidade, a menina implora para que suas fotos não sejam divulgadas. A resposta de Peck diz muito do seu desejo de apoderamento do corpo da sobrinha: *"I swear to you. No one will. I'll treasure this—that you are doing it only for me"*²² (p. 76).

¹⁸ "(...) podem ficar com todas as catedrais da Europa. Deem-me somente um segundo com estes – estes orbes celestiais. (Peck baixa sua cabeça como se rezasse. Mas ele está beijando seu mamilo. Li'l Bit, olhos ainda fechados, recosta a cabeça no assento de couro do carro...)

¹⁹ Capacidade de ser olhada

²⁰ Portador (ou dono) da visão | O texto, publicado em 1975, não discutia ainda outras temáticas implicadas nas questões identitárias, como raça, heteronormatividade, etnia, etc., uma revisão que a própria Mulvey realizou em meados dos anos 2000.

²¹ Continue se movendo. Tente arquear as costas no tamborete, com as mãos nas costas, e jogue a cabeça para trás.

²² Eu juro. Ninguém vai ver. Eu guardarei como um tesouro—que você está fazendo só para mim.

²³ Seria bom ter slides de fotografias eróticas de mulheres e de carros

Nas instruções dadas por Vogel para a montagem dessa cena acima descrita: “(...) *it would be nice to have slides of erotic photographs of women and cars*”²³ (p. 54).

A força das imagens projetadas, além de remeterem ao gosto da arte pós-moderna pelos mosaicos de simulacros, são uma referência à fixação de Uncle Peck no automóvel e nos equipamentos eletrônicos como ferramentas de interação com a sexualidade e o poder masculino sobre o corpo feminino. Li'l Bit ressalta a relação direta do fetiche masculino entre carro e corpo, referindo-se à paixão dos garotos pelos automóveis em “*The Initiation into a Boy's First Love*”;²⁴ *desejo que surge “long after a mother's tits, but before a woman's breasts”*²⁵ (54). Indagado por Li'l Bit sobre por que o automóvel aparece personificado com pronome feminino em inglês, Uncle Peck responde: “*Good question. It doesn't have to be a 'she' - but when you close your eyes and think of someone who responds to your touch - someone who performs just for you and gives you what you ask for - I guess I always see a 'she'*”²⁵ (59).

Note-se que, em *How I Learned to Drive*, a própria criação de Vogel nos põe em uma posição desconfortável, ao criar uma linha tênue entre o desejo escopofílico de Uncle Peck e a perspectiva assumida pela recepção da peça, já que nós também, enquanto leitores/espectadores, observamos Li'l Bit, testemunhamos todos os artifícios usados por Uncle Peck para a sua sedução. A pensarmos, sob perspectivas da crítica feminista acima referida, acerca da brutalidade do abuso, faz muito sentido dramático perguntarmos-nos: será que conseguimos resistir à apropriação do corpo da menina? Como olhamos? Quem observamos? Como resistimos a uma cooptação superficial da sexualidade de Li'l Bit? O discurso falocêntrico e patriarcal é tão constante na obra, que o desejo feminino permanece praticamente ausente do discurso.

De fato, se considerarmos a temática do trauma e suas implicações para o corpo, o discurso de Li'l Bit, no fim da peça, arremata a negação de qualquer possibilidade de desejo, porque o trauma parece ceifar o corpo e a mente da menina, que define o dia da sua primeira lição de direção como “(...) *the last day I lived in my body*”²⁶ (104). A desconexão com o próprio corpo, como uma maneira pós-traumática de expelir a agressão, também é visível na cena do baile da escola, onde, de maneira caricaturesca, Li'l Bit descreve os seios como mecanismos (outra vez a máquina) que bipam e atraem os homens. “*Sometimes I feel like these alien life forces, these two mounds of flesh have grafted themselves onto my chest, and they're using me until they can 'propagate' and take over the world*”²⁷ (67). Há uma falta de conexão com a parte do corpo que foi explorada – pelo tio, pelos colegas da escola. Não surpreende que ela se sinta tão deslocada, tão desajeitada diante da câmera. Como sentir esse corpo tão explorado, abusado por mãos alheias? Como se perceber como mulher e se recompor em sua inteireza?

Seria importante evocarmos aqui a teorização sobre trauma formulada por

²⁴ Muito depois dos peitos da mãe, mas antes dos seios de uma mulher

²⁵ O último dia em que vivi no meu corpo.

²⁶ Boa pergunta. Não tem que ser “ela” – mas quando eu fecho meus olhos e penso em alguém que responde ao meu toque – alguém que atua somente para você e te dá o que você pede – eu sempre a vejo como “ela”.

²⁷ O último dia em que vivi no meu corpo.

²⁸ Às vezes eu sinto que essas forças alienígenas, estes dois montes de carne se enxertaram no meu peito, e agora estão me usando para se “propagar” e dominar o mundo.

Diana Taylor, em “*Disappearing Acts*” (1997), texto no qual a autora discute a normalização de espetáculos públicos de violência. Em esferas públicas de aparente normalidade, *performances* de violência costumam cegar a população, gerando aquilo que Diana Taylor chama de “percepticídio”: “*To see, without being able to do, disempowers absolutely. But seeing, without even admitting that one is seeing, further turns the violence of oneself. Percepticide blinds, maims, kills through the senses.*” (p. 123 -124)

Pode-se dizer que a obra de Vogel se lança contra o percepticídio. É evidente nos relatos dos impactos da peça sobre o público que a recepção não se deixa cegar pela violência que testemunha em cena: rememorando os efeitos de uma *performance* recente dessa obra de Paula Vogel, levada à cena em 2020, portanto, mais de vinte anos depois de sua estreia, agora sob a direção de Mark Brokaw, com Mary-Louise Parker e David Morse, respectivamente, nos papéis de Li'l Bit e Uncle Peck, (NYTimes), os atores se dizem surpreendidos com o impacto da encenação sobre a audiência com respeito ao que Nancy Fraser chama de conexão do feminismo com a justiça social (2013): “*The numbers of people who couldn't leave after the show because they needed company – people who would just be in tears out there.*” (COLLINS-HUGHES, 2020).

Sabe-se que a armadilha da estetização da violência não existe somente na cultura visual das revistas pornográficas ou no apelo à retórica masculina da indústria automobilística, mencionados anteriormente. O percepticídio também é claro na cultura musical e não raramente produções da cultura *pop* sensualizam e erotizam precocemente as adolescentes. Para a cena do *photo shot* acima analisada, entrecortando as imagens de mulheres nuas, Paula Vogel não esquece de indicar uma seleção musical a ser usada nas montagens da peça, e essas músicas servem de *backdrop* para o corpo de Li'l Bit, que vai se movendo para agradar e seduzir a câmera, comandada pelo cobiçoso olhar de Uncle Peck: “*For a thirteen year old, you have a body a twenty-year-old woman would die for*” (72).³⁰ Quando a menina se revela tímida demais para se deixar fotografar, o tio insiste: “*Pretend you're in your room all alone on a Friday night with your mirror – and the music feels good—just move for me, Li'l Bit—*” (p.72). Nesse momento, a música que Vogel sugere, no estilo Roy Orbison, se quer “*seductive with a beat*” (p. 69): “*anything you want, you got it!*”³³ Mexer o corpo ao som da música para a câmera do tio é precisamente realizar o desejo escopofílico, voyeurístico, entregar-se à volúpia de Uncle Peck por possuir a sexualidade da sobrinha. E o fundo musical da peça, exclusivamente composto por “*hits românticos*”, normaliza um comportamento inadequado de atração sexual e beleza feminina apoiado pela indústria *pop*.

Mencionamos, em seção precedente deste texto, que a ambiguidade se apresenta como marca por excelência da arte pós-moderna. Nesse sentido, caberia realçar

²⁸ Ver, sem ser capaz de atuar, desempodera absolutamente. Mas ver, sem nem admitir que está vendo, transforma ainda mais a violência em si mesmo. Percepticídio cega, mutila, mata através dos sentidos.

²⁹ A quantidade de pessoas que não conseguiam deixar o teatro depois do show porque precisavam de companhia – pessoas que continuariam chorando lá fora.

³⁰ Para uma menina de treze anos, você tem um corpo de matar de inveja qualquer mulher de vinte.

³¹ Finja que você está sozinha no seu quarto uma sexta à noite com seu espelho – e a música é boa – mexa-se para mim, Li'l Bit --

³² Sedutora com ritmo.

³³ Tudo que você quiser, vai ter!

a indagação sobre como o drama de Paula Vogel, pleno de cenas de sedução pedófila e permeado de abusos verbais e sexuais, poderia não exercer sobre o público o fascínio que o sexo e a violência costumam exercer. Como conseguiria a peça subverter a complacência, o consentimento social e o gozo da recepção em relação a esses fenômenos tão explorados pela mídia, produzindo, ao contrário, reações de recusa e de crítica ao percepticídio? Embora seja sempre muito arriscado e duvidoso lançar hipóteses sobre a recepção das artes, a dramaturgia trágica carrega consigo, na estrutura profunda do gênero, um elemento dramático altamente subversivo e que, nas tramas, costuma indicar, orientar os caminhos emocionais a serem seguidos pela recepção: o *pathos*. Outra característica da dramaturgia trágica que não pode ser esquecida é a dignidade dos personagens trágicos. Muito já se debateu sobre essa dignidade característica do teatro trágico. E ainda que a tradição dramática tenha se perpetuado através de formas diversas, atualizadas em relação aos mais distintos fatores implicados na série histórica, essa elevação estética, mais do que moral, associada às *personas* trágicas, ainda assegura que o sofrimento humano, suas dores, seus traumas, sejam percebidos com seriedade.

Assim, ainda que a parodização recubra inúmeros aspectos da obra de Vogel aqui analisada, a conjunção de fatores que atormentam Uncle Peck – os traumas de guerra, o alcoolismo, o próprio distúrbio sexual que o faz abusar por anos de Li'l Bit, ditarão os rumos de sua própria desgraça. Ao invés de ver finalmente realizado seu desejo perverso, de possuir sexualmente o corpo de Li'l Bit quando esta completasse dezoito anos, Peck se confronta com o veemente “não” da sobrinha. Tendo amadurecido e aprendido que um pedófilo não é alguém que gosta de bicicleta, Li'l Bit põe um fim definitivo no sonho do tio, que se entrega de vez à bebida, deixando-se morrer aos poucos, de gole em gole. A comoção causada por esse *pathos* trágico é provocada pela própria Li'l Bit, que narra o definhamento de Peck: “*it took my uncle seven years to drink himself to death. First he lost his job, then his wife, and finally his driver's license*” (p. 98)³⁴. Aqui se manifesta o *sympathos*, o sofrer com o personagem que sofre, condição inescapável ao teatro trágico. Em um gesto de empatia, Li'l Bit ressalta a intensidade da conexão entre os dois e, em que pese o fato de ter sido a relação entre eles desde cedo abusiva, revela ao público o que se esconde sob a perversão do tio: “*Who did it to you, Uncle Peck? How old were you? Were you eleven?*” (p. 99)³⁵. Embora nada redima Uncle Peck da responsabilidade pelas lições sexuais, a visão empática criada através do olhar bondoso e compassivo de Li'l Bit guia a recepção, ao mesmo tempo, em direção ao *pathos* trágico, e à percepção dos traumas resultantes da vida social, dentre eles, o seu próprio trauma, vivido e revivido nas repetidas lições de direção e reencenado muitas vezes diante dos olhos dos espectadores, convidados a experimentar a vocação do teatro para a reencenação dos traumas, dos tabus, do sofrimento humano. Como conclui Taylor, “*Trauma expresses itself viscerally, through bodily symptoms, reenactments, and repeats*” (2006, p. 1675)³⁶. As *performances* de tons trágicos respondem de maneira auto-reflexiva às reencenações do trauma e às suas formas de atingir o corpo,

³⁴ Demorou sete anos até que meu tio morresse de beber. Primeiro perdeu o emprego, depois a esposa e, finalmente, a carteira de motorista.

³⁵ Quem fez isto com você, Tio Peck? Quantos anos você tinha? Eram onze anos que você tinha?

³⁶ Traumas se expressa visceralmente, através de sintomas do corpo, reconstituições e repetições.

³⁷ Um teatro forte demais para Uptown [a parte superior e rica da cidade, a ilha de Manhattan, onde está a Broadway].

repetindo em cena, estilizada e parodicamente, as violências cotidianas, os abusos e as transgressões.

Segundo a dramaturga Paula Vogel, apesar do grande impacto da obra sobre o público, a peça continua apresentando uma temática difícil de ser digerida. Na época das primeiras apresentações, o Village Voice descreveu a obra em um editorial como “*A Theater Too Tough for Uptown*” (COLLINS-HUGHES, 2020). A ambiguidade dos sentimentos que a trama suscita em relação ao personagem pedófilo parece ser uma peça-chave para explicar o desconforto que a mesma provoca na recepção, instada a consentir que o algoz de Li'l Bit é antes uma vítima da des/ordem social.

Isso nos permite concluir a presente análise retomando as teorizações de Girard sobre ser o gênero trágico pautado na reencenação de um rito sacrificial. Duas perspectivas, no entanto, se entrecruzam nesta peça e merecem ser elucidadas. Por um lado, enquanto drama social, como a peça representa um contexto histórico que remete explicitamente à Maryland dos anos 60, os gestos, os valores e os comportamentos viciosos, hipócritas, degradados expostos na cena sugerem que há algo de podre nessa sociedade mimetizada no teatro, o que condiz com a vocação do drama moderno para a crítica social. Por outro lado, nos limites da própria trama enquanto construto estético, o eixo da ação, centralizada no cometimento do tabu da pedofilia, tende a projetar sobre esse “erro trágico” a figuração do mal maior que sobre esse universo incide. A leitura descentralizada da ação, no entanto, expõe, como dissemos acima, uma comunidade de valores e comportamentos degradados, com um acúmulo de erros, transgressões e violências que a todos contagia e se espraia em rede, normatizando-se por via das instituições: desde o Estado, com sua política de guerra; a sociedade e seus valores machistas, artificiosos, hipócritas; a cultura, erotizada com fins de apelo ao consumo; a família disfuncional; o *bullying*, como estado perene no cotidiano familiar, nada escapa às mazelas de um tecido social apodrecido e tudo converge para evidenciar a dificuldade de se localizar a gênese do mal nesse universo dramático. Daí a arbitrariedade do *mythos* trágico, que compactua com a necessidade de eleger alguém para o papel de “sacrificado”, alguém que assuma a culpa e a responsabilidade por uma desordem que, em última instância, é coletiva. Na urdidura da ação em *How I Learned to Drive*, não há dúvidas de que a pedofilia de Uncle Peck faz recair sobre ele a culpa e a responsabilidade pelo sofrimento causado a Li'l Bit, mas quem haverá de responder pelo seu próprio sofrimento? Pelos abusos sofridos em sua própria infância? Pelos traumas originados de sua participação na guerra? Por sua doença psíquica, que o torna vítima de si mesmo? Seja como for, o suicídio lento de Uncle Peck, a punição auto-infligida que o mata aos poucos, apresenta-se como emblema atualizado da antiga solução pensada pelos gregos com a única resposta possível à condição trágica: quando nada mais há que se possa fazer contra os deuses que regem a des/ordem, resta ainda a afirmação da dignidade humana, como a resposta possível à tragédia. Para além do seu próprio sofrimento, Li'l Bit parece reconhecer essa dignidade trágica do tio e o caráter injusto de sua morte-punição: “Quem fez isso com você, Uncle Peck? Quantos anos você tinha? Onze?” (p. 99, tradução nossa). E como o trauma se expressa visceralmente, cobrando do corpo reiteradas reencenações das violências sofridas, Li'l Bit aperta o cinto, checa o espelho retrovisor direito, depois o esquerdo, enquanto a projeção na cena faz surgir, no banco de trás do seu carro, o espírito de Uncle Peck. Ela o vê, sorri pra ele, e partem juntos, para mais um longo passeio que encerra a peça.

2

Encruzilhada entre política, literatura e sociedade na revista bonaerense *Contorno* (1953-1959)



Pilar Roca

Perfil geracional

A revista bonaerense de crítica literária e política *Contorno* (1953-1959) nasceu motivada pela desconformidade de um grupo de escritores com a narração oficial da história argentina, assim como com o amplo espaço que a ideologia liberal tinha conquistado na literatura rio-platense. Eram jovens e universitários e dessa maneira eram vistos pelos que ocupavam os principais meios de difusão da cultura letrada argentina da época.

Desde 1943, a Universidade de Buenos Aires (UBA) vivenciava um forte processo de politização que tinha como principal agente a Federação Estudantil (FUBA), com a qual os editores do *Contorno* mantinham um forte vínculo. Prova disso foi a rede de colaborações dos contornistas com as revistas *Verbum* (1912-1948), *Centro* (1951-1959) - ambas publicadas sucessivamente pelo Centro de Estudantes de Filosofía y Letras -, *Ciudad* (1955-1956) e a tentativa não muito bem sucedida de *Las Ciento y Una* (1953), que só conseguiu publicar um número, bem como a participação de alguns dos seus membros na edição da revista *Imago Mundi* (1953-1956), dirigida por José Luis Romero (1909-1977), que viria a ser reitor da UBA e cujas atividades intelectuais se assemelhavam a uma universidade na sombra (LUNA, 2011), preservando durante o primeiro peronismo o vínculo entre professores e alunos e facilitando a posterior reativação da autonomia universitária após uma década de intervenções.

Embora a juventude, um valor em alça na época, fizesse parte da identidade dos contornistas, isso, por si só, não garantia ao grupo um lugar próprio no complexo panorama nacional. A juventude tinha sido também uma reivindicação da vanguarda da década de vinte, com a qual a nova geração não evidenciava maiores pontos em comum. Muito embora *Contorno* começasse as suas atividades mais de um quarto de século após ter-se esgotado o brote vanguardista, a sua aparição acontece no ano que a velha vanguarda ganha visibilidade através de comemorações e homenagens. Seus fundadores escrevem memórias - como Oliverio Girondo (1891-1967), ou tem as suas obras reeditadas - como Ricardo Güiraldes (1886 -1927) ou Macedonio Fernández (1874-1952). Mas, mesmo que a juventude fosse uma dentre as maiores reivindicações que os contornistas compartilhassem, seus membros estavam longe de ser a “garotada”, como o crítico mexicano Alfonso Reyes chamara aos integrantes das revistas *Martin Fierro* (1924-1927) e *Proa* (1922-1923) (BLASI, 1980, p.234). A determinação de deixar clara essa diferença se fez necessária no primeiro artigo da revista, abrindo com uma declaração que marca a distância entre “eles” e “nós”. Lá onde “eles” eram festivos, frívolos e brincalhões, agora esse “nós”, em palavras de Juan José Sebreli, pertencia a um tempo que entendia a juventude como “uma miragem da consciência de classe burguesa”. Lá onde “eles” haviam se alinhado com um partido político concreto, o partido radical, “nós”-os contornistas- “deveríamos nos virar sós” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.1). Sintomático seria que passados seis anos, o conselho editor iria encerrar as suas atividades pela mesmas dificuldades que encontrara *Martin Fierro*. Se a publicação modernista se dissolveu devido aos desacordos entre seus membros perante a política do partido radical liderado pelo Presidente Hipólito Yrigoyen (1916-1922; 1928-1930), os contornistas empreenderão caminhos diferentes quando não consigam superar as desavenças internas sobre se apoiar ou não o radicalismo desarrollista da

candidatura à presidência da República Argentina de Arturo Frondizi (1958-1962).

As indubitáveis diferenças entre uma e outra geração eram devidas, sobretudo, ao fato de o mundo estar evoluindo para uma outra ordem global. Muito diferentemente do contexto da que a precedera, esta geração de agora surgia em meio a fortes turbulências em que novos grupos sociais começavam a participar ativamente da vida política, ao tempo que nascia uma ‘cultura jovem global’ (HOBSBAWM, p.326). A ideia de ser jovem, e sobretudo de ser estudante universitário, desenvolveu em meados do século XX sua própria consciência e alcançou autonomia, organizando-se em movimentos militantes, contestando posicionamentos governamentais e sociais que na época eram pouco receptivas a cogitar mudanças e que, no âmbito acadêmico da Argentina, se traduziu em uma busca de métodos de análises mais complexos e abrangentes que permitissem construir uma crítica nacional sobre questões patrimoniais.

Como afirmara o historiador argentino Horacio Tarcus,

A crítica literária ou o ensaio filosófico e cultural das duas décadas decorridas entre os dois golpes militares que derrubaram os dois governos peronistas (1955-1976) não poderiam ser totalmente compreendidos sem levarmos em consideração o auge que a cultura marxista experimentou na Argentina durante esses anos (TARCUS, p.460).

É justamente entre 1955 e 1966 que a universidade se moderniza, abrindo um período de excelência na sua produção intelectual graças ao impulso dos estudos historiográficos que se iniciou no final da década de 1940, acelerando-se sensivelmente na casa dos cinquenta. Por meio de projetos de pesquisa inovadores, o currículo universitário foi diminuindo aos poucos o número de disciplinas dedicadas à literatura espanhola e aumentando o número de disciplinas focadas na literatura argentina. O grupo estudantil, que já havia deixado clara sua vontade de influenciar a própria sociedade com a primeira reforma universitária de 1918, passaria agora a estabelecer “relações ideológicas e não econômicas com a universidade, alcançando tal natureza e capacidade de pressão política que pode ser afirmado que nos encontramos perante uma nova categoria social” (CALIFA, 2014, s/p). Isso torna compreensível que Contorno, que começa com uma resenha literária para acabar chegando na fase final ao comentário político, tenha uma grande recepção entre os estudantes nos anos 60, década em que se deu início a um processo ativo de re-fundação das tradições universitárias. Quando uma década depois de seu desaparecimento alguns dos estudantes que leram a revista nas bibliotecas se tornam intelectuais importantes, todos se lembram dela como seu ‘mito de origem’ porque foi lida durante a década em que estavam ingressando na universidade, quando os movimentos de protesto estudantil uniam suas forças às da classe trabalhadora, acertando em um só golpe as bases do sistema.

Foi precisamente pelas suas qualidades de avançada, de revisionismo social e acadêmico, que Contorno adquiriu um enorme peso para os jovens universitários dos

anos sessenta. Os membros do seu complexo conselho editorial -se é que é possível falar em esses termos- faziam parte um processo global em que intelectuais se juntaram a outros grupos sociais, participando de eventos como o Viborazo de 1971, uma greve geral na qual membros de Contorno prestaram uma liderança e um apoio significativos (ROCA, 2005, p.85-86). As ressonâncias planetárias, originadas em um estado de espírito compartilhado por uma geração cuja juventude se torna um grupo de pressão que conquistava autonomia, ganhava espaço político e visibilidade como uma nova categoria social que se juntava a outras forças que mantinham relações econômicas com o sistema, como o proletariado, explicam que, seja verdade ou não, e apesar de vários de seus membros mais constantes o terem negado (ROCA, 2005, p. 31; ISMAEL VIÑAS, 2007, p. IV-V; MONTES-BRADLEY, 2006), a revista seja percebida e definida como existencialista, ao invés de entendê-la como uma manifestação da mesma filosofia global marxista que incluía a literatura no bojo das manifestações culturais buscando reunir e integrar todas as forças e grupos sociais que surgiam sob novas fórmulas de organização política.

Em tempos turbulentos, quando as tradições estavam desmoronando, a revista fornecia, portanto, orientação e “uma superfície sólida para cavar” (WARLEY, p. 358). A sua principal contribuição consistiu em afastar-se do cânone cujos modelos literários nasceram de atitudes como a correção, a prescrição e o reducionismo estético, adotando em seu lugar referências sociais e históricas que revelavam as raízes do nacionalismo argentino. Colocar-se no e desde o realismo implicava assumir o vínculo estreito da literatura com a ideologia que a sociedade produzia e consumia, o que obrigava a mudanças na atitude do escritor que, de figura isolada e distante respeito da sua contemporaneidade, passava a se envolver com seu universo imediato. Essa preocupação com o contexto social explica que a revista faça de Roberto Arlt (1900-1942) a sua referência, ou que dedique um estudo aprofundado ao ensaísta Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), que lance fortes críticas a autores como Eduardo Mallea (1900-1982) e que chame poderosamente a atenção a quase total ausência de artigos dedicados a Jorge Luis Borges (1899-1986), para quem a literatura era um espaço basicamente lúdico. A visão de mundo dos contornistas é transformada em uma programática que buscava esclarecer os elementos da sua identidade nacional desde uma perspectiva evolutiva. Como observava David Viñas em um longo artigo no qual aborda a figura do gaucho nos romances de Benito Lynch, “a história não se dá como um simples impulso (...) mas como uma continuidade temática, ambiental e problemática” (ISMAEL e DAVID VIÑAS 2007, p.76). Para os contornistas, o que iria determinar seu interesse crítico por um dado autor era a habilidade em administrar os recursos linguísticos patrimoniais de maneira que mostrasse a complexidade do tecido social circundante.

Assim, diferentemente dos martinfierristas, Contorno se situa dentro de um âmbito de teor fundacional porque politizou a literatura, criando e ocupando um espaço próprio dentro de valores emergentes, que soube dinamizar dentro de um processo que já estava em marcha. É nessa nova situação sociocultural, portanto, que se encontram as principais causas da excepcional receptividade da revista, assim como da sua permanência ao longo do tempo.

Fundadores, membros e colaboradores: formação e perspectiva existencial

Em uma época na qual o fato de ser jovem era uma declaração de princípios, Contorno estava em condições e foi capaz de congrega a massa universitária que buscava razões para as suas inquietações e respostas para suas insatisfações encontrando a fórmula que precisa uma novidade literária para ter sucesso “um inimigo, um motivo de aborrecimento e um signo biológico de identidade” (MAINER, 2010, p. 38). Seu inimigo era a geração de 1925; seu aborrecimento, a inibição social que essa geração havia mostrado, virando as costas às camadas de população recém chegadas ao país; a sua identidade, a transgressão como ato da consciência que se refletia nas escolhas linguísticas e nas reformulações dos mais diversos gêneros, dentre eles, o comentário político e o romance, imprimindo no primeiro um enfoque econômico e, no segundo, uma perspectiva histórica.

Coerentemente com essa atitude iconoclasta se desde a fundação do Instituto de filologia por Ricardo Rojas em 1912 e a sua continuação a mãos do espanhol Amado Alonso entre 1927 y 1946 tendência da crítica havia sido pôr ênfase na estilística e na análise do texto, na segunda metade dos anos quarenta, e sobretudo na casa dos cinquenta, vão-se adotando métodos que abordam a literatura como uma produção social, resultante da dinâmica histórica e marcando diferenças que revelavam, como a crítica tem visto, um “ajuste de contas” (WARLEY, 1999, p 353) e “uma disputa pela herança” (SARLO, 1983, p.805). Os jovens que ensaiam seus discursos em Contorno, longe de pretender narrar a história objetivamente, mergulham no complexo cabedal do peronismo buscando a sua identidade, incluindo-se eles próprios no processo de revisão sócio-literário, fruto de categorias sociais das quais eles faziam parte.

Seus fundadores, os irmãos Ismael (1925-2014) e David Viñas (1927-2011), provinham de uma família na qual a ideologia e a atividade de esquerdas estavam fortemente enraizadas, não só pela militância radical³⁸ de Ismael Viñas padre –cuja ambigüedad ou falta de decisão em momentos críticos explica a identidade política dos irmãos, senão também porque, por parte materna, varias tias casaram com líderes do velho socialismo da II Internacional, imprimido uma tradição de pensamento de esquerda muito aguçada que no compartilhavam com o resto dos integrantes de Contorno. Ambos irmãos mostraram sua determinação por desenvolver não só uma reflexão teórica senão também uma praxe política que irá se concretizar na fundação e participação de formações políticas de esquerda por parte de Ismael e em um giro substantivo na crítica literária e na literatura nacional por parte de David.

Ismael Viñas sempre entendera que o peronismo havia levado a classe operária a conquistar espaços políticos nunca alcançados pelos partidos de esquerda tradicionais, porém manteve uma postura crítica perante o populismo, evoluindo rapidamente

³⁸ Importa frisar que, ao longo deste capítulo, utilizamos o termo “radical” como aquilo referente ao Partido Unión Cívica Radical, fundado em 1891 por Leandro N. Alem e que alcançou o poder em duas ocasiões sob a direção de Hipólito Yrigoyen: 1916-1922 e 1928-1939.

desde um discurso radical aprendido em casa – cujos rasgos estéticos discursivos se observam nos primeiros artigos publicados na revista- até ações dirigidas a construir uma esquerda nacional e independente. Em 1958, junto a outros membros da revista, como Ramón Alcalde (1922-1989), Noé Jitrik (1928) e León Rozitchner (1924-2011), optou por apoiar ao candidato do Partido Cívico Radical a presidência da república, Arturo Frondizi, apoio que retira após verificar o compromisso do governo com interesses internacionais para iniciar logo depois uma colaboração com movimentos de esquerda que se estenderá até seu exílio em 1976. De entre todos os contornistas, será em Ismael Viñas em quem as categorias marxistas ganhem uma maior presença (TARCUS, p.485), o que o leva a ministrar uma cátedra de marxismo na Universidade de Buenos Aires. A sua liberdade de pensamento e a sua defesa do compromisso partiam do estudo de Engels, Luxemburgo, Lênin, Trotsky y, sobretudo, Marx, quem observou como as ideologias cristalizavam na literatura. Além domais, o estudo das discussões sobre o nacionalismo que enfrentaram Lênin e Luxemburgo permitiram a Viñas reflexiones sobre a realidade argentina, observando as suas peculiaridades, enquanto que as leituras de Trotsky o conduziram na reflexão sobre as consequências políticas da tensão no resolvida entre a consciência de classe por um lado e a consciência nacional por outro.

David Viñas nunca militou em um partido político, sendo mais ativo na Federação de estudantes e recrutando nela grande parte dos colaboradores da revista. Embora em ambos irmãos se faça presente o tratamento da tensão paralisante entre a consciência nacional e a consciência de classe, definido por Ismael Viñas como um dilema de ferro, David irá se focar principalmente na literatura e na renovação da crítica. As influências que conformam sua obra vão além das leituras e se centram no terreno da consciência, fato que não deixou de ser notado pela crítica, que considera seu passado familiar e político estar na raiz das escolhas intelectuais. Julio Schwartzman, após apresentar as influências de leituras e correntes filosóficas que expliquem seu peculiar estilo, conclui que são insuficientes, indo até a história familiar e política de Viñas para explicá-lo:

as ideias não vêm só das ideias, nem os textos exclusivamente dos textos (...) Em Viñas (como emerge em depoimentos, entrevistas e em sua transposição novelística) seria necessário ter em mente a tensão entre a tradição da mãe (imigrante, russo, judeu, anarquista) e do pai (crioulo, católico, radical). E também a fase de aprendizagem no colégio de padres e no colégio militar. Entre a complexa teia de acontecimentos dos anos de formação de Viñas, o impacto da experiência peronista foi muito forte, um traço comum ao grupo que se reuniu na revista Contorno. (SCHVARTZMAN,1999, p.158)³⁹



³⁹ las ideas no provienen sólo de las ideas, ni los textos exclusivamente de los textos (...) En la de Viñas (tal como surge en declaraciones, entrevistas y en su transposición novelística) habría que tener presente la tensión entre la tradición de la madre (inmigrante, rusa, judía, anarquista) y la del padre (criollo, católico, radical). Y también la etapa de aprendizaje en un colegio de curas y en el liceo militar. Entre la compleja trama de acontecimientos de los años de formación de Viñas, fue muy fuerte el impacto de la experiencia peronista, un rasgo común del grupo que confluyó en la revista Contorno.

A obra de David Viñas, portanto, cresce dentro de um projeto que visa ao desvelar os valores da sociedade argentina na qual se inclui. O conjunto dos seus romances funde a história do país com a história familiar, em um amplo arco que vai desde a derrota do general Rosas em 1853 até a ditadura militar de 1976, se detendo nas fendas de um sistema que não é capaz de assumir e resolver os conflitos internos. Junto ao desenvolvimento literário, a coleção de estudos Literatura argentina y realidad política, que edita e reedita desde 1964, constituem um marco na história crítica do país.

No entanto, Contorno dará espaço a colaboradores de tendências ideológicas muito distantes das que sustentavam a sua programática, como a chamada 'irracional', 'indigenista', 'populista' e incluso 'fascista' (MATURO, 2011). Isso permitirá a colaboração de pensadores como Francisco Jorge Solero (1920-2008?) ou o antropólogo Günther Rodolfo Kusch (1922-1979), filho de imigrantes alemães, que adota os pressupostos de Héctor A. Murena (1923-1975), e que já havia defendido em um artigo da revista Verbum, anos antes de aparição de Contorno, a "raiz psicológica" dos princípios filosóficos, segundo a qual as vivências dos indivíduos subjaziam e se sobrepunham aos fatos sociais, invalidando as tentativas dos sistemas racionais para explicá-los sendo que se baseavam em um conjunto de leis universais. Em Contorno, Kusch dará continuidade a essa linha argumentativa com dois artigos: "Inteligencia y barbarie" e "Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada". Embora Kusch se aproxime da interpretação dos editores no resgate do filósofo argentino Ezequiel Martínez Estrada, a quem será dedicado um monográfico, ele irá valorar em razão da inclusão da Argentina na realidade latino-americana assim como da sua compreensão da existência de um desenraizamento migratório.

Adolfo Prieto (1928), filho de imigrantes espanhóis, foi provavelmente junto com David Viñas e Noé Jitrik quem mais influenciou na renovação da crítica acadêmica tanto em Argentina quanto em Estados Unidos, onde residiu entre 1976 y 1996. Fruto da influência acadêmica para além da Argentina foi uma monografia sobre a revista, Contorno: Literary Engagement in post-Peronist Argentina, de William H. Kutra, publicada por Associated University Press em 1988. Na monografia se explica a qualidade modernizadora da revista pelo suposto caráter sartreano, afirmando inclusive ser seu referente metodológico: "O existencialismo foi o fundamento filosófico e, às vezes, metodológico para a orientação do 'terceiro mundo'"⁴⁰ (p.10). Mais na frente Kutra continua: "Eles seguiram o exemplo de Jean Paul Sartre e outros ao combinar ideias associadas à fenomenologia, conforme aprendido nas leituras de Husserl e Heidegger, com uma versão hegelinizada do marxismo"⁴¹ (p. 10). Na verdade, as influências de marxismo hegeliano não vieram de Sartre, senão de Héctor Raurich, com quem estudaram, por sinal, apenas dois contornistas, Juan José Sebreli y Oscar Masotta. De resto, as leituras de Marx, ou não existiam ou eram de Ismael Viñas.

Noé Jitrik e Ramón Alcalde, que assim como os Viñas já haviam começado a publicar colaborações nas revistas Centro e Verbum, integraram a diretoria junto com León Rozitchner nos números 5 e 6. Este último havia sido aluno do filósofo Maurice Merleau-Ponty em Paris no início dos anos 50 e sempre se considerou seu discípulo, nunca sartreano. Pela sua vez, Ramón Alcalde (1922-1989) era o integrante

do grupo com a melhor formação humanística. Como David Viñas confirmou: "Acho que ele era o homem, a pessoa de nossa geração com a melhor formação humanística. Ele era algo excepcional neste país, de todos os pontos de vista. É preciso pensar na atração, na soma de sua educação cristiana, seu tempo na universidade, seu interesse pela psicanálise e sua leitura vigorosa do marxismo"⁴² (FEILING, 2016, s/p). Alcalde esteve presente nas decisões do conselho da revista e influenciou principalmente pelo seu contato contínuo com os alunos devido à sua condição de professor de grego na UBA e sua participação como secretário da referida Imago Mundi junto com o historiador Tulio Halperin Donghi (1926-2014) que já desenvolvia estudos significativos nos anos cinquenta, colaborando em Contorno com artigos sobre o peronismo, e hoje é considerado um dos estudiosos mais prolíficos não só da história argentina mas da América Latina. Integrantes como Oscar Masotta (1930-1979) ou Juan José Sebreli (1930) pertenciam a famílias de imigrantes recentes. Segundo o próprio Sebreli, a única referência da que partiam eram eles mesmos e as suas leituras pessoais. Ambos se declararam peronistas e foram atraídos pela filosofia existencialista como uma posição diferenciada, como forma de cultivar o novo e o diferente, embora sua formação partisse do marxismo hegeliano. Foi Sebreli quem iniciou a crítica à corrente mureniana em 1954, paradoxalmente desde Sul, uma revista mais propensa a abordagens filosófico-teológicas do que aos historicistas defendidos por Sebreli.

Tudo isso mostra o caráter complexo do grupo, formado por jovens intelectuais que emergem no panorama argentino dos anos cinquenta tomados por urgências sociais que se projetam na literatura a partir de diferentes fundamentos teóricos, embora a maioria de base marxista.

O contorno sócio-literário

Resulta significativo que a melhora da qualidade acadêmica na Argentina seja concomitante com o aumento de interesse pelos temas nacionais. Em 1953, ano no qual aparece o primeiro número da revista, finalizava a época dourada da expansão editorial pois, recuperada da guerra civil (1936-1939), Espanha, que até então havia absorvido o 80% do mercado, retoma as rédeas desde a Península. A partir de esta data vai aumentando o interesse pelo patrimonial, hasta eclodir durante a década seguinte una literatura centrada na busca de una expressão própria (DIEGO, 2009, p.47). A baita virada editorial e acadêmica refletia, portanto, uma evolução não menos significativa nos interesses dos leitores, ávidos de respostas sobre uma identidade instalada em médio de aguçadas diferenças sociais e de uma crescente imigração de diversas nacionalidades que entre 1886 e 1930 havia chegado ao país, acelerando o ritmo em início do século XX e concentrando a população nos centros urbanos, com clara preferência por Buenos Aires, numa convivência tão estreita quanto eclética.

⁴⁰ "Existentialism was the philosophical, and at times methodological foundation for their 'third world' orientation."

⁴¹ "They followed the lead of Jean Paul Sartre and others in combining ideas associated with phenomenology, as learned from readings in Husserl and Heidegger, with a Hegelianized version of Marxism."

⁴² "yo creo que era el hombre, la persona de nuestra generación con la mejor formación humanística. Era algo excepcional en este país, desde todo punto de vista. Hay que pensar en el tironeo, la sumatoria, de su educación cristiana, su paso por la facultad, su interés por el psicoanálisis y su vigorosa lectura del marxismo"

Com efeito, o complexo tecido social trouxe, nas palavras do filólogo espanhol Amado Alonso (1896-1958), uma linguagem de “aluvião” (LIDA, 2012) que amalgamava pidgins, como o “cocoliche”, ou uma série de dialetos derivados do “lunfardo” e se misturavam com o espanhol, dando origem a uma variante do castelhano. Esta nova situação linguística, mais representativa do Rio da Prata do que da Argentina -embora a mídia acabe por difundir o uso de algumas peculiaridades do Porto pela geografia nacional- encontraria seu canal no teatro, nas canções populares e nos espetáculos circenses, despertando a fidelidade de um público popular que se sentia refletido nela, embora na opinião dos poderes institucionalizados, de maneira bastarda, como literatura de consumo que se queimava e se consumia, sem se submeter a autoridades que a legitimaram e garantissem a sua fama de literatura consagrada, ficando excluída dos centros da crítica literária e ensino, dois dispositivos institucionais que o Estado nacional utiliza para conduzir seu contingente social até as tradições letradas.

Na abordagem adotada por Contorno, as afirmações que antecederão a elaboração da sua programática, estarão necessariamente entrelaçadas com afirmações políticas sobre o estado lingüístico e literário da Argentina na época, visando tornar visíveis as camadas da população que viviam nas margens da sociedade letrada. Denunciavam a produção de personagens literários planos que tendiam a desconsiderar e excluir de suas páginas o homem comum, contemporâneo, que se definia pelas marcas específicas da linguagem e de um contexto social concreto, dotando-o de realismo e credibilidade. Isso motivou que fizeram alvo do seu desacordo à atitude perante a linguagem de autores centrais da cultura crítica e literária, como Eduardo Mallea, cujos “caracteres -desenvolvidos a priori, sem sangue- são nebulosos, o âmbito é distorcido pelo uso abusivo de a palavra (até pela distância manifesta do “voseo”, que parece temer, e que o afasta através de uma atmosfera discursiva rarefeita”, afirmava Solero (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.37), ou escritores da mesma geração cujas escolhas linguísticas já mostram uma visão da realidade ahistórica argentina, como Héctor Murena, em quem, como frisava Carlos Correas “a língua tem um brilho metálico que a torna quase platônica. É perfeitamente anti-argentina” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.22). A convicção aparece já no primeiro número, quando Ismael Viñas declara: “Não queremos temer as palavras, mas também não queremos gostar ou desgostar delas, nem das grandes nem das pequenas, nem das gastas. Esperamos que elas simplesmente nos sirvam” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.2). E mais tarde, já desde a irritação de ter que se justificar pelo uso da variante bonaerense do espanhol, Oscar Masotta exclamava “o voseo (...) está tão na forma de expressar o argentino, que é o mesmo, a sua própria expressão” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p 38).

Agora bem, para os contornistas, o simples fato de optar pelo “voseo” não resolvia por si só as dívidas sócio-literárias. Ao comentar Julio Garbano as obras de novos autores que mostram habilidade para aproveitar as peculiaridades da linguagem, como Beatriz Guido, ou de buscar contornos imediatos, como Eduardo Deissen, que coloca seus personagens em Buenos Aires, ele resenha que acabam caindo em “tipificações” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p, 112). Esses escritores escrevem desde a literatura, não desde a vida, para a qual, aliás, não faltam antecedentes na literatura nacional, que buscam adotar, no melhor dos casos, um aparente realismo. Em uma

nota sobre Adán Buenosayres (1948) de Leopoldo Marechal, David Viñas vê o uso do “voseo” como um jogo frívolo e uma banalização martinfierrista, reduzindo-o a uma simples atitude para provocar o escândalo. (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p31-32). Isto é, para os contornistas, esses autores não haviam explorado as possibilidades sócio-literárias do “voseo”, desaproveitando o potencial que deveria dotá-lo de direção política. O “voseo” assim tratado não conseguia aproximar o leitor do texto literário, era uma postura com pretensões de modernidade que se esgotava no lúdico.

As críticas a esse tipo de escolhas linguísticas, que escondiam a realidade social imediata, tiveram uma reviravolta positiva em uma figura tão complexa quanto conflituosa como a de Roberto Arlt, não poucas vezes definido como precipitado, excessivo e até mal escritor. No entanto, atraía leitores. Os contornistas valoram sua linguagem porque vivifica seus personagens, imprimindo neles um realismo que faltava na maioria dos autores da geração do 25. “A linguagem de Arlt, ‘familiar, portenho, pobre e grosseiro’, -afirma Ismael Viñas- com frequência tingido de lunfardo, é seu principal achado, porque nas suas mãos é um instrumento que dá expressão à alma, uma língua que se está legitimando quando em ela constrói seus anseios” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.10).

A reivindicação política da linguagem de uso era, portanto, uma das principais preocupações dos contornistas, pois ao conferir consistência e visibilidade social aos personagens, proporcionava um valor político agregador e integrador. Um de seus editores lembrava aos leitores,

a luta contra o “voseo” teve o apoio ruidoso de escritores e intelectuais da época (...) que lutavam pela pureza da língua (...) a nacionalização da língua como forma de integrar e unir o povos não foi alcançada pelo castelhano “normal”, defendido pelo sistema de ensino nem pelos puristas, mas pela linguagem do “voseo”, considerada no mesmo pé das desqualificações do “cocoliche” e do uso de palavras estrangeiras. (...) Um inspetor técnico diz, por exemplo: “Ao visitar algumas escolas, encontrei professores que diziam aos alunos: ‘senta’ ou ‘pare’. O professor tem liberdade para dirigir-se ao aluno com o pronome você ou você, mas sempre falando em espanhol”. O “voseo” e suas conjugações verbais não eram consideradas espanhol. (ISMAEL VIÑAS, 2007, p. IX).⁴³

A prática literária, assim como o ensino da língua nas escolas, estava regida pelas conhecidas atitudes de prescrição, correção e reducionismo que regem o processo

⁴³ la lucha contra el voseo contó con el alborotado apoyo de escritores e intelectuales de la época (...) bregar por la pureza del idioma (...) la nacionalización del lenguaje como forma de integrar y cohesionar al pueblo no fue lograda por el castellano “normal” defendido por la enseñanza y los puristas sino por el idioma del voseo, considerado al mismo pie de descalificaciones que el cocoliche y el uso de extranjerismos. (...) un inspector técnico dice, por ejemplo: “Al visitar algunas escuelas, he hallado maestras que decían a los alumnos: ‘sentate’ o ‘parate’. El maestro tiene libertad de dirigirse al alumno el pronombre tú o usted, pero hablando siempre en castellano”. El voseo y sus conjugaciones verbales no eran castellano.

de gramatização desde que as línguas neolatinas entraram no âmbito da escrita, porém a excessiva rigidez com que eram cobradas no fluxo societário inibia o desenvolvimento de uma literatura que revelasse o sujeito nacional. Sendo que o realismo surge na língua em uso, a menção que Viñas dedica à atitude dos inspetores de escola incide na crítica de teor social adotada pela revista.

A atuação profissional ao serviço dos poderes institucionalizados foi um fator determinante que muitas vezes se projetou na mentalidade dos romancistas, explicando certas escolhas, tanto linguísticas quanto de visão de mundo e história, que se concretizaram na literatura. É o caso de Manuel Gálvez, que se baseia em seus trinta anos como inspetor escolar para escrever o romance *La maestra normal* [1921]. Sobre ela, Juan José Sebreli dirá,

sua visão de mundo corresponde à de uma certa classe de funcionários públicos que fazem inquisições de toda espécie (...) Chega-se sempre a uma interpretação puramente individualista, psicológica e irracional: a história (é para eles) uma série de justaposições de eventos sem sentido produzidos por indivíduos isolados uns dos outros. (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.27).

Na visão de Contorno, em Gálvez, os personagens não refletiam seres reais, senão pretextos para expressar suas próprias opiniões. Para os contornistas, tudo isso gerou um círculo vicioso em que a ideologia neoliberal criou uma aparência de verdade por meio da prática de modos ilusórios, divulgando personagens universais que passaram a ser aceitos por um leitor cativo que não dispunha de critérios para examiná-los.

Coube à nova crítica, portanto, introduzir conceitos sociais da história que revelaram esses personagens literários como materializações da ideologia vigente. Nessa lógica, os personagens de Benito Lynch ou Ricardo Güiraldes são vistos ou como atualizações do projeto nacional ou como resquícios dele. Embora esta visão não seja homogênea em todos os participantes da revista, será ela que despertará o interesse da próxima geração, assumindo uma contribuição clara em relação às demais publicações contemporâneas e tornando-se sua marca distintiva.

Se no âmbito linguístico havia poucos antecedentes válidos por onde começar, em termos literários eles não eram muito mais promissores: “O problema da literatura nacional é sério. Não temos atrás, senão quatro ou cinco nomes contemporâneos ou distantes, uma tradição que nos sustente (...) Temos que fazer tudo desde o início. Isso é dramático e nos dá uma responsabilidade que a cada dia se torna mais aguda até se tornar um problema candente” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.40). Estas palavras de Valentín Fernando, efêmero, porém significativo participante da revista, aguçaram

voseo, considerado al mismo pie de descalificaciones que el cocoliche y el uso de extranjerismos. (...) un inspector técnico dice, por ejemplo: “Al visitar algunas escuelas, he hallado maestras que decían a los alumnos: ‘sentate’ o ‘parate’. El maestro tiene libertad de dirigirse al alumno el pronombre tú o usted, pero hablando siempre en castellano”. El voseo y sus conjugaciones verbales no eran castellano.

o caráter inovador da publicação. Seria ele quem inocentaria Roberto Art da crítica literária, se antecipando a Contorno por meio de uma nota publicada em 1946 para a revista *Todo* (JAGER, 2009) e, de maneira prática, no seu romance *Desde la Carne* [1952]. Sua linguagem, o lunfardo, a sua temática, a delinquência, a aproximavam à obra arltiana, chegando a ser definida como o romance que “Contorno não escreveu, porém que decidiu ler como emblema geracional” (VITAGLIANO, 2012). Seja correta ou não, essa afirmação reforça o fato de que a revista é percebida até hoje, mais do que um conjunto de escritores com independência de julgamento e critérios próprios, como um único assunto crítico em que a autoria individual não importa tanto quanto a representação inequívoca de uma atitude fundadora que permitiu desdobramentos futuros. Contorno tornou-se clássica porque possuía a rara capacidade de ver e analisar o presente contínuo em que estavam imersos. O que os tornou modernos e o que garantiu seu lugar indiscutível como fundadores da renovação crítica argentina foi que, apesar de suas diferenças internas e de suas histórias pessoais particulares ou de suas leituras, foram projetados para o leitor como um conjunto homogêneo cuja preocupação central era “a abordagem da situação local como um problema (...) como um fato que deve ser examinado cada vez como se fosse inteiramente novo a cada vez, pois é uma realidade dinâmica” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.183)

No peculiar contexto sócio-literário, os contornistas salvaram poucas das autoridades que formaram a chamada geração dos 25. Dedicam a Mujica Láinez duas notas nas quais o consideram herdeiro da literatura imóvel de Borges. Eles o acusam de falta de realismo devido à criação de ambientes fora do espaço e do tempo em que viveu e seus leitores viveram, de elaborar mundos distantes e perfeitos sob o controle absoluto do escritor, que ao reduzir seus personagens a meros instrumentos ele é o único livre, fazendo da literatura umas memórias ao serviço de seu mundo íntimo (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p. 32). Esses autores estavam nas antípodas do entendimento que os contornistas tinham da literatura, um espaço público de atores sociais movendo-se como um corpo que adquiria diferentes formas com a velocidade que a acelerada imigração imprimia na história recente da Argentina e sobre a que o escritor devia dar conta. Nesse contexto enquadram a Eduardo Mallea, que em sua *Historia de una pasión Argentina* (1938) havia conseguido distinguir uma Argentina visível ou ostensiva, que ocupava cargos administrativos e a burocracia, em comparação a uma invisível, formada por uma população tranquila e responsável, terrena e honesta. No entanto, como observara León Rozitchner, essa percepção seria apenas “o reconhecimento dos limites do social e a expressão do seu respeito” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.91). Diferentemente dele, Martínez Estrada, soube enxergar o momento histórico em que se encontrava, encarregou-se daquela outra Argentina e a denunciou com uma atitude de compromisso que se distinguia da evasão de Mallea.

A revisão os leva a se concentrar em autores que pouco tinham a ver com os critérios estéticos em voga. Eles avaliaram os defeitos estruturais da trama em Arlt como fissuras das quais emergiam realidades sociais que outros romancistas tentavam ignorar sob o cuidadoso exercício do esteticismo. Estas limitações, em palavras de Ismael Viñas “não tem maior importância na sua obra senão nos momentos em que as suas personagens saem das suas existências, para dar a sua opinião ou para fazer esclarecimentos sobre elas (...), quando em vez de viver e expor diretamente suas inten-

ções e sentimentos, (Arlt) tenta racionalizá-los” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p10). Para os contornistas, o melhor da literatura arltiana origina-se sob o signo da pressão social, que se concretiza no mapa urbano da grande cidade de Buenos Aires onde Arlt transita entre os espaços e as classes sociais em que vive. São, continua Ismael Viñas “o centro, os bairros: as pensões, os cafés, as casas baixas; a baixa e média burguesia: os empregados, os pequenos proprietários, os comerciantes” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p11). Arlt toma por base “o homem comum” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.11) e, como observa Adelaida Gigli, desde ele aborda a “crônica” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p21).

A crítica de Contorno não permaneceu laudatória, mas pôs em prática os princípios básicos que dela se podiam extrair. Isso se torna palpável quando, antecipando o surgimento da análise do discurso nas décadas seguintes, Ismael Viñas interpreta politicamente a relação entre o homem comum e suas opiniões em seu longo artigo sobre o frondizismo, atento às opiniões expressadas pelos principais grupos sociais sobre o governo para conhecer e definir suas ideologias, enquanto que David Viñas escreverá um longo romance sobre a sociedade de Buenos Aires contemporânea ao do estudo político de seu irmão, *Dar la cara* [1962], que até o sucesso de *Rayuela*, de Julio Cortázar, em 1963, seria líder de vendas junto com o significativo *Cabecita Negra* [1962], de Germán Rozenmacher (1936-1971) (PRIETO, 1983, p. 889-901).

Para que o cânone

Quando a editora da revista Sur, Victoria Ocampo, foi questionada sobre o porquê de não ter sido receptiva a Roberto Arlt, ela respondeu “porque Arlt não se aproximou de nós” (MARTÍNEZ, 1998, p. 149). Na Argentina das décadas de 1940 e 1950, quando Sur administrava o cânone, certa literatura patrimonial só recebia atenção se fosse abordada em atitude de reverência e reconhecimento de seu lugar de preeminência. Para desconstruir relações de dependência e desenvolver novos critérios, Contorno lançou as bases de um novo espaço que deslocou a crítica de uma visão central e fixa para uma dinâmica relacionada que fluía e se constituía considerando autoria, leitura e crítica como três funções que se questionavam mutuamente.

Essa atitude não poderia deixar o cânone intacto. Dadas as circunstâncias, e recordando as palavras de Valentín Fernando, durante os anos em que surge Contorno, mais do que delinear um novo conjunto de autoridades, que cairiam nos mesmos problemas de todos os autores teóricos acadêmicos, era necessário constituir uma série de afirmações que deslocariam a atenção dos modelos então vigentes e desencadeariam uma deliberação urgente sobre os novos critérios, o que significava, entre outras ações, questionar os intelectuais da geração anterior divididos entre “a fuga declarada empreendida por determinada literatura, ou as reavaliações nacionalistas presentes em quase todos os casos” (ISMAEL VIÑAS, 2007, p.42). Desse modo, os editores de Contorno tinham o interesse de identificar as ideologias que constituíam a literatura fundadora de uma Argentina entendida como “uma unidade cultural não tanto cronológica ou estilística, mas como uma unidade de problemas” (ISMAEL VIÑAS, 2007, p.42) representada pelo dilema entre a tendência globalizante da burguesia e seu principal produto econômico, o Estado nacional, formado na América Latina em meados do século

XIX, e cujas limitações e incoerências se revelaram ao longo da segunda metade do século XX.

O ato de rebelião e ruptura com o cânone receberia o adjetivo de ‘parricidas’ (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1958, p. 23), agrupando-se em torno de três representantes e três atitudes: Héctor A. Murena, Jorge Abelardo Ramos (1921-1994) e os membros da revista Contorno, o setor com maior potencial devido a sua liberdade de julgamento.



Embora Contorno e Murena tenham encontrado em Ezequiel Martínez Estrada os fatores sociais que a geração do 25 não percebeu, os contornistas resgataram e focaram seu interesse em outros aspectos. Por um lado, Murena, leitor e tradutor de autores alemães como Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, co-diretor da Coleção de Estudos da Alemanha do Sul, explicou os fatos sociais e culturais da América e, especificamente da Argentina, motivada por um sentimento de culpa originado no processo de imigração entendido como expulsão do paraíso representado pela Europa e pelo isolamento que as condições geográficas lhe infringiam. Paraíso, na lin-

guagem mureniana, referia-se ao ambiente histórico do qual os americanos foram expulsos, condenando-os a um estado de atemporalidade que os impedia de intervir na realização de seu destino. Murena teve o mérito de ter aberto o debate geracional com *O pecado original da América* [1954], mas as suas atitudes ideológicas e filosóficas acabaram por assimilá-lo à revista Sur desde onde a sua atitude discrepante havia sido na maioria dos casos tímida. Pela sua vez, na opinião de Rodríguez Monegal, Ramos nada mais foi do que um destruidor sem base ideológica definida, que utilizou seu ensaio *Crisis y resurrección de la literatura Argentina* [1954] como mero veículo para divulgar suas antipatias pessoais e filiações políticas sem nuances. Contorno já havia se antecipado a essas críticas com um artigo em que Ramón Alcalde (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p. 117-120) denunciava uma simplificação do debate sobre a identidade da Argentina, já que nele todo o nacionalismo em seu aspecto peronista foi identificado como bom, e todo o relacionado com o pensamento liberal foi rejeitado como herdeiro direto da colonização e, portanto, ruim. Mas, sobretudo, Alcalde voltava a colocar o foco das análises no aspecto histórico para explicar a literatura e não o contrário, como sugeria Ramos. Em tais termos, dificilmente poderia se desenvolver um método desde *O Ser e a nada*. A própria revista o sinalizou em uma resenha considerada como ‘programática’ por Marcela Croce (1996, p.105), da autoria de Julio Gargano, “Los nuevos”, sobre o romance *Los comienzos*, de Eduardo Deissen. Gargano, percebendo uma postura existencialista no autor, já afirmara que “não era nada recomendável escrever um romance sob um padrão filosófico” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p.113).

Compreender a literatura a partir das mudanças e transformações sociais,

bem como das relações culturais, econômicas e políticas que se estabeleceram entre suas classes, levou a revista *Contorno* a uma leitura da produção contemporânea inusitada até então, indo na contramão dos fundamentos do Estado na Argentina, que desde a presidência de Julio Argentino Roca (1880-1886) cresceu como um projeto derivado dos princípios “ordem e progresso”. Como afirma Hobsbawm, não há dificuldade teórica para uma análise da relação de classe, mas na prática parece que “um grau excessivo de instabilidade e imprevisibilidade nas relações sociais é particularmente desorientador. Em termos contianos, a ‘ordem’ acompanha o ‘progresso’, mas a análise de um termo, pouco diz sobre o padrão desejável do outro. A história deixa de ser útil no momento exato em que mais precisamos dela” (HOBBSAWM, 2013, p.37). David Viñas foi mais longe do que o historiador inglês afirmando que “a história não é ordem; a ordem estruturada pela oligarquia começa a se desintegrar no movimento da história” (ISMAEL E DAVID VIÑAS, 2007, p. 35).

Na luta geracional pela herança, *Contorno* faz da revisão histórica um passo essencial no seu método com o intuito de combater o mito de origem para legitimar seu presente constante. A crítica a destacou como um valor diferenciador. Para seus editores, os irmãos Viñas, “O conflito argentino era percebido (...) como a expressão política o cultural das relações reguladas pela história, a sociedade e a economia. *Contorno* supera o murenismo invertendo os termos: a verdade não está lá, na origem, senão aqui na história” (SARLO, p. 802). Sendo a história social a base da nova crítica literária, assume-se como um observatório dinâmico que balança em águas em constante movimento, ora com ondas baixas, ora com turbulência, mas atento aos pequenos sintomas que as ideologias dominantes ou as expressões afogadas que uma minoria tenta expressar.

Contorno perante a crítica

Quando mais tarde as críticas abriram a discussão sobre o lugar de *Contorno* na história da literatura nacional seus participantes, ainda vivos, embora dispersos no exílio, tiveram a oportunidade de lembrar as suas condições de produção. As observações foram de todos os tipos, desde anedóticas, como que a margem estreita e as letras miúdas da edição eram devidas ao espírito de seriedade (WARLEY, p. 353), ao que Ismael Viñas respondeu que era a simples ignorância deles sobre diagramação, posteriormente corrigidas em outras revistas (ISMAEL E DAVID VIÑAS, p. III), ou aquelas referentes a seu caráter existencialista, sem muito sustento a julgar pela formação e pelas leituras da maioria de seus componentes.

Contudo, dois críticas permanecem nas revisões periódicas que a revista recebe. Por um lado, a cobrança de que *Contorno* não abordou a política desde o início e por outro a falta de reconhecimento de Borges, que já nos anos cinquenta havia publicado o melhor da sua obra. Ismael Viñas considera ambas observações como o resultado da “tendência da crítica a prescindir das circunstâncias que determinam ou mesmo impõem decisões e atitudes” (1988, p.54). Viñas lembra que, se bem em inícios dos anos cinquenta não era possível falar em política sem comprometer a continuidade da revista, *Contorno* havia demonstrado que “A crítica (literária ou de outro tipo) só se legitima se é provocativa” (1988, p.54). Na verdade, quase nada em *Contorno* era con-

sequência de um planejamento premeditado, marcada pela urgência e contando com um número muito reduzido de colaboradores dedicados à diagramação e distribuição para atender a demanda, não chegou a ter uma continuidade que permitisse tocar todos os temas que preocupavam e interessavam ao grupo, como poesia e conto, dentre outras muitas ausências (1988, p.57). Trinta anos depois, desde um enfático “nós” compartilhado com Prieto, Ismael Viñas lembrou aos críticos os princípios fundadores de *Contorno*: “A gente é enquanto indivíduo aquilo que é enquanto sociedade, ora o assumo, ora o ignora ora a negue. Assim, o narrador, o artista, o intelectual que obvia ou secciona na sua criação o mundo do qual parte, não alcança a verdade, porque essa verdade é social” (1988, p.54-55). Se Borges fez com que Europa reconhecesse a inserção de Río de la Plata na tradição letrada de ocidente, já Roberto Arlt permitia pensar, embora fosse desde a periferia, a idiossincrática identidade nacional.

Pouco espaço poderia ser deixado para Borges, portanto, no mapa crítico de *Contorno*. A revista se propôs compreender a Argentina a partir da visão do Estado-nação criado na ambiguidade burguesa, que economicamente era voltada para a globalização, porém espiritualmente estava ancorada nos valores patrióticos amplamente assumidos pela classe média. Isso a levou a fazer uma revisão histórica desde meados do século XIX até o peronismo, quando as classes excluídas conquistaram seu espaço político e uma transformação sem precedentes ocorrera no país por meio do desenvolvimento industrial. A formação de uma consciência nacional bem definida no final da segunda metade do século XX ajudou a isso, e esta será uma das conquistas que Ismael Viñas destacará no peronismo, embora se explique melhor como a culminação de um longo processo anterior do que como responsável direto. O interesse da revista era analisar o conflito decorrente da entrada de novos grupos sociais no sistema, o que significava escolher nomes que estivessem em sintonia com a nova realidade política, mas também assumir ausências. Com o passar dos anos, a de Borges se tornou a mais evidente.

No entanto, embora a urgência seja uma marca de identidade, e inclusive explique em parte essa ausência, o resultado não teria mudado muito se eles tivessem tido mais tempo. David Viñas, seu outro editor, continuava pensando como seu irmão quando já havia começado o século XXI, quando Borges se tornara um mito e um ícone em que tudo se encaixava (SARLO, 2012). Para distrair do efeito Borges, quando questionado, David Viñas apela de novo para a provocação declarando sua preferência por Rodolfo Walsh porque, como Roberto Arlt -Arlt, novamente!-, oferecia a liberdade de cair fora do cânone (TOBENA, 2012, p. 282-318). E com isso, acrescentamos, sua transparência para a crítica, trazendo para a literatura o anti-herói, o homem comum arltiano pelo qual *Contorno* sempre se interessou.

A revista assumiu seu tempo desde todos os seus paradoxos, enfrentando tarefas inovadoras diante de um momento histórico inusitado que se movia rapidamente e encurtava prazos, já escassos para a empresa que devia realizar-se. Entre notórios sucessos e faltas, tornou-se uma referência que cresceu ao longo do tempo sem abandonar as suas coordenadas originais, ancorada sempre no seu contorno.

3

A prosa de Hermann Hesse durante a República de Weimar



Klara Maria Schenkel

Entre 1919 e 1933, os alemães conheceram um breve período de democracia instituído pela proclamação de uma República parlamentar em novembro de 1918, cuja constituição seria redigida na cidade de Weimar. No entanto, as forças políticas que sucederam o Imperador Guilherme II não eram propriamente republicanas. Talvez a frase que melhor defina este momento político é de Kurt Tucholski, cronista satírico e autor de várias canções de cabaré: “A República de Weimar é o negativo de uma monarquia, que só não o é porque o monarca fugiu”. Segundo a historiadora Mary Fulbrook (2012, p. 170 - 193), durante a Primeira Guerra Mundial, o Império Germânico concentrou a maior parte de seu capital em grandes cartéis, solapando pequenos comerciantes, achatando a classe média e fortalecendo a elite industrial. Um dos efeitos colaterais deste grande fomento às indústrias foi o rápido crescimento e a organização da classe operária; para que as fábricas alemãs não paralisassem em meio à guerra, houve uma série de concessões aos trabalhadores, bem como o reconhecimento de seus sindicatos. A inserção de mulheres e jovens no operariado também fez surgir a politização de setores da população antes alheios às decisões do poder público.

No verão de 1918, a derrota alemã no conflito mundial se tornara evidente até para os nacionalistas convictos e, quanto mais a guerra se aproximava do fim, maior se tornava a insatisfação interna. Os “catorze pontos” exigidos pelo presidente americano Woodrow Wilson para a efetivação do plano de paz – prevendo não só a evacuação de tropas alemãs de territórios estrangeiros ocupados, bem como a desocupação da Alsácia-Lorena, região historicamente pertencente ao Império Alemão e contestada pela França – foram considerados desonrosos para o Imperador e o próprio Exército alemão não queria assumir sozinho o ônus de uma derrota naqueles termos. Parecia sensato, portanto, transferir o comando do país (ou aquilo que ainda restava do Império) para um governo civil que aceitasse administrar este saldo negativo.

A princípio, Guilherme II não quis abdicar do trono, mas consentiu na implantação de uma monarquia constitucional, chefiada pelo príncipe Max von Baden, para promover reformas internas – como modificar o sistema eleitoral e passar o controle dos Ministérios e das Forças Armadas para os civis – capazes de apaziguar os ânimos e assegurar o retorno da casa imperial em um momento mais oportuno. Porém, no final de outubro de 1918, para redimir o orgulho ferido dos alemães, os líderes da Marinha ordenaram um ataque suicida contra os britânicos; isto fez com que muitos oficiais germânicos se amotinassem e quisessem salvar as próprias vidas ao invés de morrerem numa derrota supostamente honrosa. Em novembro do mesmo ano, as revoltas se espalhavam por toda a Alemanha, forçando a renúncia de Max von Baden. Nesta altura, Guilherme II fugiu de Berlim em direção aos Países Baixos, de onde abdicou oficialmente do trono. Pondera Fulbrook:

Nessa situação revolucionária, com o colapso do governo sob a pressão da derrota militar, em um Estado industrializado com uma grande classe operária cada vez mais organizada, as condições eram certamente oportunas para uma clássica revolução marxista. Entretanto, em contradição à teoria marxista, foi em uma Rússia czarista atrasada que ocorreu em 1917 uma revolução comunista, ao passo que o que se viu

na Alemanha de 1918 a 1919 foi uma sequência de camuflagens e compromissos, não satisfazendo nem a esquerda nem a direita, e incorporando um conjunto de legados que prejudicariam a primeira tentativa do país de alcançar a democracia. (...). As instituições do Exército, da burocracia, do judiciário, bem como as educacionais e religiosas, mantiveram suas posições de poder e influência – e as usaram para falar e agir contra a nova República. (FULBROOK, 2012, p. 173)

A proclamação da chamada República de Weimar em novembro de 1918 não conseguiu aplacar a insatisfação crescente, de modo que, logo em janeiro de 1919, Berlim assistiu perplexa à violência com que seu Exército nacional sufocou vários levantes populares. Líderes revolucionários de esquerda, como Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, foram covardemente assassinados pelas *Freikorps* (“corporações livres”) – milícias financiadas pelas indústrias, geralmente formadas por ex-soldados voluntários que não conseguiam se readaptar à vida civil após a guerra. No mesmo ano, a tentativa de instaurar uma República conforme o modelo soviético em Munique acarretou em mais de mil mortes creditadas à ação repressiva brutal das *Freikorps*.

Entre amontoados de cadáveres e escombros, a Constituição de Weimar entrou em vigor em agosto de 1919. Nela estavam previstas, democraticamente, eleições presidenciais diretas a cada sete anos, incluindo pela primeira vez o direito das mulheres ao voto. No entanto, os poderes atribuídos ao presidente eram quase tão amplos quanto os de um imperador: nomear e demitir chanceleres, dissolver o Parlamento (o *Reichstag*), convocar referendos e novas eleições e, dentre todos, o grande poder de governar por decreto de emergência. Segundo Martin Kitchen (2013, p.289), por essa ocasião começava a circular a “lenda da facada nas costas” (*Dolchstoßlegende*), fabricada pelos generais do alto comando do Exército (*Oberste Heeresleitung*, ou *OHL*) e impulsionada pelo marechal Hindenburg em sua fala oficial no Parlamento em 18 de novembro de 1919.

Representada por imagens caricatas de um judeu apunhalando um soldado

Figura 1: Ilustração de postal austríaco, 1919.



Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Lenda_da_punhalada_pelas_costas#/media/Ficheiro:Stab-in-the-back_postcard.jpg. Acesso em 11/09/2020

alemão, a lenda da facada fez crescer entre os ex-combatentes germânicos a convicção de que judeus e socialistas teriam abandonado a Alemanha em pleno esforço de guerra e tramado para derrubar um exército que estava invicto no exterior, o qual apenas cairia por conta de falsos patriotas traidores, com interesses escusos em seu próprio país. Evidentemente, a mesma lenda alimentaria o antissemitismo do qual o nacional-socialismo de Hitler se apropriaria para angariar a simpatia das massas.

No verão deste ano fatídico, foram revelados os termos severos do Tratado de Versalhes. Por ter provocado o conflito mundial, as Forças Armadas da jovem República alemã não poderiam ultrapassar cem mil homens. O país despertou do sonho imperialista, que o havia impulsionado para a guerra, com a humilhante obrigação de indenizar todos os seus adversários segundo a “cláusula da culpa da guerra”. Através do novo documento, não apenas Alsácia-Lorena, mas vastos territórios foram perdidos para a recém-reconstruída Polônia. A Alemanha também ficaria destituída de suas colônias fora da Europa e proibida de fazer alianças com a Áustria.

Em janeiro de 1921, uma vez divulgados os altos valores das indenizações devidas, a indignação popular cresceu e inflou a lenda da facada, direcionando-a contra a República; a “culpa de guerra” era uma mentira, e a República deveria punir os verdadeiros culpados, os traidores da pátria. É possível, inclusive, que alguns segmentos negacionistas da população acreditassem literalmente que um soldado alemão fora esfaqueado pelas costas por um judeu durante a Primeira Guerra. Paralelamente, a divisão entre socialistas moderados e comunistas radicais começaria a se acentuar e, para a esquerda marxista, a ala social-democrata era vista como um mal maior a ser combatido, muito pior do que o crescente nacional-socialismo da direita belicista.

Em 1924, com o Plano Dawes, os interesses econômicos alemães foram atrelados ao expansionismo norte-americano e as indenizações de guerra, suavizadas. Firmaram-se vários tratados e acordos de cooperação com os países vizinhos, de modo que a República de Weimar, apesar de severamente criticada internamente tanto pela direita quanto pela esquerda, conheceu um período de aparente estabilidade. Ainda em 1925, a eleição de um herói militar nacionalista como presidente da República, o prestigiado marechal Hindenburg, indicava a nostalgia pelos dias de glória da Alemanha imperial. Hindenburg, favorecido pelo racha interno da esquerda, passaria a considerar formas de banir a influência da social-democracia em seu governo para exercer plenamente uma política autoritária e conservadora.

É neste breve intervalo de frágil calma que Hermann Hesse publicaria *O Lobo da Estepe* (*Der Steppenwolf*, 1927)⁴⁴, a conhecida saga psicodélica de Harry Haller, o velho burguês misantropo em processo de desmonte de suas mais altas convicções egóicas. Os romances e contos de Hesse, como se sabe, são atravessados constantemente por dados autobiográficos; grande parte da prosa hessiana é autoficção, ou seja, revela deliberadamente o entrecruzamento entre o vivido e o imaginado, entre o “real” e o “ficcional”. Certamente há, na opção estética por este tipo de prosa, forte

⁴⁴ Utilizo a tradução de Ivo Barroso, referenciada ao final do artigo. Doravante, a sigla L.E. indicará as citações de trechos referentes à obra *O Lobo da Estepe*.

influência das teorias psicanalíticas então em voga; sobretudo da vertente junguiana, com a qual o autor teve maior proximidade. No romance em questão, através da viagem ao interior de si mesmo, Hesse/Haller contará com o auxílio de personagens bastante peculiares da vida noturna, como Hermínia (provavelmente uma garota de programa ou *taxi-girl*, não sabemos ao certo), que será sua primeira guia nesta jornada insólita; além de Pablo, um músico de *jazzband*. A citação a seguir se refere ao segundo encontro entre Harry Haller e Hermínia num café, durante o qual o lobo solitário revela à moça os constantes ataques que sofria em razão de suas críticas aos nacionalistas conservadores:

[Hermínia] tomava chá e me mostrou sorridente um jornal, onde havia encontrado meu nome. Era um jornal de meu país, reacionário e provocador, no qual, de vez em quando, apareciam artigos ignominiosos contra mim. Durante a guerra, eu me mantive antibelicista; depois da contenda incitei homens à paz, à paciência e ao humanitarismo, a examinarem-se a si mesmos, e por isso tivera que enfrentar a reação nacionalista, cada dia mais acirrada, mais obstinada e selvagem. Lá estava um novo ataque muito mal escrito composto parte pela redação, parte plagiando artigos da imprensa afim. É sabido que ninguém escreve pior do que os partidários das velhas ideologias, das ideias decrépitas; ninguém exerce sua profissão de jornalista com menos dignidade e consciência. Hermínia lera o artigo e por ele se informara que Harry Haller era um inseto nocivo e um homem que renegava sua própria pátria e que, naturalmente, esta não poderia suportar a existência de homens semelhantes e permitir a difusão de tais pensamentos que inclinavam a juventude para ideias sentimentais de humanitarismo em vez de nela suscitar um furor bélico contra o inimigo. (L. E. , pp. 135-6)

Além de acusar veementemente a manipulação midiática a serviço do nacionalismo belicista e do extremismo obtuso de direita, Hesse/Haller não se coloca apenas como vítima ou alvo dos ataques daqueles que defendem “velhas ideologias”, como também chama à consciência a responsabilidade não apenas do Estado, mas de cada cidadão na sustentação do próximo confronto armado tenebroso que se prenunciava na Alemanha. Sem abdicar de alta dose de ironia, no mesmo diálogo no café, Hermínia é advertida por Haller/Hesse:

Venho manifestando já por vezes minha opinião de que cada povo e até cada indivíduo, em vez de sonhar com falsas “responsabilidades” políticas, devia refletir a fundo sobre a parte da culpa que lhe cabe da guerra e de outras misérias humanas, quer por sua atuação, por sua omissão ou por seus maus costumes; este seria provavelmente o único meio de se evitar a próxima guerra. E por isso não me perdoam, pois se julgam todos, sem dúvida, inocentes: o Kaiser, os generais, os grandes industriais, os políticos, os jornalistas... nenhum

deles tem absolutamente nada de que se recriminar, ninguém tem culpa alguma! Poder-se-ia até pensar que tudo foi melhor assim para o mundo, embora alguns milhões de mortos estejam debaixo da terra. [...]. Dois terços da gente do meu país leem esta espécie de jornal; leem de manhã e à noite coisas escritas nesse tom, são trabalhados permanentemente, incitados, açulados; semeiam-se neles o descontentamento e a maldade, e a meta final de tudo isso é outra vez a guerra, a próxima guerra, que já está chegando e que, sem dúvida, será muito mais horrenda que a última. [...] Estas coisas sempre me desesperam: para mim não existe “pátria”, não existe “ideal” algum. Tudo isso não passa de frases inculcadas por aqueles que preparam a próxima carnificina. (Idem, pp. 136-7)

Por não endossar esse discurso de negação da culpa de guerra e, sobretudo, por não compartilhar da mentalidade belicosa e revanchista dos nacionalistas, nem das fake news sobre socialistas e judeus propagadas aos quatro ventos pelos jornais governistas, Hermann Hesse fora duramente castigado por seus pares. A partir do colapso de Wall Street em 1929, a frágil democracia parlamentar alemã não resistiria por muito tempo à enorme recessão da economia internacional. Com a derrocada da República de Weimar no início da década de trinta, o ex-combatente de guerra e ex-integrante das Freikorps, Adolf Hitler, junto a seus correligionários, se apresentaria como alternativa, como uma “terceira via” em franca oposição tanto à “direita da elite financeira”, quanto à “esquerda da elite intelectual”, ambas atacadas pelos nazistas como “posições ideológicas contaminadas por judeus” e seus próprios interesses. Apesar de desavenças pessoais e disputas partidárias com os nazistas, o reeleito presidente Hindenburg seria convencido a nomear Hitler como chanceler da Alemanha em 1933, a quem o Reichstag concederia depois poderes ditatoriais, transformando a cadeira presidencial em cargo decorativo. E a culpa pelos milhares de mortos na Primeira Guerra, ao invés de redimida, tornou-se rancor e combustível para mover outra guerra ainda mais sangrenta. Terminada a Segunda Guerra Mundial, aquilo que se considerara na época mera prosa panfletária, pacifista e piegas, essas “ideias sentimentais de humanitarismo” de Hermann Hesse se revelariam como profunda lucidez de seu autor.

A autoficção hessiana

Na esfera cultural, a República de Weimar passava por um momento de eferescência nunca visto naquela porção da Europa. Ao lado dos enormes avanços nas teorias psicanalíticas e nas teorias sociais, são produtos da “cultura Weimar” a arquitetura e o design da escola Bauhaus, a música experimental de Schönberg, a poesia de Reiner Maria Rilke, o drama de Bertold Brecht, os cabarés performáticos das vanguardas dadaísta e expressionista, além de vários outros nomes, expressões e movimen-

⁴⁵ Umberto Eco (2014, p. 394) esclarece que o termo alemão *kitsch* remonta ao século XIX, e se refere à pechincha praticada por turistas americanos em Munique, que sempre pediam desconto (*sketch*) na compra de quadros de artistas locais. A palavra passou a designar quinquilharias, coisas baratas (o verbo *verkitschen* significa “vender barato”), ou mesmo procedimentos como “maquiagem” móveis e objetos para que pareçam antigos. Outra acepção do verbo *kitschen* é “varrer

tos artísticos. Conforme Fulbrook (2012, pp. 184 -185), a cultura de massa ganhara impulso através do rádio e do cinema e, apesar do refinamento intelectual, com claras tendências de esquerda, da chamada “alta Cultura” (*Hochkultur*), o gosto popular em grande parte tendia ao nacionalismo *kitsch*⁴⁵. O importado e “decadente” jazz americano, que agora chegava aos lares e salões de baile germânicos, era ao mesmo tempo detestado em alguns círculos, e festejado em outros. Enquanto a esquerda progressista atacava os males que o capitalismo infligia à classe operária, os conservadores condenavam a degeneração da cultura Weimar:

Uma “perceptível” decadência no estilo de vida e na cultura Weimar – incluindo uma suposta frouxidão nos costumes, simbolizado nos novos cortes de cabelo curtos e com estilo masculino das mulheres, o cigarro e o uso de contraceptivos – provocou críticas hostis por parte dos conservadores, em particular pelos protestantes tradicionais, assim como pelos católicos. (...). A única generalização válida que pode ser feita sobre as explosivas correntes de criatividade conhecidas como “cultura Weimar” é que pouco dela servia para sustentar a República em princípio: enquanto a esquerda atacava as desigualdades sociais da sociedade capitalista industrial moderna, a direita acusava a decadência e a desintegração social-moral da moderna democracia de massa. (FULBROOK, 2012, p. 185).

Conforme sabemos, aproveitando a seu favor a situação de baixa autoestima da população empobrecida após a crise de 1929, a retórica nazista enaltecerá os “valores morais” de um povo trabalhador e oprimido (quer seja pela exploração dos judeus capitalistas, quer seja pela “depravação” dos costumes imposta pela ideologia progressista “esquerdista” atribuída aos judeus Marx e Freud). Ao lado da moralidade conservadora, a estética *kitsch* “pobre-porém-limpinha” dos lares considerados tipicamente germânicos seria elevada ao estatuto de condição imperativa para a grande política higienista que se pretendia engendrar: os alemães deveriam começar a “limpar a sujeira do país” a partir dos cômodos de suas casas e quintais.

Na esfera pessoal, o período correspondente à República de Weimar, para Hermann Hesse, é marcado por intensa produção literária e intenso desequilíbrio psíquico. Apesar da vida relativamente simples numa pequena vila na Suíça que construía com sua família, Hesse se via em má situação financeira – decorrente tanto do boicote interno ao pacifismo de um “traidor da pátria” confesso, quanto do boicote externo aos autores de língua alemã de modo geral – que se agravava com o adoecimento do filho caçula Martin e com a internação de sua esposa, Mia Bernoulli, em uma clínica psiquiátrica. Segundo Theodore Ziolkowski (1965), antes de se ver obrigado a assumir sua fa-

a lama ou o lixo das ruas”, limpar a sujeira. Anões de jardim, pinguins de geladeira, imagens devocionais (como a Santa Ceia e o Sagrado Coração de Jesus), réplicas miniaturizadas de símbolos nacionais turísticos (como a Torre de Pisa ou a Torre Eiffel) são ícones dessa estética popular, pois denotam coisas baratas que permitem “experiências estéticas fáceis”. A “alta Cultura”, no entanto, definia como *kitsch* “a arte celebrativa (que se pretendia popular) das ditaduras stalinista, hitlerista ou mussoliniana, que consideravam a arte contemporânea ‘degenerada.’”

lência material e espiritual, Hesse simplesmente não estava disposto a reconhecer que havia muito conflito naquele modo aparentemente pacato de vida familiar afastada do burburinho das cidades, conflito este sublimado pelo desejo primário de um passado elegíaco, próximo à Natureza. Não havia como atirar pedras contra o mundo, se dividia com todos a mesma culpa e um modelo quase arquetípico de sofrimento humano. Datam deste período os romances *Demian* (1916) e *Siddharta* (1922).

Após o traumático divórcio da primeira esposa, Hesse se precipitou em mais um casamento, fruto da paixão por Ruth Wenger, vinte anos mais jovem. Naturalizou-se suíço em 1923, em parte para facilitar os trâmites cartoriais que oficializariam o segundo matrimônio. Em 1924, morando agora em Basileia, terceira maior cidade da Suíça, casado e não completamente convencido de que tinha feito uma boa escolha, Hesse viu-se forçado a adotar um estilo de vida oposto ao que almejava para si, isto é, um casamento convencional e burguês, com todos os cães, gatos e papagaios de Ruth, pelos quais a esposa nutria um “amor infantil” que o irritava profundamente. Para fugir do tédio doméstico, a partir do outono de 1925, Hesse começou a viajar com frequência. As justificativas dessas longas ausências de casa se alternavam entre o tratamento dos problemas reumáticos que lhe acometiam há tempos ou a participação em encontros literários. Zurique, Baden e o sul da Alemanha se tornariam seus destinos constantes. Viagem a Nuremberg (*Die Nürnberger Reise*, 1926) é fruto desse período, uma “jornada sentimental” composta a partir de seus diários de viagem. Antes dela, *Hóspede no Balneário* (*Kurgast: Aufzeichnungen von einer Badener Kur*, 1924) já era uma exploração de anotações da mesma natureza. Vistos em conjunto, ambos os textos revelam de antemão o vocabulário do *outsider* Harry Haller (as expressões “lobo solitário” e “mitologia pessoal”, por exemplo, já estão presentes em *Hóspede no Balneário*), bem como os principais motivos de *O Lobo da Estepe*: a observação dos costumes burgueses, o modismo orientalista entre pessoas abastadas e fúteis, o patriotismo tolo dos conservadores, a estética *kitsch* (como a hilária descrição dos cartões postais com nabos antropomorfizados em homenagem ao principal produto agrícola de Baden), as tavernas populares, as salas de concerto, os teatros, o *music hall*, o ritmo frenético das grandes cidades etc.

Enquanto as páginas de *Hóspede no Balneário* trazem principalmente reflexões sobre o adoecimento, a decrepitude e a morte (explorando a “psicologia balneária” dos doentes reumáticos como uma visão *sui generis* do mundo), as anotações de *Viagem a Nuremberg* rememoram o imaginário acerca do *habitus* alemão, parte constitutiva importante da personalidade do autor exilado. Além dos dois relatos, o livro *Crise: Páginas de um diário*⁴⁶ (*Krisis: Ein Stück Tagebuch*, 1928), publicado apenas no ano seguinte a *O Lobo da Estepe*, reúne poemas escritos paralelamente à produção em prosa, durante o inverno de 1925-1926. Nesta antologia, Hesse descreve sua vida apartado da família de modo bastante intenso: a dificuldade de voltar a escrever, a bebedeira que se tornava cada vez mais constante, as dores no corpo, a insônia, a depressão. Alguns dos títulos das composições de *Krisis* remetem diretamente à narrativa sobre Harry Haller: “Após ler algumas páginas de Steppenwolf para amigos”, “Os imortais”,

⁴⁶ Até o momento, não há edição em língua portuguesa desta antologia poética. Traduza os títulos dos poemas a partir de edição digital em inglês, referenciada ao final deste artigo.

“Manhã após o baile de máscaras”, “Pobre diabo na manhã após o baile de máscaras”. Em “Reação a um ataque publicado no jornal”, há remissão à noite fatídica na casa de um professor nacionalista, que depois aparecerá no romance como episódio crucial da guinada de Harry Haller para a direção oposta ao suicídio que pretendia cometer. Faz parte ainda da mesma antologia o poema “Steppenwolf”, inserido em *O Lobo da Estepe* logo após o “Tratado do Lobo da Estepe”. O conjunto formado pelas três obras é denominado por Ralph Freedman (1997) como “literatura Steppenwolf”, pois nele já estão esboçados os eixos fundamentais do que seria o *mythos* do lobo solitário na prosa autoficcional.

Ao contrário da Índia idealizada e longínqua de Siddharta, a cidade simbólica de *O Lobo da Estepe* foi construída a partir de fragmentos de experiências pessoais bastante concretas, positivas e negativas, vividas em várias cidades populosas, desde Basileia e Zurique até Munique ou Nuremberg. Hesse desvela sentimentos contraditórios sobre a vida urbana, de fascínio e repulsa, de prazer e sofrimento. No entanto, tal como o rio do iluminado barqueiro Siddharta, a cidade do atormentado lobo solitário reflete o próprio fluxo da vida; não a vida processada conforme a sabedoria ancestral e exótica das narrativas orientais, mas esta pequena vida desmistificada que se arrasta indefinidamente entre o tédio, a dor e os momentos de gozo sublime. A cidade reflete, assim, componentes fundamentais de uma autoficção da totalidade, há muito desejada por Hesse desde *Demian*. Era, portanto, necessário que ele encontrasse uma forma expressiva capaz de fornecer a contraparte do brâmane vitorioso, contemporâneo homônimo ao lendário guerreiro Siddharta Gautama; era preciso dar voz ao fracasso “real” do velho ranzinza, cansado e doente, que vive a falência de todos os valores outrora considerados sagrados.

No ano de 1927, junto à publicação de *O Lobo da Estepe*, haverá a oficialização do divórcio entre Hesse e Ruth Wenger. No início da década de trinta, o terceiro casamento com Ninon Äuslander, de família judia não-ortodoxa, fatalmente encerraria esta fase de viagens pela Alemanha da cultura weimariana. A partir de então, novamente fixado nas proximidades do Lago Maggiore, em Montagnola, Hesse ajudaria nos anos seguintes muitos alemães, judeus ou não, a fugirem do regime nazista, empregando parte de seus poucos recursos financeiros nesta causa arriscada e vital. Seus livros evidentemente se tornariam “não recomendados” para o público alemão pelo III Reich, e seriam novamente desprezados pelo restante da Europa e do mundo ocidental como “obra do inimigo”. Consequentemente, outra vez sua produção ficaria relegada ao limbo literário até o final da Segunda Guerra Mundial.

O templo burguês da ordem e o covil do lobo

Há, decerto, algo de demoníaco e fantasmagórico na ambiência de *O Lobo da Estepe* que conjura o “espírito decadente” da cultura Weimar contra a ordem burguesa conservadora. As páginas iniciais da narrativa de Harry Haller evocam claramente a estética “degenerada” expressionista do cinema alemão produzido na década de 1920, o qual projetava agora, nas telas das salas escuras dos centros urbanos, as personagens da literatura fantástica do século XIX. O legado gótico das artes literárias parecia ter se renovado através do cinema e, talvez em razão da hecatombe da Primeira Guerra

na Europa, “os fantasmas, que antes haviam povoado o romantismo alemão, se reanimavam tais como as sombras do Hades ao beberem sangue” (EISNER, 2002, p. 17). O misticismo dos gnósticos e teosofistas – que dera sustentação aos pressupostos dos artistas plásticos expressionistas do início do século – parecia então revestir-se de uma capa de obscurantismo e loucura ultrarromânticos através dessas novas artes cinematográficas, inauguradas pelas produções fílmicas de Robert Wiene, Fritz Lang, Murnau e outros.

As anotações “Só para loucos”, que compõem um suposto diário de Harry Haller, são primeiramente apresentadas a nós através do prefácio de um narrador burguês que se diz intelectual, admirado com a estranheza dos escritos confessionais abandonados por um ex-inquilino da pensão de sua tia. O burguês suspeita que Harry Haller, sujeito taciturno, apesar de absolutamente tímido e formal no trato com as pessoas, tivesse uma vida boêmia agitada, pois uma amante jovem e bonita aparecera poucas vezes por ali; também parecia frequentar assiduamente as “hospedarias modestas”. Mesmo que apresentasse um comportamento oscilante, entre os hábitos moderados e os excessos boêmios (amiúde entornava sozinho várias garrafas de vinho), o estranho inquilino revelava, contudo, um grande apreço pela ordem e pela limpeza do ambiente da casa de pensão e, “embora não levasse de modo algum vida ordenada e racional” (L.E., p. 16), nunca molestara os demais moradores. Harry Haller admirava sobretudo um pinheirinho no saguão de entrada de um dos cômodos da pensão, por ele considerado o ícone maior daquele “templo da ordem”, mas raramente perdia a oportunidade de satirizar o comportamento comedido do narrador burguês. Desse sujeito, que se autodenominava “lobo da estepe”, não se sabia quase nada, nem de onde vinha, nem qual o propósito de sua permanência; a não ser que levava uma vida desarraigada de viajante, sem trabalho ou paradeiro fixos.

O *outsider* que alugara o quarto na pensão, aos olhos do narrador burguês, parecia sem dúvida uma personalidade sempre no limiar da loucura ou do suicídio. Tal suspeita nos é confirmada a seguir, logo na primeira página do diário de Harry Haller, quando ele próprio menciona a importância de se meditar tranquilamente sobre “o exemplo de Adalbert Stifter” (L.E., p. 35), um escritor austríaco do século XIX cujos romances exaltavam a “lei da gentileza” e as virtudes de uma vida simples; mas que, numa certa manhã de 1869, cortara o próprio pescoço com uma navalha. Apenas essa ligeira referência ao caso Stifter já é suficiente para dar o tom de suspense e de insanidade que provavelmente permearão o desenrolar dos acontecimentos na trajetória do lobo solitário. Nas próximas páginas das mesmas anotações “Só para loucos”, as elucubrações de Haller sobre si mantêm o mesmo tom. Sabemos, então, que o protagonista sofre tanto de enfermidades físicas (ataques de gota e enxaqueca), quanto de enfermidades psíquicas (“aqueles dias de morte da alma, perversos de vazio interior e desespero”, in L.E., p. 36). No entanto, para ele, pior do que as dores, é suportar a ausência de dor nos dias “normais e vulgares” (idem). Diz o lobo:

Arde então em mim um selvagem anseio de sensações fortes, um ardor pela vida desregrada, baixa, normal e estéril, bem como um desejo louco de destruir algo, seja um armazém ou uma catedral, ou a mim mesmo, de cometer loucuras te-

merárias, de arrancar a cabeleira a alguns ídolos venerandos, de entregar a um casal de estudantes rebeldes os ansiados bilhetes de passagem para Hamburgo, de violar uma jovem ou de torcer o pescoço de algum defensor da ordem e da lei. Pois o que eu odiava mais profundamente e maldizia mais era aquela satisfação, aquela saúde, aquela comodidade adiposa e saudável do medíocre, do normal, do acomodado. (L.E., p. 37)

Para escapar à paz de espírito e à saúde do corpo dos “mediócras” (dos burgueses), o lobo sai em busca de algum paliativo. Durante um passeio noturno, por ruas escuras e molhadas até a taverna “Elmo de Aço”, Haller depara com um muro antigo, entre uma Igreja e um Hospital. Ali, estancado do outro lado da rua, terá uma visão fantástica, de uma pequena porta que nunca estivera antes naquele muro, sob uma placa luminosa: “TEATRO MÁGICO. ENTRADA SÓ PARA OS RAROS. SÓ PARA OS RAROS”. Tenta abri-la, não consegue e, ao afastar-se, percebe no reflexo do asfalto molhado que a última frase do anúncio havia mudado: “SÓ... PA... RA... LOU... COS!”. Até este momento, a maioria dos elementos estéticos da narrativa de Hesse parecem convergir para o aspecto sombrio do Romantismo: noite, solidão, dor, loucura, embriaguez, desejo criminoso de morte e destruição, contato com o sobrenatural. Soma-se a isso o expediente comum desde o século XVIII para conferir uma moldura de veracidade, ou melhor, de “realismo empírico, bem ao gosto dos enciclopedistas” (LEITE, 1989, p. 22) a histórias tantas vezes bizarras: alguém de reputação ilibada, um suposto editor fiel ao texto original, “de fato” encontrou aquele documento (um maço de cartas, um manuscrito antigo, um diário etc) e resolveu publicá-lo dada sua singularidade. O prefácio do autor burguês, testemunha ocular da existência de Harry Haller, traz a seguinte abertura:

Este livro contém as anotações que nos ficaram daquele a quem chamávamos, para usar uma expressão de que ele próprio usualmente se valia, O Lobo da Estepe. Questiona-se se este manuscrito necessita ou não de um prefácio; seja como for, de minha parte julgo imperioso acrescentar, às do Lobo da Estepe, algumas páginas em que procurei plasmar as recordações que me ficaram de sua pessoa. Bem pouco é o que sei a seu respeito, sendo-me particularmente desconhecidos seu passado e sua origem; conservo, entretanto, de sua personalidade, uma forte impressão e – cumpro-me declará-lo – bastante simpática, apesar de tudo. (L.E., p. 11)

A expressão “apesar de tudo” no final do parágrafo é um anúncio óbvio de que as anotações desse desconhecido nos revelarão algo muito anormal. Não nos esqueçamos ainda do pedido muito suspeito de Harry Haller à proprietária dos cômodos de aluguel, conforme nos conta o burguês:

Quando voltei à noitinha a casa, disse-me ela [a tia] que o senhor havia finalmente alugado o quarto e que para

lá se mudaria dentro em breve, tendo-lhe pedido, contudo, que não comunicasse sua entrada à polícia, pois a um homem doente como ele seriam incômodas essas formalidades e andanças pelas delegacias e tudo mais. Lembro-me perfeitamente da admiração que tal fato me causou e de como recriminei minha tia por ter concordado com tal exigência. Esse temor à polícia era compatível demais com seu ar esquisito e pouco amistoso para não me despertar suspeitas. Fiz ver à minha tia que concordar com aquele pedido pessoal poderia, em tais circunstâncias, acarretar-lhe sérios aborrecimentos, e que, portanto, não devia em hipótese alguma consentir. Mas fiquei logo sabendo que ela prometera satisfazer-lhe o desejo e que havia, além disso, deixado fascinar-se pelo singular personagem. (Prefácio, L.E., pp 14-15).

Porém, conforme o desenrolar da trama, sabemos que Harry Haller não esquartejará a dona da pensão e nem fará rituais satânicos em seu quarto de aluguel. Mesmo o assassinato de Hermínia, no final do romance, apesar de motivado por um flagrante de traição amorosa, não tem o mesmo impacto de um crime passionnal romântico, uma vez que o episódio ocorrerá no plano do delírio e das paisagens mentais visitadas pelo protagonista no interior do “Teatro Mágico”. O herói hessiano não se mostrará capaz de proceder às façanhas de um gigantesco ego romântico; aliás, sua angústia parece mais relacionada ao aniquilamento desse ego que sofre, do que ao enaltecimento demoníaco do mesmo. O desfecho desta narrativa se dá a partir de várias mortes, no entanto, todas são mortes simbólicas.

Não eram os palacetes góticos ou as casas proletárias que Harry Haller, o “sem-pátria e solitário odiador do mundo burguês” (L.E., p. 38) sentia prazer em habitar, mas sim os “ninhos da pequena burguesia, decentíssimos, cheios de tédio e cuidadosamente conservados” (idem). Eram os locais não muito luxuosos, porém limpos conforme o gosto *kitsch* da classe média, mantidos com esmero por aqueles que varrem diariamente a sujeira de seus pisos encerados, que o atraíam. Neles, o lobo instalava seu covil:

Agrada-me respirar na escada este cheiro de calma, de ordem, de limpeza, de decência e de domesticidade, o que, apesar de meu desprezo pela burguesia, tem sempre algo de comovente para mim, e me apraz também atravessar o umbral do meu quarto, em cujo interior tudo isso se acaba, onde entre montões de livros aparecem pontas de cigarro e garrafas de vinho vazias, onde tudo está desordenado e negligente, e onde tudo, livros, manuscritos, pensamentos, está marcado e embebido pela miséria do solitário, pela problemática do ser humano, pelo anseio de dar um novo sentido a uma vida humana que já perde seu rumo. (L.E., p. 38)

Todavia, com a mesma avidez que farejava a terebintina e o sabão das casas burguesas, o lobo também se comprazia com “o odor selvagem e quente de carne crua” que exalava do jazz, vindo do interior de um salão de dança. Entre a total repugnância e um secreto encanto pela “sinceridade infantil” ao mesmo tempo “selvagem, extravagante, cheia de força” da música negra (sentimentos tão ambíguos quanto aqueles que o cheiro do “templo da ordem” burguês lhe suscitava), o jazz americano soava, aos ouvidos sensíveis de Harry Haller, “cem vezes mais agradável do que toda a música acadêmica de hoje”. Porém, essa música “sangrenta e aguda”, importada do Novo Mundo, trazia consigo o prenúncio de que aquele velho mundo germânico, conhecido e amado, estava prestes a ruir:

Era música decadente. Devia haver música assim na Roma dos últimos césores. Naturalmente, era uma baboseira, comparada com Bach ou Mozart e a música dos grandes mestres; mas assim também era toda nossa arte, todo nosso pensamento, toda nossa aparência de cultura, quando comparada com a verdadeira cultura. E essa música tinha a vantagem de possuir uma grande sinceridade, de ser sinceramente negroide, cheia de um humor alegre e infantil. Tinha algo dos negros e dos americanos, que a nós, europeus, parecem tão fortes e cheios de infantilidade. Chegaria a Europa a ser assim? Já estava a caminho disso? Éramos nós, velhos conhecedores e reverenciadores da verdadeira poesia de outros tempos, apenas uma minoria estúpida de complicados neuróticos, que amanhã seriam esquecidos e ridicularizados? O que chamamos cultura, o que chamamos espírito, alma, o que temos por belo, formoso e santo, seria simplesmente um fantasma, já morto há muito, e considerado vivo e verdadeiro só por meia dúzia de loucos como nós? Quem sabe se realmente nem era verdadeiro, nem sequer teria existido? Não teria sido mais que uma quimera tudo aquilo que nós, os loucos, tanto defendíamos? (L.E., pp. 49-50)

Não é raro encontrarmos esta mesma passagem de *O Lobo da Estepe*, evidentemente recortada dos contextos interno e externo à obra, como evidência do pensamento racista de seu autor. Este tipo de leitura certamente se apoia na imensa e inquestionável dívida histórica da Alemanha nazista, cujo berço foi a República de Weimar. Porém, encharcado por altas doses de álcool e ironia, parece evidente que aquilo que Harry Haller fareja aqui não é tanto a “infantilidade” (inferioridade?) da música negra americana, mas a inevitável falência do projeto imperialista alemão, bem como a arrogância de uma cultura envelhecida que se julgava superior às demais. De fato, também há, no fragmento supracitado, fortes pinceladas sobre a crença comum nos estágios da humanidade; deste viés, se a cultura negra americana revelava o estágio da inocência infantil, logo, a Europa germânica estaria em franca desvantagem em relação aos americanos, vivendo um claro prenúncio da queda total do velho mundo branco.

Através da reprodução caricata do discurso comum de sua época (sobre a “decadência” da cultura Weimar impregnada pelo jazz importado em relação à “alta Cultura” germânica), Haller/Hesse torna patente que nada é mais implacável do que a lei da impermanência, principalmente quando esta é aplicada à História dos grandes projetos imperialistas das civilizações ocidentais. Roma caiu, e a Alemanha necessariamente haveria de cair para que se elevassem outros impérios. Assim como “povo” e “nação”, a noção de “cultura”, para Hesse, se mostra um conceito vazio de significado intrínseco, bem como toda a avaliação sobre o “belo”, o “verdadeiro” e o “sagrado” que se estabelece a partir dessa “aparência de cultura”. Obviamente, sabemos que tudo aquilo que julgamos como superior ou inferior, sobretudo em termos culturais, está intimamente atrelado a posições de domínio político e econômico entre povos e classes sociais.

Outro delicado momento, em que se desnuda a teoria racista então vigente, é inserido no “Tratado do Lobo da Estepe”:

Se Harry tentasse estabelecer em cada momento determinado de sua vida, em cada um de seus sentimentos, a parte correspondente ao homem e a parte que corresponde ao lobo, acabaria por encontrar-se num dilema, e toda sua bela teoria cairia por terra. Pois não há um único ser humano, nem mesmo o negro primitivo, nem mesmo os idiotas, convenientemente simples, que possa ser explicado como a soma de dois ou três elementos principais; e explicar um homem tão complexo quanto Harry por meio da ingênua divisão entre lobo e homem seria uma tentativa positivamente infantil. (L.E., p. 71)

Novamente, é preciso considerarmos qual é a função do “Tratado” no interior da obra: ele nada mais é do que um gigantesco refletor a lançar luz sobre todos os mitos que engendram não só as máscaras da *persona*, quanto a imagem íntima e inconfessável que Harry Haller tem de si mesmo. O “Tratado” é o espelho que não apenas reflete como amplia tudo aquilo que Harry Haller não quer ver, trazendo à tona o que fora cuidadosamente disfarçado ao longo dos anos de aprendizagem que moldaram sua *persona*, seus preconceitos e pecados soterrados nas fundas camadas inconscientes. A “*Bildung* psicológica” (termo cunhado por Ralph Freedman, 1997) de Harry Haller, portanto, terá de partir do reconhecimento de que sua pretensa “complexidade” não é maior do que a complexidade daqueles que ele julga “primitivos” ou “idiotas”; sua “bela teoria”, que reduz o homem a apenas dois aspectos, um espiritual e outro carnal, não daria conta de explicar nem mesmos os seres humanos por ele “convenientemente” considerados simples. O inconveniente maior para Harry Haller, portanto, será descer do pedestal de pressuposta (e falsa) complexidade superior do homem europeu burguês.

Mais adiante, na hospedaria “Águia Negra”, o protagonista será completamente ridicularizado por Hermínia em virtude de seu ataque de ódio infantil motivado por uma gravura piegasde Goethe que adornava a sala de um professor orientalista (e

nacionalista-conservador), que o convidara para jantar naquela noite. Vejamos o modo como Harry Haller descreve o episódio logo em seu primeiro encontro com Hermínia:

– [...] Fui convidado a jantar em casa de um professor (devo dizer-lhe que não sou professor), mas não devia ter ido; não estou acostumado a sentar-me entre as pessoas e conversar, já esqueci. Entrei na casa com a sensação de que algo não ia bem; e quando pendurei o chapéu no cabide veio-me logo a ideia de que breve iria precisar dele. Pois bem, havia na casa desse professor uma gravura, uma gravura estúpida, que muito me aborreceu...

– Que gravura? Por que se aborreceu? – perguntou, interrompendo-me.

– Bem, era um quadro que representava Goethe, sabe, o poeta Goethe. Mas não estava ali representado como ele foi mesmo. A rigor não se sabe muito bem como ele foi na realidade, pois há mais de cem anos que morreu. Mas algum pintor moderno pintou-o tão alambicado e penteadinho, conforme sua imaginação, que o retrato me irritou e achei-o odioso. Não sei se me compreende.

– Estou compreendendo perfeitamente, não se preocupe. Adiante!

– Já antes disso eu não estava lá muito de acordo com o professor, ele é um grande patriota e durante a guerra ajudou decididamente a enganar o povo, com a melhores das intenções, é claro. Eu, ao contrário, sou inimigo da guerra. Mas deixemos isso de lado. Continuando a história, não havia a menor necessidade de estar olhando para o retrato...

– Claro que não.

– Mas, em primeiro lugar, causou-me pena por causa de Goethe, a quem tenho na mais alta consideração, e, além disso, porque pensei: bem, estou aqui sentado entre pessoas que me parecem iguais a mim e que devem amar Goethe tanto quanto eu e devem ter dele uma imagem igual à que tenho em meu espírito; e no entanto ali está aquele retrato sensaborrão, falso e meloso, e o acham admirável e não têm a menor ideia de que o espírito desse retrato é exatamente o contrário do espírito de Goethe. Acham o quadro maravilhoso, da mesma forma como acham maravilhoso quase tudo quanto eu também estimo; mas a essa altura eu já perdera toda a confiança, amizade e sentimento de afinidade que podia depositar nessas amáveis pessoas. Além do mais, minha amizade por eles não era lá grande coisa. De modo que fiquei indignado e triste e compreendi que estava com-

pletamente só e que ninguém me compreendia. Sabe o que quero dizer?

– Perfeitamente, Harry. E depois? Você quebrou o quadro na cabeça deles?

– Não, mas cheguei quase a insultar o professor, e me despachei dali, correndo. Queria ir pra casa, mas...

– Mas lá você não encontraria nenhuma mamãe que consolasse o nenenzinho ou ralhasse com ele, não é? Sim, Harry, você chega a me dar pena. Nunca vi ninguém tão criança como você! (L.E., pp. 106-108)

Na verdade, a parte da história que Harry resolve omitir para Hermínia é justamente o estopim de toda a sua violenta indignação, a qual ele também tenta suavizar em sua exposição. Antes que explodisse sua irritação com aquela “gravura estúpida” do Goethe almofadinha, Harry Haller precisara ouvir calado as críticas jocosas dirigidas pelo anfitrião a uma publicação pacifista de um jornal local. Porém, o “tal de Haller”, o traidor da pátria que assinava o “artigo idiota” contra o Kaiser, não era um homônimo, mas sim o próprio conviva que ali estava (fato aparentemente desconhecido pelo professor que o convidara). O mal-estar cresce gradualmente e o jantar só poderia terminar da pior forma possível, com Haller externando o quão absurdo lhe parecia aquele Goethe (justamente o objeto de decoração mais adorado pela dona da casa) e assumindo, à beira de uma crise de nervos, a autoria do artigo que tanto escandalizara seus anfitriões. Sentindo-se humilhado, só e derrotado pela estupidez do casal que o recebera, Haller de fato saíra de lá com o firme objetivo de se matar tão logo chegasse em casa; mas acabou preferindo beber uns tragos em alguma taverna afastada antes de despedir-se dessa vida burguesa odiosa. Nesse estado de espírito, encontraria Hermínia e lhe confessaria a profunda tristeza que a transformação da imagem Goethe num objeto de gosto duvidoso, num símbolo tosco de patriotismo, lhe causara. Porém, Goethe foi apenas a “cereja do bolo” daquela vivência do mais sincero kitsch nacionalista.

Não é por acaso que, para obter o consentimento de adentrar o “Teatro Mágico”, a primeira lição que Hermínia dará a este senhor afetadíssimo, que considera a si próprio arauto solitário da Cultura, será justamente aprender a dançar o popular e nada germânico *foxtrot*. Como primeira tarefa, Harry deverá comprar um gramofone:

– Gramofone?

– Sim, um gramofone. Você vai comprar um portátil e alguns discos.

– Magnífico! – exclamei – Se você conseguir me ensinar a dançar vai receber o gramofone em pagamento. De acordo?

(...). Sentia que em meu interior se erguiam, como antigo conhecedor e amante de música, todas as diatribes que antes lançara contra os gramofones, o jazz e a moderna música de dança. Pensar que alguém pudesse me pedir que tivesse em meu quarto, ao lado de Novalis e Jean-Paul, em meu tegúrio de pensamento e reflexão,

um gramofone, a tocar música de dança americana e que teria de dançar, tudo isso era certamente duro demais para que eu pudesse suportá-lo. (L.E. pp. 134 -135)

A nota de ironia na descrição dessa situação vexatória para Harry Haller nos escaparia se desconhecêssemos a péssima reputação da música negra americana tanto entre os eruditos – defensores do purismo da tradicional música clássica germânica, grupo com o qual o lobo solitário se identificava –, quanto entre os ferozes conservadores da direita cristã, críticos do hedonismo da “cultura Weimar”. Os nomes dos locais percorridos pelo itinerário boêmio de Harry Haller revelam o progressivo desmonte de sua rigidez de pensamento e de corpo: ele parte atormentado da Taverna “Elmo de Aço” (peça de armadura medieval que protege a cabeça), encontra Hermínia na Hospedaria “Águia Negra” (ícone do Brasão de Armas da República de Weimar) onde aprenderá a se “desarmar” e apreciar a tal frouxidão dos costumes weimarianos ao lado de uma bela garota de programa e, finalmente, com sua nova companheira, terá de deslizar pelos salões do “Hotel Balances” (em inglês, *balance*, entre vários sentidos possíveis, pode significar “harmonia”, “equilíbrio”, “ponderação”, ou ainda, “medir o peso”). Um dos princípios da dança de salão, como se sabe, é encontrar o equilíbrio corporal, harmonizar pesos e contrapesos com o seu par de dança para que haja leveza nos movimentos. No caso do lobo solitário, a dança a dois será não apenas a lição necessária ao equilíbrio entre corpo e mente (e à leveza das emoções), mas também à diluição da exagerada censura que Harry sistematicamente dirige contra si e contra os outros: no “Hotel Balances”, dançando, ele dará o primeiro passo para a retirada definitiva do “elmo de aço” que protege sua cabeça, sua tão preciosa racionalidade, e começará a aprender a não se levar tão a sério.

Por baixo de sua casca envernizada de pura erudição e afetada misantropia, Harry Haller sabe, mas se recusa a enxergar, que dentro dele também há um burguês preconceituoso e arrogante disputando espaço com o lobo outsider, com o viajante desarraigado, com o asceta, com o intelectual atormentado, com o doente sofredor, com o militante pacifista e com vários outros componentes de sua personalidade. Ao longo de sua trajetória, terá de despir-se dessas camadas todas e examinar-se a fundo, se ainda quiser encontrar alguma redenção. A *Bildung* psicológica de *O Lobo da Estepe* descreverá, portanto, a desconstrução das máscaras da persona, das experiências e dos mitos que a fomentaram: o cultivo apolíneo da razão e do Espírito (que sistematicamente negligencia a dimensão dionisíaca do corpo), o amor passionai, o pietismo, o orientalismo. Esses elementos, refletidos nos vários espelhos espalhados ao longo do romance, nutriram a educação burguesa e romântica de Haller/Hesse. Há que se notar, contudo, que a natureza excessivamente trágica e heróica (isto é, germânica) do lobo o impele a odiar demasiadamente o burguês dentro de si, a ponto de se consumir por esse sentimento. Após as aulas de dança, Harry Haller estará pronto para ouvir as derradeiras lições de Hermínia antes de sua iniciação no grande Baile de Máscaras:

– Você trazia no íntimo uma imagem de vida, uma fé, uma exigência; estava disposto a feitos, a sofrimentos e sacrifícios, e logo aos poucos notou que o mundo não lhe pedia nenhuma ação, nenhum sacrifício nem algo

semelhante; que a vida não é um poema épico, com rasgos de heróis e coisas parecidas, mas um salão burguês, no qual se vive inteiramente feliz com a comida e a bebida, o café e o tricô, o jogo de cartas e a música de rádio. E quem aspira a outra coisa e traz em si o heroico e o belo, a veneração pelos grandes poetas ou a veneração pelos santos, não passa de um louco ou de um Quixote. (L.E., p. 172.)

Talvez o trágico e quixotesco Harry Haller jamais encontrasse seu lugar em meio ao mundo hostil do salão burguês. No entanto, depois de aprender sofregamente os passos do *foxtrot*, do *one step*, e do *boston*, conforme se afastava da autoimagem que construía ao longo de décadas, também pôde gradualmente perceber que o antigo e respeitável Senhor Haller era apenas um retrato de “um Goethe burguês idealizado, um herói espiritual com olhar demasiado nobre, irradiando superioridade, espírito e sentido humano, untado a brilhantina e emocionado ao mesmo tempo pela sua própria nobreza de alma!” (L.E., p. 151), a mesma gravura que tanto odiara na casa do professor. Depois de dançar com Hermínia, ele teria plena certeza de que o lobo e o burguês, simbolicamente, dividiam o mesmo quarto de pensão no interior de Harry Haller. Em breve descobriria vários outros inquilinos. O protagonista de *O Lobo da Estepe* se apresenta, desta forma, como protótipo do sujeito fragmentado pós-moderno, que começava a ser examinado pelas teorias psicanalíticas.

Considerações finais

O Lobo da Estepe é um herdeiro do Romantismo? Certamente sim, mas não pode ser reduzido a apenas uma espécie de romantismo tardio pois, se seu ponto de partida é um problema romântico por excelência (a busca pela Unidade perdida), sua solução nunca é para trás, para o paraíso perdido. Seu legado é, sobretudo, uma nova compreensão do “eu”, dissecado em suas múltiplas células. Se considerarmos que a abordagem psicanalítica colocada em questão por Hesse é a de Jung (para quem a compreensão da linguagem do inconsciente não pode desprezar a dimensão arquetípica da experiência humana), faz-se necessário que se aborde o universo multipersonalístico de Harry Haller sobretudo a partir da incansável exploração do vasto campo de símbolos e mitos de sua época. No ano anterior à publicação de *O Lobo da Estepe*, Hesse registrara:

A vida espiritual de nosso tempo é caracterizada pelo enfraquecimento dos sistemas convencionais, busca selvagem de novos significados para a vida humana, florescimento de inúmeras seitas com muitos seguidores, profetas, fundadores de comunidades, êxito total das mais absurdas superstições. Pois até mesmo o homem não espiritual, superficial, pouco inclinado a pensar, possui essa necessidade arcaica de conhecer um sentido para a vida; quando já não o encontra, desmoronam os costumes e a vida privada fica sob o signo do egoísmo

desesperado e de maior medo da morte. Todos esses sinais dos tempos podem ser nitidamente observados em qualquer sanatório, em qualquer manicômio, no material que todos os dias chegam às mãos dos psicanalistas. Mas nossa vida é um tecido ininterrupto de altos e baixos, de declínio e reformulação, decadência e ressureição, e a todos esses sinais tristes e lamentáveis de colapso da nossa cultura se opõem sinais mais claros, que indicam uma nova espiritualidade, um esforço apaixonado por um novo sentido da vida. (HESSE, Texto de 1926, in: *Minha fé* 1971[b], p. 22)

O romance de 1927 não é uma receita de felicidade a ser reproduzida (ou decreto de infelicidade a ser lamentado), mas expressa o desejo de encontrar uma saída viável para a crise de valores que, sabemos, ainda perdura no mundo ocidental. Compartilhamos com *O Lobo da Estepe* uma sensação similar: por um lado, estamos absolutamente sós e impotentes diante da corrupção, dos desmandos políticos que regem nossas frágeis democracias e, sobretudo, diante da rigidez do pensamento conservador que invade todas as instâncias da vida social e política, acarretando a extrema polarização ideológica entre esquerda e direita. Por outro lado, nos interrogamos se ainda pode haver uma minúscula brecha através da qual seja possível reverter esta realidade nefasta, antes que sejamos definitivamente tragados pela onda cristofascista que se apoderou de nossas instituições supostamente laicas e democráticas.

Para Hesse, tal transformação não brotaria da “fé no amanhã” ou do “retorno ao passado”, mas dos modos de se (re)contar a experiência coletiva e histórica no momento presente, uma vez que é justamente no campo de batalha dos símbolos e mitos – que hoje chamamos “disputa de narrativas” – que os intelectuais alemães perderam miseravelmente para o perigoso conservadorismo de extrema direita. Stuart Hall (2015, p. 31) diz que nós nos inventamos a partir de uma ficção coletiva maior: são as histórias, mitos, ritos e símbolos desenhados pelas literaturas nacionais, pela mídia, pela cultura popular, enfim, pelos diversos modos de narrar a experiência partilhada de um povo, suas perdas e triunfos, que dão sentido a uma nação; nós, como membros desta “comunidade imaginada”, a partir dessas representações, conectamos nossas vidas com uma espécie de “destino” que nos ultrapassa no tempo e no espaço. A falência dos símbolos culturais, expressa na saga de Harry Haller, nos impele a examinar primeiramente os mitos fundadores que sustentam a cultura weimariana, quer seja para pensarmos as representações coletivas, quer seja para compreendermos como Hesse/Haller representava a si próprio enquanto fibra deste grande tecido ininterrupto da História; ou ainda, como sua pequena narrativa do mundo interior converge para a grande narrativa da Alemanha. *O Lobo da Estepe* descreve o doloroso e necessário exercício de olhar no âmago das próprias fantasmagorias – isto é, examinar a fundo os valores morais e estéticos outrora tomados como verdades absolutas – no exato momento em que as mesmas parecem evaporar a olhos vistos. Haller/Hesse aposta no esfacelamento total de antigas crenças para criar autoficções mais próximas daquilo que verdadeiramente é; são estas imagens de si, reinventadas pela ficção, que o alimentam e encorajam a continuar vivo e são.

4

Sob o signo da heterogenia: reflexões sobre hibridismo e transnacionalidade na literatura moçambicana



Vanessa Riambau Pinheiro

A necessidade de autonomia através da literatura, enquanto substrato ideológico para a formação do Estado-Nação, pautou a produção literária dos países de África no século XX. Tomando de empréstimo a fala de Anderson (2008), a narração foi o meio encontrado para validar a invenção das novas nações recém-constituídas. Neste contexto, o escritor era justificado pela práxis revolucionária, conforme afirma Mendonça (2011).

Entretanto, este momento literário foi circunstancial. O ensaísta camaronês Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2014), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações.

Um momento posterior na formação literária dos países africanos, pertence, segundo Mbembe (2010), ao afropolitanismo⁴⁷: consiste na inserção de culturas diaspóricas nas narrativas, que tirariam a África do centro. “Na era da dispersão e da circulação, essa mesma criação já não se preocupa tanto com a relação com o si mesmo, mas com um intervalo” (2010, p.181). A África, então, passa a ser imaginada como um grande espaço passível de inúmeras formas de combinação e de composição. Neste sentido, o passado já não manifesta em si uma singularidade essencial – “pelo contrário, trata-se de manifestar que o homem despedaçado ergue-se lentamente, libertando-se de suas origens” (MBEMBE, 2010, p.181) - , sendo visto em sua relação com os movimentos onde se inserem. Ou seja, existe aqui a consciência da hibridização cultural, para usar um conceito de Homi Bhabha. Poetas como Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White e Ana Mafalda Leite, por exemplo, conseguiram, à sua maneira, manifestar esta transnacionalidade através de sua poesia. É mister, portanto, analisar em que medida a literatura moçambicana constitui-se a partir de uma “ecologia de saberes”, como conceitua Boaventura de Sousa Santos (2009) e se superou o propósito de manutenção da nação através de mitos sobre seu passado e futuro.

A localização de Moçambique é um fator determinante para sua compreensão: localizado no sudeste do Continente Africano, é banhado pelo Oceano Índico a leste e que faz fronteira com a Tanzânia ao norte; Malawi e Zâmbia a noroeste; Zimbabwe a oeste e Suazilândia e África do Sul a sudoeste.

De acordo com Leite (2008), durante séculos as rotas oceânicas foram predominantes no comércio em toda a África oriental. O Índico era, desde o século X, lugar de complexa rede comercial, dominada pelos Árabes e Suaílis até ao século XV, e pelos Portugueses a partir do início do século XVI. Este comércio ligava as costas asiáticas do Golfo Pérsico, da Índia e do Extremo Oriente a toda a costa oriental africana até ao sul de Sofala. De África para o continente asiático, nomeadamente para a Índia, ia princi-

⁴⁷ “Forma de estar no mundo que recusa, por norma, qualquer forma de identidade vitimária – o que não significa que não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infligiu a esse continente e a essa gente” (MBEMBE, 2010, p.186).

palmente ouro, mas também o marfim, muito procurado, o âmbar, as pérolas, as pontas de rinoceronte, os dentes de hipopótamo, etc. No século XIX, a presença portuguesa permanecia, tal como nos séculos anteriores, limitada às zonas costeiras. O Índico, portanto, teve papel fundamental na consolidação do colonialismo, tanto que a Ilha de Moçambique foi a capital do país até 1898. Não por acaso, até hoje o imaginário mítico-cultural da região norte de Moçambique é significativo. De acordo com Leite (2008), o poeta Virgílio de Lemos assinala, num artigo escrito publicado em uma revista francesa em 1993, a forte presença do Índico como elemento de “referência mítico-elemental e fonte de inspiração poética na literatura moçambicana” (LEITE, 2008, p.259).

Ou seja, em um país heterogêneo como Moçambique, a Ilha configura-se como o espaço metonímico por excelência, onde essa pluralidade pode ser observada. A Ilha de Moçambique já foi cenário de muitas obras literárias e documentais moçambicanas. Destacamos, aqui, a publicação *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas* (1992), organizado por Nelson Saúte e Latónio Sopa; *A ilha de Próspero* (1971), de Rui Knopfli; *Monção*(1980), de Luís Carlos Patraquim; e *Amar sobre o Índico* (1984), de Eduardo White; isso sem se referir pormenorizadamente a poetas anteriores que cantaram a Ilha, como Alberto de Lacerda, Glória de Santanna, Orlando Mendes e o já mencionado Virgílio de Lemos. “Região geográfica de eleição na escrita dos poetas, a Ilha de Moçambique é caracterizada como lugar de encruzilhada de distintos valores estéticos e de esplendor pelos diversos registos culturais, orientais, africanos e europeus, lugar de uma memória múltipla e entrançada...” (LEITE, 2008, p. 256-257).

Lugar de hábitos culturais distintos, sede de um sistema matriarcal, a Ilha configura-se como o espaço mítico por excelência, não raro exótico aos próprios habitantes do Sul do país. Cabe lembrar que, ainda que este território insular já tenha sido cantado por poetas vários, o cenário predominante na literatura produzida em Moçambique atualmente é o Sul, onde se concentra a região mais desenvolvida do país bem como a capital, Maputo. Alguns poucos autores, como Borges Coelho e Paulina Chiziane, procuraram representar o Norte e seus costumes tradicionais em suas narrativas. O Sul, local de privilégio econômico e, não por acaso, sede do partido da situação Frelimo, desde fins do século XIX tem primazia em relação ao Norte. Segundo declara Leite (2017), em entrevista, “a literatura moçambicana está mais situada no continente, e de certa maneira, não diria de costas voltadas para o mar, mas com um desconhecimento da sua relação com o oceano índico”.

Esta pluralidade identitária moçambicana, que encontra sua reverberação ideal na Ilha, está representada pela presença de indianos, paquistaneses, chineses.... São, em geral, descendentes de imigrantes que se fixaram em Moçambique entre o final do século XIX e o início do século XX. Some-se a isto os fatores descritos por Leite (apud MENDONÇA, 1988, p. 48), como a existência de uma heterogeneidade peculiar, que pode ser observada através da permanência dessas várias culturas (europeia, islâmica, oriental...). Acrescente-se a proximidade - geográfica e mesmo cultural - com países como a África do Sul e o Zimbábue. Esta “proximidade com a África de língua inglesa” é descrita por Chabal (1994, p.27) como fundamental à compreensão da formação da literatura moçambicana. Os autores moçambicanos, como já referido anteriormente, são geograficamente diferenciados e culturalmente heterogêneos. “O romancista

moçambicano está isolado em África” (PANGUANA apud LEITE et al., 2012, p.154). O mesmo escritor, em entrevista concedida à autora deste estudo (2017), afirmou: “A nossa literatura não é consumida pelos nossos vizinhos (...), porque nós estamos ao lado de um país com uma grande tradição de leitura, aqui ao lado na África do Sul já tivemos dois prêmios Nobel de literatura, aqui ao lado.”.

Esta ideia vai ao encontro do pensamento que Paulina Chiziane (2017) relata em entrevista: “Eu, sendo originária do Sul, eu estou muito mais perto de uma cultura da África do Sul até a Cidade do Cabo. Eu, quando circulo por essas zonas, eu sinto-me parte dessa cultura”. A autora ainda chama a atenção para a artificialidade das fronteiras criadas pelo colonialismo. “Uns ficaram para cá, outros ficaram para lá, hoje não vamos mudar isso. E o Norte e o centro ficaram um pouco esquecidos. É preciso muito trabalho para haver este resgate através da escrita”.

Nacional x Transnacional: Rui Knopfli, Mia Couto e Ana Mafalda Leite

A nacionalidade moçambicana durante muito tempo foi um fator de determinação literária. Cabe reiterar que a vinculação ideológica esteve na base da constituição identitária em Moçambique nos anos pré e pós-Independência. A dita “moçambicanidade”, como denominação identitária específica, deu-se enfaticamente a partir de valores intrínsecos. Chabal (1994, p. 49) endossa esta posição ao afirmar que este critério, de ordem política e ideológica, outrora tão vigentes em Moçambique, “é o pior possível para atestar qualidade literária”.

À luz deste contexto, torna-se fácil compreender porque um escritor como Rui Knopfli, apesar de seu papel como poeta e editor da revista “Caliban” entre os anos de 1971 e 1972, tenha sido ostracizado nos anos pós-Independência face à perspectiva ideológica da chamada Literatura de Combate. O autor atritou-se com a crítica e com o modelo sócio-literário do momento, uma vez que sua poesia não se inseria no espaço da “heroicidade e da conquista” (SAID, 2010, p.191).

“Como é que eu posso fingir em verso o negro humilhado que não sou?” - assim questionou-se o poeta, em conferência proferida na Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1989. Esta pergunta constitui a síntese de seu compromisso de autenticidade consigo próprio e com seus conterrâneos. O lugar de enunciação da lírica de Knopfli - consciente de sua condição privilegiada de branco e filho de colono - faz-nos perceber o hibridismo deste autor, cuja identidade é perpassada pela relação de pertença que ele estabelece com África e com Moçambique, apesar da desvinculação ideológica e estética ao sistema literário moçambicano.

De acordo com o Professor e estudioso moçambicano Aurélio Cuna (2017), questões ideológicas impediram que o autor fosse estudado como deveria ter sido. Dadas a estas questões externas ao valor estético do texto, Rui Knopfli só teria sido lido com devida acuidade por Francisco Noa. E, mesmo assim, não bastou para afastar o véu que praticamente o isola dos demais poetas de sua geração. Noa (1997, p.95), por sua vez, pontua que a importância do poeta não se restringe apenas a Moçambique, já que, em Portugal, ele teria “africanizado a modernidade [europeia], subvertendo-a,

dilatando-a”.

Portugal, aliás, identifica o autor como português, já que ele próprio teria optado pela cidadania lusa. Entretanto, atualmente o autor é mais aceito dentro de Moçambique e legitimado enquanto nativo, como confirma Ungulani Ba Ka Khosa (2017): “Nós tivemos de o reivindicar, reinvidicar o universo que ultrapassava o nacionalismo ideológico estreito, baseado numa poesia de combate que por si morreu, porque era muito circunstancial”.

Ainda que inserido em um contexto posterior, Mia Couto também passou pelo olhar desconfiado dos nativos. Moçambicano de nascença, branco de olhos azuis e filho de emigrantes portugueses, o autor sofreu duras críticas na ocasião do lançamento de seu primeiro livro de contos, *Vozes Anotecidas*, data de 1986. Por retratar o cotidiano de camponeses, realidade que não vivera, escritores como Rui Nogar fizeram-lhe direta interpelação, alegando que o autor não sabia representar a fala, o temperamento e os costumes do povo do campo. Sob uma perspectiva essencialista, a opinião do já renomado escritor Rui Nogar repercutiu grandemente. Mia Couto (2017), em entrevista concedida à autora desta pesquisa, afirma que “[O texto publicado por Rui Nogar] era um texto que me contestava em duas dimensões; as duas eram políticas”. Apesar de as duas contestações sofridas terem abrangência política, o autor as diferencia; a primeira teria a ver com a legitimidade: o autor não teria o direito de apropriar-se da linguagem e reinventá-la. “E, se eu estava fazendo, era porque estava tirando proveito estético da ignorância das pessoas que não escreveriam o chamado ‘bom português’”. A outra dimensão dizia respeito ao idealismo pós-Independência: “muitos dos meus personagens eram pessimistas, até optavam pelo suicídio. Isso num momento em que havia uma revolução socialista à porta de casa que abria horizontes”. Ou seja, o autor não seria um representante da “moçambicanidade”, pois construiu seu livro a partir do uso de neologismos e da construção de personagens que não estariam de acordo com o caráter ufanista típico do nacionalismo.

A pesquisadora Fátima Mendonça (2011) explica que a polêmica marcou a transição de um pensamento orientado pelos ideais do realismo socialista para o confronto entre posicionamentos diversos oriundos do senso comum e outros de várias perspectivas teóricas. O próprio Mia Couto (2017), em entrevista, explica como se dava essa confusão entre ideologia e literatura no país às portas da Independência:

Moçambique sofreu de uma certa saturação, do excesso daquilo que foi a politização do nosso universo. E, de repente, tu eras moçambicano porque eras da Frelimo (...). Portanto, havia uma confusão enorme entre nação, partido, povo. Depois disso foi se separando, mas foi se separando não de uma maneira natural, não foi a história que produziu isso de uma forma com o seu próprio tempo. Foi tudo apressado, de uma maneira dramática, porque havia a agressão da Renamo, havia uma guerra total, uma guerra total, que punha o mal sem nenhum espaço de permeio. Portanto, quem era da Renamo era o diabo, quem era da Frelimo era considerado o culpado, o outro era culpabilizado sempre. E acho que

hoje as novas gerações percebem que isso nos torna mais pequenos, hoje há uma grande ansiedade de fazer arte sem olhar esse tipo de opções, sem estar a fazer passar o texto como se fosse uma prova de alguma coisa.

Mia Couto (2017) acredita que ainda há muito o que se refletir quando se trata do tema “moçambicanidade”, ainda que o fator ideológico tenha sido consideravelmente minimizado com o passar dos anos. O autor considera que há muitas nações dentro de um mesmo país que se desconhecem a si próprias, e que é esta a fronteira que deve ser transposta. Ainda de acordo com o escritor: “Nós pensamos sempre que a moçambicanidade seria qualquer coisa como uma fronteira entre os moçambicanos que já tem isso tudo resolvido e os outros, mas não é. É como é que os moçambicanos, eles próprios entre si, deixam de pertencer à categoria do Outro, dos eles” (COUTO, 2017).

De acordo com o que declarou em entrevista à pesquisadora moçambicana Sara Jones (2017), há um certo “anti-miacoutismo” em Moçambique. Para ilustrar sua opinião, ela recorre a uma comparação com o unânime Luís Bernardo Honwana:

Luís Bernardo Honwana escreveu em 1964 (...). É uma obra fundadora da literatura moçambicana, é uma obra que nos representa como moçambicanos, é uma ótima obra. Mas, como autor, ele não escreveu mais nada. Então, quais são os critérios para se merecer mais consideração? Não percebo. Há coisas que não se percebe. De ler os textos de Mia Couto não há motivos que nos façam entender essa discriminação. Não há motivos. Ele trabalha, publica todos os anos, tem uma boa obra. Em 2009, acho, um pouco cansado dessa questão de se dizer que ele brinca com a língua, ou que cria novos vocábulos, decidiu ter uma nova abordagem. Começou a escrever romances históricos. Ou seja, ele refez-se

Entretanto, o próprio autor considera superado o episódio da recepção crítica que teve no começo de sua carreira como romancista. Obviamente, há questões relacionadas ao mercado editorial que influenciam na repercussão de determinados autores. O próprio Ungulani Ba Ka Khosa (2017) explicou o assunto, afirmando que a ascensão de Mia Couto foi uma aposta editorial. “Cada editora escolhe ou aposta num autor e faz deste autor uma bandeira. Este não é o melhor espelho que possa existir para um país novo, onde os autores não chegam a 40 ou a 50, dificilmente se apreende essa realidade”. Entretanto, o mesmo autor está ciente dos meandros que cercam este processo de difusão literária, que não têm relação só com a editora e sim também com a recepção do público:

Mas por outro lado há o texto do Mia que brinca com a língua e com este lado formal da língua. Eles [os portugueses] encantam-se. Sentem-se deslumbrados com isso, quer dizer, há algo que você como estudiosa pode tocar, outras sociologias sobre as quais, talvez, eu não tenha ciência. Outros de nós enfocamos outros univer-

tos culturais muito mais segmentados em outro nível; provavelmente são códigos.

Ou seja, não se trata apenas de estratégia editorial: Mia Couto possui uma ludicidade que encanta os leitores, tanto do ponto de vista da narração quanto da diegese. Ademais disso, pese-se o fato de ser um escritor regular como poucos em Moçambique, que publica todos os anos e que está sempre buscando reinventar-se. De acordo com o pesquisador e escritor Lucílio Manjate (2017), fazer literatura requer trabalho, publicação e exposição. Acredita também que o fundamental é produzir com qualidade. “Nós dizemos, por exemplo, que a crítica não fala. Mas a crítica vai falar de que se não estamos a produzir? A crítica vai lançar um olhar para quem produz. Não vai lançar um olhar para um autor que em dez anos publicou apenas um livro”.

Khosa (2017) também vê o lado positivo da divulgação de autores como Mia Couto: “Um país relativamente novo como o nosso, e com uma literatura também jovem, pequena, eu acho que a existência de um ou dois autores comercialmente conhecidos faz com que haja curiosidade em relação a esse país e à literatura que se faz”

Assim como os anteriores Rui Knopfli e Mia Couto, a luso-moçambicana Ana Mafalda Leite é uma escritora consciente de sua transnacionalidade. Portuguesa criada em Moçambique até os 20 anos, esta autora situa-se no limiar entre o Índico e o Atlântico. Em entrevista (2017), a autora afirma:

Bom, eu sou um caso de alguém que surge do processo histórico na tradição da colônia para a pós-colônia. Digamos que começo a escrever mais ou menos em simultâneo à primeira geração pós-colonial, que é a geração da Charrua. Eu publico meu primeiro livro em 1984, mas em Portugal. No entanto, toda a minha formação foi, desde de tenra idade, em Moçambique, e culturalmente me identifico em Moçambique, cultural e literariamente. Mas não posso, até por razões da ordem de nascimento e de passaporte civil, negar a minha ascendência portuguesa. E honestamente para não dizerem que faço um uso indivíduo duma pertença, eu julgo-me pertencente a duas culturas, e a dois países, de certa maneira. Um em que eu nasci, e outro em que cresci, que me formou, que é Moçambique. A literatura com que eu me identifico e na qual eu me situo afetivamente e literariamente, e em termo de testemunho de passagem, é moçambicana.

De acordo com Antonio Candido (2000), mais importante do que a nacionalidade dos escritores é a função deles no sistema literário; ou seja, Mia Couto, reconhecendo-se e situando-se como autor moçambicano é de tal forma legitimado neste sistema como autores que optaram pela cidadania portuguesa mas identificam-se como africanos, como Rui Knopfli e Luís Carlos Patraquim, ou como a portuguesa de per-

tença afetiva moçambicana Ana Mafalda Leite. Este processo faz parte da hibridação identitária contemporânea. Afinal, após o período da Literatura de Combate, quando os artistas e intelectuais africanos tomaram consciência de si mesmos e de sua diferença das antigas metrópoles, a hibridação cultural que os caracterizava fez com que procurassem criar uma nova territorialidade.

No último livro de Leite, *Outras fronteiras: fragmentos de narrativas* (2017), a autora sintetiza todo seu hibridismo de forma literária. Mais do que nos outros momentos da obra, nesta primeira parte, “Como se a manhã do tempo despertasse”, o eu lírico é todo de descobertas, de transgressão de fronteiras íntimas e geográficas. Portugal também aparece nesta fronteira afetiva, através dos famosos versos de Camões, “amor é fogo que arde/ arde sem se ver” (Leite, 2017, p. 18). Na hibridez identitária que constitui o eu lírico, impossível seria ignorar sua pertença lusitana. As fronteiras a serem rompidas dão conta também do gênero literário: a prosa é subvertida à poesia, os limiares são fronteiriços. Neste desnudar paisagístico-amoroso, o eu lírico também aparece desvelado pelos olhos do amado: “Pareces uma paisagem com uma janela dentro, contas” (Leite, 2017, p. 10); “respiro-te, ana, como se respiram as manhãs” (Leite, 2017, p. 12). A segunda parte é constituída pelos poemas de Moatize, “onde tudo começa” (Leite, 2017, p. 22), nos quais se vivenciam afetos memorialistas de infância, amor, Moçambique, onde o eu lírico “mistura tudo nesta infância sem trégua” (Leite, 2017, p. 24). E que, assim como a bola de tênis, é jogada de um lado a outro, na transfiguração de suas paisagens particulares.

Ninguém volta duas vezes ao mesmo rio, diria Heráclito. E quando o rio são dois oceanos inteiros, Índico e Atlântico a movimentar correntezas íntimas? Para este eu-lírico, os caminhos estão abertos porque a fronteira é apenas uma etapa do percurso, que contempla identidades várias. “Abriram-se os portais e aqueles com quem estive vão e vêm passam/atravessam a fronteira/ deste lado de cá sentada na esteira pergunto-me/ quando será a minha viagem” (Leite, 2017, p. 22). Na terceira parte, que dá título à obra, as fronteiras são diluídas pelo eu-lírico, que se pergunta “onde terá começado a fronteira do dia com a noite? A fronteira da água a terra? Do azul com o lilás? Porque tão dividido o mundo em dois?” (Leite, 2017, p. 34). Os viajantes do velho mundo tornam-se personagens a partir de seus relatos sobre cidades moçambicanas. Aqui, a multiplicidade cultural e étnica de Moçambique é retratada, a partir da presença de portugueses, indianos, goeses e africanos, “entre oriente e ocidente” (Leite, 2017, p. 49) em “insondáveis viagens” (Leite, 2017, p. 49) e numa evocação às tradições. Na quarta parte, o Índico aparece como cenário e personagem deste desfecho lírico narrativo, numa evocação paisagística-amorosa cujo amado é, simultaneamente, pertencimento – “entrelaçando-me mágica e inevitavelmente em ti” (Leite, 2017, p. 63) e evasão, “chegava às areias e mal chegava logo partia” (Leite, 2017, p. 56), o que coloca em evidência uma perspectiva de expansão amorosa e geográfica: “em Marrakesh diz-me o meu amor/ que o céu sem nuvens anuncia o deserto...” (Leite, 2017, p. 54). E nos labirintos dessa tessitura poético-narrativa, o eu-lírico reifica sua fusão memorialista mítico-sensorial de cores, sabores e paisagens, como se desta amálgama se formasse seu mosaico amoroso. “Talvez alguém tenha ouvido tua voz caminhando rente ao deserto/ e rente ao mar Índico/ do outro lado do tempo, num outro mar e num outro continente/ Aqui no deserto a geografia do amor é um estranho desenho” (Leite, 2017,

p. 73). Ao final deste percurso exploratório para dentro e fora de si, o cenário amoroso não nos foi guiado por Beatriz de Virgílio ou qualquer Odisseu retornado de outros mundos. O próprio oceano, transgressor natural de fronteiras artificiais, configura-se na concretização do lugar idílico. “Chegamos assim/ muito enamorados/ à entrada dos azuis intensos do paraíso” (Leite, 2017, p. 65).

Percebemos, nos autores supracitados, a incidência da identidade cultural fragmentada, territorial e culturalmente. De acordo com Hall (2003, p. 9):

Esta perda de “um sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentramento de seus indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quando de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’.

Fatores como a diáspora e a globalização condicionaram o novo modus vivendi a estes sujeitos; no entanto, Hall (2003) atenta para o fato de que este resultado híbrido não pode ser mais facilmente desagregado de seus elementos ditos autênticos ou de origem. Percebemos, destarte, que o local de enunciação do escritor neste contexto é atravessado por um conjunto de ambiguidades, condicionando-o a viver entre dois mundos, num entre-lugar.

Appiah (1997, p.129) aposta ainda nas relações transnacionais para a superação desta condição de alteridade. Na literatura, enquanto mimesis da realidade, reflete-se os dilemas do mundo africano pós-colonial: a relação entre a unidade e a diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade. Entretanto, como já afirmamos, Moçambique insere-se num diferenciado contexto de multiplicidades étnicas e culturais. Nesse sentido, o caráter transnacional da literatura moçambicana consiste menos num reflexo pós-moderno da literatura contemporânea do que na reverberação em perspectiva da heterogeneidade cultural que sempre lhe foi concernente.

5

Da literatura de combate à fragmentação subjetiva: a poesia moçambicana em perspectiva



Vanessa Riambau Pinheiro

É notório o papel da literatura na construção simbólica das nações africanas descolonizadas no século XX. Enquanto instrumento de legitimação nacional potencialmente combativo, a produção literária imiscuiu-se ao processo de independência das colônias em África. Tomando de empréstimo a fala de Anderson (2008), a narração foi o meio encontrado para validar a “invenção” das novas nações recém-constituídas. Neste contexto, o escritor era justificado pela práxis revolucionária, para usar um termo de Mendonça (2011). De acordo com Edward Said (2011), o discurso literário pode transformar-se num veículo importante na definição da dependência cultural. Neste sentido, esta literatura foi pautada a partir de valores intrínsecos do que veio a tornar-se sua moçambicanidade.

A necessidade de autonomia através da literatura, como substrato ideológico para a formação do Estado-Nação pautou a produção literária destes países no século XX. O ensaísta camaronês Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistémico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2014), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações.

Das fases literárias em Moçambique

De acordo com Fanon (1968, p. 184), inicialmente, o intelectual colonizado indica que assimilou a cultura do ocupante, já que suas obras são muito similares às dos europeus que o antecederam. “A inspiração é europeia e pode-se facilmente vincular essas obras a uma corrente bem definida da literatura metropolitana”. Em Moçambique, Rui de Noronha (1909 – 1943) destaca-se como precursor da poesia local. Ainda que tenha utilizado-se do modelo europeu de poesia, tematicamente mostrou-se “sensível aos valores africanos (...), e também ao sofrimento e à injustiça dos negros que labutam na desgraça” (FERREIRA, 1977, p. 68).

Mendonça (2011), ao analisar a passagem do pensamento colonial ao pensamento nacional especificamente em Moçambique, a autora afirma haver uma fase inicial de formação da literatura moçambicana, denominada fase “protonacionalista”, presente nos discursos jornalísticos das décadas de 1920 e 1930 e na poesia de Rui de Noronha. Ainda segundo a autora, este período se caracterizaria pela posição ambígua de “ser africano e ser europeu”. O poema a seguir ilustra esta difícil conciliação:

Surge et ambula
Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério.
Dormes! e o mundo rola, o mundo vai seguindo... O progresso caminha ao alto de um hemisfério
E tu dormes no outro o sono teu infindo...
A selva faz de ti sinistro eremitério,
Onde sozinha à noite, a fera anda rugindo... Lança-te
o Tempo ao rosto estranho vitupério E tu, ao Tempo

alheia, ó África, dormindo... Desperta! Já no alto adejam negros corvos Ansiosos de cair e de beber aos sorvos Teu sangue ainda quente, em carne de sonâmbula. Desperta! O teu dormir já foi mais do que terreno. Ouve a Voz do teu Progresso, este outro Nazareno Que a mão te estende e diz-te: - África, surge et ambula!⁴⁸

Neste poema, é perceptível a dualidade expressa por Mendonça (2011), “ser africano e ser europeu”. A pátria mãe, África ancestral, aqui Moçambique, é relacionada com palavras que parecem cunhar seu exotismo face ao europeu, tais como “mistério”, “selva”, “fera”. O progresso, ainda distante, permeia o poema como uma expectativa em devir. “O progresso caminha ao alto de um hemisfério/ E tu dormes no outro o sono teu infindo...”

A evocação que dá título ao poema e que o encerra ciclicamente, “Surge et ambula”, ou na tradução “Levanta-te e anda”, faz alusão à passagem bíblica em que Jesus ressuscita Lázaro, uma referência, portanto, ocidental e cristã. Destarte, ainda que a África esteja nomeada no poema, percebe-se uma clara alusão ao pensamento eurocêntrico de “civilizar a barbárie”. Neste momento, o espelho que refletia a imagem do colonizador como modelar ainda não havia sido quebrado.

A segunda fase descrita por Fanon corresponde à tentativa de o intelectual recuperar um patrimônio cultural percebido como depositário de uma autenticidade “nativa” que ainda não reivindica sua autonomia completa face o colonizador. Neste contexto, poderíamos incluir a produção de Orlando Mendes. De acordo com a pesquisadora Fátima Mendonça (2011, p. 137), este seria o período em que há um embate entre ser africano x ser europeu. “Parte desta literatura deixa perceber a sedução pela ideia de uma síntese futura entre duas visões de mundo, duas formas de expressão: a africana e a europeia, de que são paradigmas as propostas de Orlando Mendes em *Trajectórias* (1940)...” Orlando Mendes, segundo relata Ferreira (1977, p. 73), “coloca-se como pioneiro da moderna poesia moçambicana, e a sua obra alarga-se e aprofunda-se, revelando uma consciência aguda de suas responsabilidades de homem moçambicano, no exercício permanente da recusa ativa.” Tais versos ilustram este posicionamento por parte do poeta (in: FERREIRA, 1977, p. 73):

Contudo, nada herdei que dome
A riqueza nova que transmito [...]
Coragem forjada no segredo
Medo que se chore ou se brade
Guerra de amigo ou de inimigo,
Não propriamente o enredo
Mas esta seiva elementar
De África nos versos que digo
E homens a saibam cantar.

⁴⁸ O poema consta no livro *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*, de Fátima Mendonça (2011, p. 144).

A terceira fase identificada por Fanon corresponde a uma fase em que “o colonizado, depois de ter tentado perder-se no povo, perder-se com o povo, vai ao contrário sacudir o povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional” (FANON, 1968, p. 185). Fanon ainda reitera a vinculação entre cultura autóctone e luta pela Independência, além de ratificar a relação entre a produção literária realizada pelos intelectuais colonizados e a luta de libertação em que os povos africanos se engajam. Para Mendonça (2011), esta seria um desdobramento da segunda etapa, cuja Literatura de Combate ocupa o lugar central. Este é um período fundamental para que se possa compreender acerca da formação da consciência nacional, pois nele estão assentes as bases do nacionalismo moçambicano através da lírica de Noémia e José Craveirinha. Também Francisco Francisco Noa (2002) relata que a constituição da literatura nacional passou por várias etapas necessárias à sua consolidação atual:

Com a historicidade por si desenvolvida, passando do exotismo ao cosmopolitismo, do monovocalismo ao plurivocalismo, da afirmação categórica à expressão oblíqua, do estereótipo à valorização do Outro, das certezas às ambiguidades, do mito à utopia, a literatura colonial não só perturbou o cânone, como, por isso tudo, estabeleceu a ponte para a emergência de uma literatura nacional moçambicana (NOA, 2002, p. 402).

A Literatura de Combate ajudou a incitar os ideais revolucionários e a solidarizar as bases do nacionalismo pós-75. Poetas como José Craveirinha e Noémia de Sousa tiveram um relevante papel neste sentido, representando em sua lírica o ideal coletivo da utopia nacional em devir. A ideia do contraponto entre ser africano e ser europeu aparece com ênfase no ideal revolucionário, como podemos constatar no poema “Cantiga do batelão”, do escritor ícone do nacionalismo José Craveirinha:

Se me visses morrer
os milhões de vezes que nasci

Se me visses chorar
os milhões de vezes que te riste...

Se me visses gritar
os milhões de vezes que me calei...

Se me visses cantar
os milhões de vezes que morri
e sangrei...

Digo-te irmão europeu
havia de nascer
havia de chorar
havia de cantar

havia de gritar

E havia de sofrer
a sangrar vivo
milhões de mortes como Eu !!!
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 27)

Neste poema, o batelão – embarcação que carrega artilharias e cargas pesadas – forja-se como a representação alegórica da própria Moçambique, explorada e massacrada pela colonização. O eu-lírico apela à consciência da alteridade para suscitar a empatia do interlocutor a que ele se dirige, vulgo “irmão europeu”. Da mesma forma, expressa-se através de verbos performativos (nascer/morrer/ gritar/cantar/chorar/rir/ sofrer/sangrar) para expressar a condição isonômica que rege os seres humanos de modo geral. Ao colocar a si e ao interlocutor como agentes das mesmas ações, o eu-lírico estabelece uma relação de igualdade e mostra uma possibilidade de desconstruir, liricamente, as relações de poder e opressão.

Em Moçambique, especificamente, a literatura veio a tornar-se a base onde se assentaram valores intrínsecos do que veio a tornar-se a moçambicanidade. Segundo Nelson Saúte (1991), o ato instituidor da literatura moçambicana “está contaminado pelo vírus da política”. Neste poema de Noémia de Sousa intitulado “Nossa voz”, vislumbra-se a exortação à revolução e à revolta, na medida em que o eu-lírico não se conforma mais em silenciar sua voz e não impor seu lugar de fala. O eu-lírico assume-se coletivo na repetição do pronome possessivo “nossa” e a evocação do interlocutor a quem o eu-lírico chama de “irmão”:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...

Nossa voz, irmão!
nossa voz atabaque chamando.

Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança

nossa voz farol em mar de tempestade
nossa voz limando grades, grades seculares
nossa voz, irmão! nossa voz milhares,
nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
nossa voz gorda de miséria,
nossa voz arrastando grilhetas
nossa voz nostálgica de ímpis
nossa voz África
nossa voz cansada da masturbação dos batuques da guerra
nossa voz gritando, gritando, gritando!
Nossa voz que descobriu até ao fundo,
lá onde coxam as rãs,
a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
da simples palavra ESCRAVIDÃO:

Nossa voz gritando sem cessar,
nossa voz apontando caminhos
nossa voz xipalapala
nossa voz atabaque chamando
nossa voz, irmão!
nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando.
(SOUSA, 2016, p.26 – 27)

A voz que se pronuncia no poema aspira ser plural; ela é testemunha de todas as injustiças coloniais sofridas, do “branco egoísmo dos homens” à escravidão. Entretanto, como se articulam as vontades individuais em meio a um ideal coletivo? De acordo com Francisco Noa (2012, p.17), “o processo de criação, em especial para o autor africano, é um jogo às vezes difuso, às vezes inconcluso, entre uma memória individual e outra social, entre a necessidade de afirmação de um território de pertença e de outro, a que amiúde aspira, mas que parece querer escapar-se-lhe”. Esta ideia é ratificada por Mendonça (2011, p. 31), quando esta afirma que, “pelo factor pós-colonial, onde a fronteira entre o que é do próprio e o que é do outro se articula de forma ambígua e prolonga, até aos interstícios da memória, o diálogo/confronto com o passado colonial, produzindo um efeito de instabilidade”. A literatura colonial, enquanto expressão de resistência, encontra ressonância no status quo da nação inventada, enquanto conflitos outros vão sendo sublimados. Destarte, à medida em que a distopia pós-colonial reivindica seu lugar, o coletivo vai cedendo lugar ao particular e novas problemáticas são engendradas. Na safra da primeira geração pós-independência, podemos observar como se desvenda a subjetividade ornamentada do poeta Luís Carlos Patraquim:

Sei o efêmero na rede de sons
além dos cansados sentidos do poema.

Nenhum corpo é o mar.
Espasmo na gumosa solidão da flor
reencontro o sangue maduro. Os ramos.
De azagaia somos. Perto,
os cavalos suspendem a cruel
ressaca dos deuses, o báratro,
outra ilha.
Ei-la, a casa de trapos entre os lábios,
a secreção que eiva,
da tua voz, o lume, meu amor!
(PATRAQUIM, 2011, p. 43)

No poema acima, percebemos o questionamento do próprio fazer poético do eu-lírico, que parece querer resgatar uma essencialidade possível, com todas suas nuances e paisagens. O poeta se vale de uma sofisticada composição lírica para, imageticamente, manifestar suas expectativas e evidenciar sua cosmovisão metapoética. Segundo prefácio de Carmen Tindó Seco à antologia do autor (2011), a reflexão metapoética é um de seus principais temas, juntamente com a memória e o erotismo. Ainda que o autor não se furte de fazer críticas sociais, podemos perceber que este não é o aspecto central de sua poesia, que transita entre a subjetividade sensual - memorialista e a própria elaboração poética.

O caso Rui Knopfli e outras subjetividades possíveis

Mesmo à época nacionalista, o poeta Rui Knopfli atuou de maneira díspare em relação à temática independentista. Ademais de ser “filho de Próspero” - já que era branco e descendente de portugueses -, desvinculava-se completamente da estética literária da moçambicanidade, sublimando os conflitos político-ideológicos por meio de uma poesia intimista e libertária.

Em seus versos, percebemos uma voz autoral que não se filia a correntes ideológicas, tendendo mesmo a relativizar o rancor colonialista e a dicotomia identitária Portugal/Moçambique numa altura em que a literatura recém buscava libertar-se do jugo colonial e que procurava total desvinculação da metrópole. No poema “Naturalidade” percebemos como se processa esta dinâmica por parte do autor:

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
europeias
e europeu me chamam.
Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável... Não. É certo,
mas africano sou.
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente
desta luz e deste quebranto.
Trago no sangue uma amplidão

de coordenadas geográficas e mar índico.
Rosas não me dizem nada,
caso-me mais à agrura das micaias
e ao silêncio longo e roxo das tardes
com gritos de aves estranhas.
Chamais-me europeu? Pronto, calo-me
Mas dentro de mim há savanas de aridez
e planuras sem fim
com longos rios languês e sinuosos,
uma fita de fumo vertical,
um negro e uma viola estalando.”
(KNOPFLI, 2010, p. 17)

Neste poema, o autor deixa claro suas raízes hibridizadas, ainda que estabeleça um elo de pertença afetiva com o continente africano. “Chamais-me europeu? Pronto, calo-me/ Mas dentro de mim há savanas de aridez/ e planuras sem fim...” (2010, p. 17).

Voz única em seu contexto, Rui Knopfli problematiza as influências culturais e ressalta a relevância da África do Sul, vizinha a Moçambique, na sociedade local, como podemos ver no poema “À Paris”: “O meu Paris é Johannesburg,/ um Paris certamente menos luz,/ mais barato e provinciano./ Mas Johannesburg lembra-me o Paris/ que eu não conheço: o mesmo movimento/ endemoninhado, as luvas brancas/ do polícia sinaleiro, o brilho das montras,/ a cor da moda, os mesmos amorosos/ que se beijam...” (KNOPFLI, 2010, p. 76). A consciência social destes dois pólos, que se encontram em condição sócio-econômica superior a de Moçambique, não é indiferente ao poeta. “Aqui ninguém sabe quem sou,/ aqui a minha importância é zero./ Em Paris também.” (KNOPFLI, 2010, p. 77).

Entretanto, as influências do poeta são, notadamente, de inspiração clássica, como se percebe nos títulos dos seus livros (*A ilha de Próspero/ O corpo de Atena/ O escriba acorado*) e nas alusões à cultura grega. Até por isso o autor foi ostracizado depois da Independência, tendo sido recuperado por estudiosos e escritores da Associação dos Escritores Moçambicanos em finais dos anos 80.

Assim, atritou-se com a crítica e com o modelo sócio-literário do momento, uma vez ter que sua poesia não se inseria no espaço da “heroicidade e da conquista” (SAID, 2010, p. 191). “Como é que eu posso fingir em verso o negro humilhado que não sou?” - Questionou-se o poeta, em conferência proferida na Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1989. Esta pergunta constitui a síntese de seu compromisso de autenticidade para consigo próprio e seus conterrâneos. O lugar de enunciação da lírica de Knopfli - consciente de sua condição privilegiada de branco e filho de colono - faz-nos perceber o hibridismo deste autor, cuja identidade é perpassada pela relação de pertença que ele estabelece com África e com Moçambique, apesar da desvinculação ideológica e estética ao sistema literário moçambicano.

Ao anunciar-se híbrido - renunciando uma identidade pós-moderna, no sentido que Hall (2003) considera, como “celebração móvel”, o poeta liberta-se para afir-

mar o seu lirismo intimista -“Tudo entre nós foi dito/ Estamos cansados e tristes/ neste outono de folhas pairando e caindo” (KNOPFLI, 2010, p. 11) e até mesmo para cantar sua terra, como o faz na obra *A ilha de Próspero*, em que homenageia a Ilha de Moçambique. “Ilha, velha ilha, metal remanchado/ minha paixão adolescente” (KNOPFLI, 2010, p. 127).

Como não poderia deixar de ser, o fim do período colonial engendrou novos temas e perspectivas literárias. “Agora, navegando mais ou menos livres, as novas nações independentes - sendo, na verdade, enxertias heterogêneas de fragmentos aparentemente incompatíveis e conglomerados de sociedade de longa duração - retomaram o seu curso, assumindo todos os riscos.” (MBEMBE, 2010, p.16).

Depois de Rui Knopfli, outros autores traçaram seu percurso desvinculando-se do nacionalismo. Eduardo White e Luís Carlos Patraquim, grandes nomes da poesia moçambicana, também expandiram a exploração temática na lírica. É como se este ampliar de perspectivas possibilitasse um desvelar mais íntimo, um explorar de geografias externas e internas simultâneas, que acabou por promover o arrefecimento da identidade coletiva em prol da particularização da escrita. Obviamente, Moçambique ainda é o cenário, por excelência, destes poemas, mas não é o único; e o país aparece diluído de fronteiras, podendo representar-se no Índico, nas cidades, nos barcos, nas casas, no próprio corpo físico do eu-lírico ou até no ser amado. E nesta amálgama espacial-afetiva, a heterogeneidade do país se revela a partir dos seus aspectos mais diversos.

Eduardo White, poeta da Geração Charrua precocemente falecido em 2014, traz em sua poesia a marca indelével da prosa poética, que vai influenciar as gerações seguintes. Em sua poesia de cunho imagético, o amor - “O meu amor amura-te o suficiente para que sejas mais do que real” (WHITE, 2008, p. 38) - e a busca pela identidade (de si, da pátria pós-utopia nacionalista) fundem-se neste mosaico lírico-amoroso:

[...] No devassado coração de minha Pátria procure-se o lado oficial da vida, lento e sem ternura alguma e mudo defronte ao esquecimento e ao medo. Vejam, por favor, se tem o tamanho suficiente para que removido o faça sem que lhe desperte a loucura nem se o perfure com ossos ácidos certos dedos...(WHITE, 2008, p. 12).

Consciente de seu labor poético diferenciado, “Acendo um feitiço dentro desta folha” (WHITE, 2008, p. 40) - , Eduardo White (2008, p. 53) reinventa a poesia de cariz erótico-amorosa em Moçambique com seu lirismo absolutamente expressionista. “Agora, meu amor, a torreres-mes os grãos, as raízes deste meu lagarto vestido em teu líquido vaginal, fico eu propulsando-te, rugindo como um leão enfurecido e a beijar a rubra cor do teu rosto [...]”

A nova geração de poetas moçambicanos

Na contemporaneidade, outros poetas têm manifestado esta tendência ao subjetivismo e ao descentramento geográfico. É o caso de Andes Chivangue, Mbate Pedro e Hirondina Joshua, entre outros.

A obra *Fogo preso* (2017), de Andes Chivangue, possui uma estética diferenciada. O título da obra já traz um pouco de sua essência, pois revela vazão incontida, necessidade de expressão. O estilo revela concisão e linguagem enxuta, condizentes com a imagética presente no fogo. Fogo, segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2017), é força, purificação e regeneração. O fogo simboliza renascimento e renovação, mas por outro lado também possui um aspecto destruidor.

Assim como o fogo, os poemas do autor são como labaredas que podem ferir os leitores mais incautos. Versos como “O vento obscurece a indústria da morte na carne” (CHIVANGUE, 2017, p. 14), “envelhecer é como partir dédalos de granito com as unhas”(CHIVANGUE, 2017, p. 18), “Espeta-me um garfo ou uma rosa entre os olhos com um pau vasculha as tripas, os cacões na caca, o veneno que me mata deve estar por aí...”(CHIVANGUE, 2017, p. 35), são versos que denotam a força expressionista do eu-lírico.

E mesmo havendo um profundo desencanto com o mundo, que para o eu-lírico “não é mais que uma poça/ suja ao canto da boca”(CHIVANGUE, 2017, p. 40), há também a consciência de sua fragilidade “O mundo, nesses instantes, de argila/parece feito” (CHIVANGUE, 2017, p. 33), bem como o furtivo encanto em seus prazeres “E saudamos o vinho e as prostitutas” (CHIVANGUE, 2017, p.37). O re(encantamento) pelo mundo vem e esvai-se no ritmo frenético das labaredas do fogo, e ressurge em paixões como as mulheres: “(sim, as mulheres são os únicos seres/ cujo sorriso constitui a experimentação/ do incandescente)”(CHIVANGUE, 2017, p.33).

Mas neste movimento destruidor do fogo, rápido e certo, resta ainda o poder purificador, que se manifesta na consciência do milagre da vida, ademais de qualquer mácula. “Ainda que fossem vazados os meus dois olhos,/ com uma pedra os dentes partidos,/ e com uma gazua os genitais decepados,/ mistério maravilhoso a vida permanecerá,/ tão somente para ouvir a tua voz /ou o canto dos pássaros à compita/ nas manhãs chuvosas, que se prometem soalheiras”(CHIVANGUE, 2017, p.34).

A lírica de Mbate Pedro, por sua vez, possui uma forte vocação à introspecção e ao ensimesmamento. E, para este revelar intimista, o autor se vale de um estilo de poesia narrada que lembra os versos de Patraquim e White: “entre a mentira que se ergue no turbilhão/ e o silêncio que se ajoelha/ carregando-te ao colo para que tu adormeças/ secreta/ e despertes a noite que te encerra” (PEDRO, 2017, p. 18).

Apropriando-se de elementos simbolistas/ decadentistas, o poeta submerge na própria imensidão de si no seu dasein existencial: “ofereço-me a mim próprio envolto em névoa” (PEDRO, 2017, p. 41); entretanto, não consegue adentrar por completo em

seu conhecimento de si, que é um processo em devir: “o lodo cada vez mais denso tem a forma da angústia/ o lodo cada vez mais denso// e dentro não caibo” (PEDRO, 2017, p. 48).

O poema [z], presente na quarta parte da obra *Vácuos* (2017), possui uma feição idílico-amorosa, no qual as impressões sensoriais são manifestadas – “a tua língua é sal” (PEDRO, 2017, p. 51) para dar conta desta experiência de desvelamento sexual e afetivo na qual o eu-lírico manifesta e a consciência da efemeridade, tanto da vida quanto do sentimento: “...por isso digo não abras os olhos dentro do desejo/abre-os fora/para que sejas azul e terna como uma/libélula no charco/lanço-me aos teus braços/antes que saias do interior do afecto” (PEDRO, 2017, p. 51). Ainda que busque esta eternidade possível do amor, retratado no momento da paixão (amor Eros), o eu-lírico não está isento de sua fugacidade: “depois o recolhimento da língua/ para vermos o cansaço a instalar-se no amor/sossegadamente/como o frio debaixo da pele dos mortos/os amantes amuados dentro do coração” (PEDRO, 2017, p. 52).

Na última parte, [a escrita circular], trata-se de um metapoema, no qual o fazer poético é descrito: “enfrentar o papel esparramado sobre a mesa/segurar maquinalmente o corpo/descair o enternecimento dos domingos e o cuspo (...)/ demorar as palavras na mão” (PEDRO, 2017, p. 81).

O último livro a compor nosso corpus de pesquisa, *Os ângulos da casa*, da estreante Hironidina Joshua, apresenta nas epígrafes suas referências literárias, todas de autores pertencentes ao final do século XX e início do XXI. Temos aqui versos de Eduardo White, Herberto Hélder e Mia Couto, nos quais a representação icônica da casa é mencionada.

Os poemas da primeira parte do livro dão conta dos diversos ambientes desta “casa” enquanto representação corpórea-material mimetizada; o primeiro refere-se à sala, que só adquire significado a partir da presença das pessoas. “Bem se vê: a verdadeira gravidade é a porta que canta com tons graves a aguda substância da existência. E quem está aí para ouvi-la? Quem está aí para senti-la?...” (JOSHUA, 2017, p. 17).

A casa, portanto, aparece como alegoria de emoções diversas represadas, que precisam sair pela “porta da rua” para ganharem dimensão e movimento. Não por acaso, já no primeiro poema o eu-lírico exorta o leitor a acompanhá-lo nesta travessia de autodescoberta:

Se for para entrarmos entremos com o corpo todo e de-
pressa.
Leais à Terra e ao fragmento da Humanidade. Entremos
sem
Recuos no instante terrestre.
Ai dor suprema.
Ai cor invisível. Indivisível.
Se for para entrarmos entremos com a unha toda e a
tola

Magnitude de sermos estrangeiros. Espelhos, de dentro
iniciamos:

- dividimos o escuro e separamos as águas.
Se for para entrarmos entremos com o corpo todo e de-
pressa e
usando a porta da frente.
(JOSHUA, 2017, p. 24).

Os demais poemas que compõem este livro expandem a “casa” ao universo inteiro, num panteísmo que, ao mesmo tempo em que aproxima a autora de Sónia Sultuane, por sua ilação ao primevo e ao sagrado – “Morro e vivo inúmeras vezes” (JOSHUA, 2017, p. 28); “Nasci antes do tempo...Antes de mim.” (JOSHUA, 2017, p. 34) -, também a particulariza pela escrita elaborada e sensacionista – à maneira pessoana – e pela vertente sinestésica-simbolista de seus versos; “Diz-me se sabes a cor do vento/ A paixão com que o mar nos prende/ Diz-me, e por favor não poetizes nem filosofes.” (JOSHUA, 2017, p. 29). A recusa da metafísica, por parte da autora, revela-se também em outros poemas, numa expectativa de que a compreensão da matéria baste à essência do transcendente espiritual e que este possa ser explicado por sua manifestação empírica. “Uma árvore traz sempre a febre do solo./ A inquietação da clássica epiderme da língua./Cava a minúscula boca dos sentidos:/Nasce onde a Vida pertence./Renasce na substância pura da matéria.” (JOSHUA, 2017, p. 61).

E, nesta alquimia criativa, o fogo ganha proporções e densidades, transmutando-se à maneira de Eduardo White – citado na primeira epígrafe do livro – e revisitado pela jovem poeta:

Por exemplo, o fogo.
O fogo estabelece o seu trabalho,
a sua centígrada destreza para arder.
E não sei se notaste
que na digital matriz das suas febres
o fogo opõe-se,
insubmisso,
a morrer.

Arde como se definitivo
e quando assim sucede tende a crescer,
busca aquela leveza das altas labaredas,
a implícita tontura das fagulhas.
O fogo arde como se quisesse fugir do chão,
das suas cavernas metalúrgicas,
ascende ao impulso dos foguetões,
à infância astral, à casa solar.
O fogo entristece, por vezes.
Chora inflamável na sua fatalidade terrestre
a estranha e lenhosa prisão
que o prende e embrutece.

Quer voar,
quer a sua ancestral condição de estrela
mas na corrida espacial com que o fogo queima,
na perpétua evasão,
a gula intestina-o
à sua pressa.
(WHITE, 1992, p. 19)

Os poemas de Hirondina Joshua seguem a tendência de White, tanto na formulação lírica de alguns de seus versos “Por exemplo: a noite” (JOSHUA, 2017, p. 68); “Por exemplo:/ a música não anoitece” (JOSHUA, 2017, p. 40) quanto na recorrência temática: “Repara no que há dentro do fogo antes dele arder” (2017, p. 42); “No fogo, / Reside a pupila abstracta do poema” (JOSHUA, 2017, p. 51). Outros temas caros a Eduardo White, como a pedra – “A pedra/ Quando não move os lábios/ Anuncia a timidez” (JOSHUA, 2017, p. 47), a ave – “Aves são apenas asas na hora do voo” (JOSHUA, 2017, p. 45) – e a casa – nos sete poemas que compõem a primeira parte do livro – também são evocados por Hirondina Joshua. Nisto consiste a principal peculiaridade da poeta: na representação de um mundo insondável e irrestrito, no qual se coadunam elementos simbólicos concernentes à natureza, corpo e espírito. Revela-se uma autora de grande potencial imagético, que consegue o máximo efeito estético com o mínimo de palavras. “Repara como se traduz uma lágrima/ Diga-me se tem cor ou sexo a sua língua;/ a minúscula palavra que a habita./ /Aves são apenas asas na hora do voo” (JOSHUA, 2017, p. 47).

Ainda que os poetas mencionados tenham particularidades que os diferenciem, podemos perceber como tendência na poética moçambicana produzida após a independência a presença de um “olhar para si” do eu-lírico; passada a euforia revolucionária, os valores coletivos concernentes ao nacionalismo vão sendo obliterados em prol das múltiplas e fluidas identidades literárias que se vão desvelando. Como não poderia deixar de ser, este fator representa uma nova fase de amadurecimento literário do país, que se permite novas experimentações estéticas e temáticas, longe do modelo engendrado pela Literatura de Combate e da manutenção da suposta “moçambicanidade” enquanto vínculo ideológico. Talvez a fase posterior à constituição do sistema literário moçambicano, prevista por Mendonça (2011), passe por esta via.

6

Narrativas distópicas: uma leitura feminista a partir de Lia Vieira e Lília Momplé



Paulo de Freitas Gomes
Sayonara Souza da Costa

No decorrer da história, alguns grupos sociais foram selecionados e acoberçados por privilégios classificadores. Com o passar do tempo, as normas de exclusão foram naturalizadas no cotidiano da humanidade e aqueles que não cumpriam os requisitos determinantes eram isolados e não estavam aptos a usufruir do Estado.

Um cordão de isolamento era imposto e, a partir dele, enxergava-se uma sociedade com hábitos estreitos nas relações interpessoais. A busca por uma identidade homogênea emanava de condutas cisheteronormativa. O grupo privilegiado, constituído, principalmente, por homens brancos e abastados, deleitava-se em espaços públicos e ditava suas próprias leis, todavia, abnegando experiências outras. Por sua vez, as vítimas desse sistema opressivo estavam sujeitas a uma realidade marcada pela supressão de direitos.

Partindo dessas proposições, estabelecemos uma discussão sobre a representação feminina e sua inserção social. Tomaremos a literatura para acompanhar nossas ideias, usando-a como corpus de análise, em específico trataremos dos contos “Porque Nicinha não veio?” e “Ninguém matou Suhura”, ambos de autoria feminina. O nosso objetivo, além de evidenciar vozes literárias de pouco destaque social, instiga um diálogo sobre realidades femininas tragadas pelo exagerado senso de orgulho masculino.

(Re)versões feministas: o corpo-mulher e a fruição literária

O fazer artístico-literário concentrou-se, por anos a fio, em mãos masculinas. O discurso mediado por homens dava versões às experiências de mulheres de todas as classes e etnias, mesmo nas áreas mais escassas de registros literários, por não haver uma circulação contumaz destes, encontram-se inscrições que reverberam o domínio patriarcal enquanto detentor do tempo e do espaço. Marcia Tiburi esclarece:

Os homens produziram discursos, apagaram os textos das mulheres e se tornaram os donos do saber e das leis, inclusive sobre as mulheres. Tudo que sabemos sobre as mulheres primeiro foi contado pelos homens. Da filosofia à literatura, da ciência ao direito, o patriarcado confirma a ideia de que todo documento de cultura que restou é um documento de barbárie (TIBURI, 2019, p. 48).

A lógica temporal foi sistematizada a partir de interesses do patriarcalismo que gerenciava o espaço de todos que estavam a sua volta. A dinâmica do sistema político colaborava para a centralização do poder e da ascensão masculina. Dados historiográficos possibilitam-nos a percepção de discrepâncias relacionadas às questões de gênero.

Nossas ponderações podem ser comprovadas quando observamos a construção político-econômica, de maneira geral, da sociedade. Sendo ela configurada pela ideologia feudal, em tempos remotos, ou pela revolução capitalista, que impera até os dias atuais. Temos um quadro que delimita o espaço do homem branco, da mulher branca, do homem negro e da mulher negra, sendo esta, por fim, na escala de subalternização, a única obrigada a satisfazer as vontades de todos.

As mulheres no sistema estamental estavam designadas aos afazeres domésticos e tinham a responsabilidade de zelar pela educação dos filhos. Mesmo as aristocratas não estavam vedadas a padecer com as regras da cultura fálica. Sendo assim, eram impedidas, em sua maioria, de ocupar funções remuneradas e a oportunidade de emancipação estava fadada ao aleatório.

As de baixo poder aquisitivo acompanhavam os seus maridos nas atividades desempenhadas sob a fiscalização do senhorio, a quem lhes devia respeito, como também, tinham deveres domésticos a cumprir. Essa reflexão reflete-se na contemporaneidade quando vemos mulheres sobrecarregadas com atividades dentro e fora de seus núcleos domésticos.

Pesquisas⁴⁹ atuais revelam que as mulheres trabalham quase o dobro de horas a mais que os homens, as atividades correspondem à busca de manutenção, ou seja, auxiliando os seus cônjuges na subsistência familiar e as outras horas são dedicadas aos afazeres domésticos e parentais. Os deveres são muitos, contudo, em escala Brasil, pouco valorizados.

Percebemos que, mesmo com o decorrer do tempo, o perfil delimitado ao agente feminino pouco mudou. Decerto, é sabido que o homem tem realizado atividades, pelo viés machista, caracterizadas de natureza feminina, todavia, não são efetuadas em sua totalidade, conduta que não pode ser assumida por uma mulher, caso contrário, logo é considerada como indisciplinada, indolente.

Encarar as dificuldades cotidianas, por vezes sozinhas, sempre foi uma situação recorrente na vida das mulheres. Algumas delas são abandonadas depois da descoberta de uma doença, de uma gravidez indesejada ou trocadas por um corpo menos surrado, após anos de dedicação e represálias para não ver os filhos sofrerem pela ausência de um pai, quando na verdade este já não se encontra entre eles, e o casamento não lhe tem significado.

Nessa circunstância é comum as mulheres reagirem ao impacto do abandono, não por uma questão de força, mas de sobrevivência. Isso não quer dizer que as marcas do desamparo não estejam presentes, mas há uma necessidade de superação.

Há casos que quando ocorre separação conjugal, perde-se até mesmo o apoio familiar, apontando, por vezes, a mulher como o agente provocador da desunião.

Temos exemplos que não se manifestam por meio de palavras, eles são divulgados, sobretudo, por ações. As mulheres revelam-se diariamente, morrem para viver mais um dia, sufocam seus gritos para não expressar um mundo interior preenchido de memórias. Quando tentam revelá-las correm o risco de logo serem silenciadas.

Isso ocorreu na execução das bruxas no período de inquisição cristã, quando

⁴⁹ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Estatística de Gênero e Indicadores Sociais, 2018. Disponível: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf> Acesso em: 20 de maio de 2019.

estas eram vistas como agentes provocadores do desequilíbrio social e não estavam dentro dos padrões femininos (FEDERECI, 2017, p. 346). A prática do Sati indiano é outro exemplo, pois era de costume mulheres viúvas lançarem-se na fogueira da pira funerária do marido morto, esse sacrifício era tido como um ato de moralidade e honraria. O assassinato da vereadora Marielle⁵⁰ Franco e de tantas outras mulheres possui relação direta com atos arcaicos de feminicídio. Conforme observa Marcia Tiburi:

A docilização e submissão das mulheres tem tudo a ver com isso. Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, perigosas ou desobedientes elas foram perseguidas e mortas. E toda essa perseguição e violência foi sustentada pelo discurso misógino. Sempre é mais fácil odiar mulheres do que homens, mesmo quando eles seriam mais odiáveis do que elas (TIBURI, 2019, p. 50).

Na cultura machista a representação do feminino está associada ao delicado, à meiguice. Essas expressões são usadas para fomentar a fragilidade de gênero, e uma maneira de justificar a subalternização e dependência ao homem. Foi a partir de ideias como essa que os colonizadores começaram a escravizar os povos africanos, caracterizados, por uma visão ocidental, como criaturas animais por não terem domínio da cultura e sem razões essenciais para se relacionar socialmente, viviam na selvageria.

Delicadeza, no contexto misógino e racista, pressupõe estar sob o controle patriarcal. Todas as vezes que alguém contrariou ou contraria o discurso de supremacia masculina, é imediatamente encarado como subversivo e precisa retornar aos porões dos “navios tumbeiros”, a sofrer retaliações como uma maneira de “educar”, inclusive com o apoio de instituições religiosas.

A mulher não pode ser Eva, mas deve ser Maria:

As mulheres estejam caladas nas assembleias: não lhes é permitido falar, mas devem estar submissas, como também ordena a lei. Se querem aprender alguma coisa, perguntem-na em casa aos seus maridos, porque é inconveniente para uma mulher falar na assembleia. Porventura foi dentre vós que saiu a palavra de Deus? Ou veio ela tão-somente para vós? (1CORÍNTIOS, 14: 34-36).

Princípios heteromasculinizados têm, secularmente, circulado e movimentado as esferas sociais. Eva foi eternamente condenada por levar um homem a pecar, a única versão mítica dessa história manifesta a imperfeição feminina, o corpo falho.

⁵⁰ Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco foi uma socióloga, política, feminista e defensora dos direitos humanos do Brasil. Vereadora do Rio de Janeiro, filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). Crítica da intervenção federal no Rio de Janeiro e da Polícia Militar, denunciava constantemente abusos de autoridade por parte de policiais contra moradores de comunidades carentes. Em 14 de março de 2018, foi assassinada.

Este quando não observado de perto pode ocasionar lesões na sociedade, portanto, é negada a oportunidade de criar uma forma de linguagem que possa transmitir os seus próprios projetos de vida, e, possivelmente, criar outras versões que fixam a mulher enquanto protagonista no sagrado. As mulheres não precisam ser vistas como “belas e amorosas” para ocuparem camas e cozinhas, é preciso percebê-las como “feras e poderosas”, atuantes na construção da humanidade (CHIZIANE, 2018, p. 19).

O feminino inscrito e a escrita feminista

O século XX foi permeado por muitas transformações sociais, estas competem ao cenário político, econômico, cultural e privado. As mulheres despontam uma luta contra os ataques da cultura misógina, começam a elaborar estratégias para reverter os estereótipos a elas atribuídos. A intenção não era provocar um combate entre pessoas, mas de desmistificar uma tradição milenar de negação ao gênero feminino.

A busca pela inserção de mulheres nos diversos espaços da sociedade continua sendo uma luta cotidiana. Apesar de o sistema patriarcal deixar de ser hegemônico no século passado, há uma disposição em legitimar sua existência. De fato, diariamente são cometidos atos que fortificam e reproduzem a discriminação fundamentada no sexo feminino, inclusive por mulheres.

Para que os anseios feministas pudessem se concretizar era preciso ter mulheres no campo da reflexão, organizando momentos de diálogos com o objetivo de socializar suas concepções de mundo, sobretudo, de como eram influenciadas a permanecer numa situação de sujeição às normas masculinas, e, principalmente, praticando ações afirmativas para a igualdade entre os gêneros.

A princípio existe uma tomada de consciência, foi preciso compreender como a sociedade estava articulada por interesses particulares, beneficiando um grupo e deixando outras parcelas sociais à mercê de determinações separatistas, já que o intuito era o de manipular os considerados frágeis:

Não há nada mais importante na vida do que aprender a pensar, e não se aprende a pensar sem aprender a perguntar pelas condições e pelos contextos nos quais estão situados os nossos objetos de análise e de interesse. A crítica não é necessariamente a destruição daquilo que se quer conhecer. Ela pode ser uma desmontagem organizada que permite a reconstrução do objeto anteriormente desmontado. Ela pode ser também uma atenção especial que damos às coisas e ao nosso próprio modo de pensar, que vem melhorar o nosso olhar (TIBURI, 2019, p. 10).

Ao contrário do que foi e ainda permanece sendo disseminado, não existe o desejo de tomar o lugar do outro, não é um trocadilho para validar a potencialidade de um determinado sexo, tem-se o intuito de fomentar a cultura de paz, dar condições

para que as mulheres transitem socialmente sem estar sufocadas pelo medo de serem retraídas e de fazer com que seus planos virem realidade.

A conquista de direitos sempre foi pauta nas discussões suscitadas pelo movimento feminista. O corpo e seu valor de uso passou a ser sistematizado nos levantes organizados por mulheres, assim como sua relação com o mercado de trabalho, a procriação, o corpo feminino enquanto produto do prazer alheio, a representação midiática e sua instrumentalização no mercado estético.

Com o decorrer do tempo temos o amadurecimento desta organização político-filosófica, pois, como qualquer outro projeto que prioriza a vida humana, o mesmo precisou, em vários momentos, ser revisto. Ao averiguar suas etapas percebe-se a necessidade de abrangência para atender o feminino e suas múltiplas identidades.

A Revolução Francesa (1789-1799) é um marco histórico e influenciador para o movimento feminista, nestas circunstâncias a presença feminina se dá por duas vias: na tentativa de mudança da condição econômica na qual se encontrava sua família, e na busca por direitos políticos e igualdade com os homens. A dramaturga e abolicionista francesa Olympe de Gouges escreve, em 1791, a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, um extrato de cunho jurídico que exige assimilação política e social das mulheres no contexto francês. Devido aos seus escritos e posicionamentos contrários às injustiças movidas pelo patriarcado, foi guilhotinada em 1793.

Apesar da Europa ter sido pioneira nos episódios de frente à libertação feminina, é preciso observar que este movimento não é de posse de um território ou atende a um grupo seletivo de indivíduos. Cada conjuntura social tem suas similitudes e o movimento feminista se ordena com base nessas pertencas e individualizações.

Recordemo-nos da greve de Búzi, realizada em 1947, em Moçambique, período que antecede a guerra de libertação colonial, quando em média 7.000 mulheres se recusaram ao cultivo de algodão, atearam fogo nas sementes e provocaram ações contra as concessionárias algodoeiras, alcançando a isenção deste trabalho para grávidas e mães com crianças de até quatro anos de idade.

Em terras brasileiras são muitos os episódios de reivindicação feminina, a exemplo da Revolta das Mulheres, em 1875. A cidade de Mossoró, no Estado do Rio Grande do Norte, foi tomada por cerca de 300 mulheres que protestavam contra a obrigatoriedade do alistamento militar. Armadas com utensílios domésticos, invadiram delegacias e repartições públicas, além de rasgarem as convocatórias dos seus filhos e maridos para o desempenho de funções no exército e na marinha.

O feminino sempre esteve inscrito na história da humanidade, mas nunca foi reconhecido como personagem importante nesta narrativa. Como inicialmente foi dito, é no século XX que o movimento feminista ganha notoriedade e se amplia. Surgem teorias que enaltecem as experiências femininas e evidenciam debates sobre as práticas misóginas, preconceitos institucionalizados, empoderamento feminino e criação de leis que resguardam o direito à informação, à cultura, à saúde, à liberdade de

pensamento, e de escrever sobre suas inquietudes, externando-as para que de alguma forma seus relatos servissem de auxílio para as suas companheiras de batalha.

As diversas áreas de formação tornaram-se alvos deste público. O cenário da crítica in/formativa e da literatura ganha ênfase em nossa discussão, sobretudo, porque realçamos o campo literário como espaço de sociabilização. É, também, a partir da ficção literária que as espacialidades femininas têm sido debatidas.

O influente comércio de produção masculina começa a dar abertura para os escritos de/sobre mulheres. Estes percorrem os corredores acadêmicos, estão presentes nos grupos de estudo e pesquisa das universidades, são exibidos nas escolas. Outras epistemologias são difundidas e não se querem mais presas. Marina Colasanti convida-nos ao questionamento:

Dom Pedro vinha a cavalo, chegou perto do riachão, parou, ergueu-se nos estribos (alguns dizem que ele apeou, mas eu acho que montado fica mais glorioso), e arrancando do ombro as fitas portuguesas proclamou a Independência. E independência é uma coisa tão bonita, que deu feriado até hoje. É bonita para um país. É maravilhosa para uma pessoa. Então, por que não sermos nós também rainhas do nosso reinado, cortando, num Grito do Ipiranga, o bendito cordão umbilical? (COLASANTI, 1980, p. 06).

Sob essa indagação que soa como uma afirmativa contrária aos atributos conservadores, somos colocados diante da urgência de ver o outro de um modo mais humano. A autocrítica nos ajuda a refletir sobre qual postura devemos assumir quando nos deparamos com problemáticas tão delicadas. Estamos a falar de vidas, de pessoas que sofrem abusos diários, e não as deixar falar é tão perigoso quanto não as ouvir.

Mesmo com certo aparato teórico-filosófico definido, o movimento feminista não estava correspondendo à realidade de algumas mulheres. As mulheres negras dentro e fora do movimento observaram que os interesses das mulheres não-negras estavam sempre em primeiro plano, daí outras questões surgem. Se antes a busca era de evidenciar a figura feminina nos diversos setores da sociedade, dando-lhes voz e vez, agora emergiam inquietudes acerca de qual o perfil de mulher estava a retratar.

O machismo é um sistema associado à questão de raça, classe social e território. Em momento anterior mencionamos que na escala da subalternização que se põe no imaginário construtor da sociedade, a mulher negra se encontra na base, isso pode ser constatado historicamente quando este personagem social é posto a serviço de todos e lhe é confiscado o direito de revidar, seu corpo passa a ser publicizado e se torna palco de muitos ultrajes. A nossa discussão a partir de agora terá como ponto fundamental a pluralidade do movimento feminista e seu caráter interseccional.

Decerto que tinha a presença da negritude na organização feminista, mas não

tinha representação das experiências deste público. Portanto, as mulheres que residiam nas áreas periféricas, no campo, as que não tinham um considerável poder aquisitivo e portadoras de fenótipos discordantes das normas vigentes, viam-se desamparadas de todo o projeto de emancipação feminina.

A palavra feminismo começa a circular na tentativa de tirar das margens do discurso hegemônico outras experiências femininas. Com isso, pautava-se que a política do grupo precisava ser reciclada, já que as singularidades de uma mulher não dão conta de representar as diversas experiências femininas, sabendo que o lugar de trânsito pessoal é um fator relevante na formação identitária de cada indivíduo, e mesmo dentro das supostas “subcategorias” feministas, não se pode cometer o equívoco de limitar o gênero.

A ativista e feminista negra Stephanie Ribeiro assegura:

Narrativas múltiplas foram constantemente silenciadas ao longo da história do feminismo ao se impor uma única forma de pensar o gênero e até mesmo raça. Por isso, a nossa narrativa nasce desse recorte político no qual não somos todas iguais, pois esse debate privilegia a mulher branca como única sujeita realmente contemplada em diversas frentes, discussões e debates. Precisamos enfatizar que não existe MULHER, existem MULHERES. Portanto, não existe FEMINISMO, existem FEMINISMOS (RIBEIRO, 2018, p. 263).

A partir dessa nova corrente de militância do grupo, os estudos e pesquisas de veteranas como Audre Lorde, bell hooks e Angela Davis dão fôlego para os embates contemporâneos. Quando preciso, as discussões daquelas são revisitadas e ganham versões particulares para atender a demanda desses novos tempos, nas vozes de Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Thereza Santos, Chimamanda Ngozi Adichie, entre outras ativistas e agenciadoras do conhecimento, de nacionalidade e classe social distintas.

A afrobrasilidade em questão: “por que nicinha não veio?”

A literatura produzida por/sobre mulheres tem amadurecido a cada dia no Brasil. Principalmente quando esta ficcionaliza temas de cunho social que, necessariamente, precisam ser veiculados para não serem tragados pelo esquecimento e alcancem o interesse das instâncias governamentais.

É o caso da produção literária de Lia Vieira, autora afrodescendente. Dedicase em produzir textos sensíveis à condição de vida da comunidade negra no Brasil. Seus textos estão imersos no cotidiano de mulheres de todas as idades e classes sociais, assim como de homens que sofrem com os percalços derivados da exclusão, delimitando lugares de fala. No que tange o termo “lugar de fala” Djamilia Ribeiro explica:

É pensar, sobretudo, quem foi autorizado a falar numa

sociedade racista, machista. É só a gente começar a olhar as próprias produções bibliográficas dos nossos cursos, é só a gente começar a olhar quem são, numa redação, jornalistas. A gente não parte dos mesmos lugares de direito à fala. As pessoas gostam de dizer que tem que dialogar, mas como dialogar se um está no topo e o outro está na base? O outro sequer é ouvido, né? Então a gente falar de lugares de fala é pensar as hierarquias que estão postas na sociedade que autoriza que determinados sujeitos falem, ao passo que outros ficam invisíveis (RIBEIRO, 2017, p.02).

Os ideais críticos que cercam esse termo não é o de proibição de sujeitos, que sempre foram reconhecidos pela tradição histórica, falarem sobre assuntos que se distanciam de suas práticas de vida, mas o de validar o protagonismo de cada cidadão.

As marcas históricas de um grupo social quando não expressas com coerência, e para isso é preciso conhecer suas raízes, pode causar um tom de ilegitimidade ou minimizar sua importância, dando abertura para indagações que desconsideram sua natureza. O lugar de fala, para Djamila Ribeiro, não se refere a uma localização rasa de personagens no discurso, antes concentra-se em investigar as posições de poder estabelecidas em uma narrativa. Portanto, quanto mais influência tem um personagem, mais possibilidades ele terá para direcionar o discurso e elucidar suas premissas.

Somos convidados, neste momento, a refletirmos sobre os traumas ficcionalizados por Lia Vieira, no conto “Por que Nicinha não veio?”:

A sirene tocou, marcando o início das visitas. O calor sufocante de mais uma tarde sem chuvas. A indolência do corpo e do pensar. Um dia atravessava o outro. Cumprira pena no Talavera Bruce. O artigo 157. Só um alívio entre tantas outras iguais a fazia sobrevivente: a visita de Nicinha, sua mãe. Nicinha jamais fizera julgamento do seu gesto, nunca censurara ou se referira ao acontecido (VIEIRA, 2017, p. 15).

O conto “Por que Nicinha não veio?” é uma narrativa breve, mas cheia de sentimento. É revelado, no início do texto, o ambiente onde as ações são desenvolvidas, é a partir do entoar da sirene que somos evocados a compreender os fatos que a voz narrativa ilustra.

O narrador-observador se constrói, também, como conhecedor minucioso das experiências de dor das quais aquele ambiente já foi cenário. Portanto, temos uma enunciação validada pela onisciência, consciente das emoções que invadem o espaço narrativo. Tudo acontece em uma penitenciária feminina, é importante mencionar que o público carcerário não tem sido pauta nas entrelinhas dos textos, muito menos ficcionalizado em produções literárias.

Se a comunidade masculina sofre com o esquecimento da população externa a sua realidade prisional, as mulheres infratoras padecem com mais intensidade a ojeriza populacional. As visitas aos homens são mais recorrentes, o sentimento de apoio é mais acentuado, quando se refere às mulheres, muitas delas sofrem objeções, inclusive, dos seus familiares.

A imposição de estereótipos e papéis sociais femininos impulsionam a invisibilidade de mulheres privadas de sua liberdade. Temos poucas informações governamentais a respeito desse público, contudo, de acordo com o Ministério da Justiça, o encarceramento feminino cresceu 698% entre os anos de 2000 e 2016, e poderá chegar aos 700% entre os anos de 2019 e 2020.

Muitas dessas mulheres são enclausuradas em presídios mistos, dirigidos por homens. Apesar dos setores serem definidos por gênero, proibindo o contato com os detentos, não invalida as mulheres de serem violadas, em muitos momentos, por aqueles que ditam as normas no ambiente.

O texto citado faz referência ao artigo 157 do código penal, isso para explicitar que a maioria dos crimes que levam as mulheres à prisão é de natureza, judicialmente entendida, simples. Os chamados crimes recorrentes. O envolvimento com o tráfico de drogas, sempre em paralelo à presença masculina, e apropriação indébita de bem alheio são os delitos que aparecem no topo da lista.

A relação com o tráfico, como já foi mencionada, por vezes, estabelece-se em apoio à figura do homem (companheiro, pai, filho). Não é frequente as mulheres ocuparem posição de destaque na hierarquia do tráfico, elas contribuem nas vendas. É comum serem abordadas pelo porte de drogas nos seus pertences, colocadas por seus companheiros, até mesmo sem ciência do ocorrido ou encontradas dentro de suas próprias casas.

Quando se trata de furto esta infração ocorre, na maioria das vezes, para auxiliar na manutenção daqueles que estão sob sua tutela ou precisam de ajuda. Esse é o caso relatado no conto, não está expressa toda ação do crime, contudo, às informações expostas implicam-nos a essa compreensão.

Segundo dados do INFOPEN, o perfil majoritário das mulheres em privação de liberdade é de pretas, pobres e com pouca escolarização. A respeito dessa informação podemos refletir as marcas de segregação racial amalgamadas na sociedade brasileira. A saber, a cultura dominante privilegia-se de embargos protetivos, com acesso e condição de permanência na escola. Não queremos com isso tecer argumentos envoltos de senso comum, no entanto, não temos a pretensão de inviabilizar essa realidade.

Os aspectos estruturais do conto de Lia Vieira estão norteados pelas marcas de gênero, raça e classe social. Submetendo o sujeito feminino à condição de invisibilidade, e esta é enfatizada pela sonegação de um nome, ou seja, a personagem

protagonista perde sua identidade, não a nomear é uma provocação da voz narrativa, convocando o leitor ao diálogo sobre elementos de ruptura e conscientização política.

Carla Akotirene (2018, p. 42) argumenta que a afluência desses aspectos nos permite “partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos, para revelar quais são as pessoas realmente acidentadas pela matriz de opressão”. A autora da obra *O que é interseccionalidade?* evidencia o grupo vítima de sobreposições “higienizadoras”, no caso, discute a interceptação das experiências de negritudes desautorizadas por discursos hegemônicos, dispensando “reivindicações identitárias ausentes da coletividade constituída e que distancia-se da categoria de Outros” (2018, p. 43):

Trazia sempre palavras confortadoras, revistas, novidades que ali não tinham eco... Mas fazia bem o jeito bom de querer que a mãe lhe passava. Única amiga, cumpriam juntas a pena. Uma dentro, outra fora das grades. Não faltava nunca. Tinha sempre uma “coisinha especial”. O mundo exterior entrava ali por seus olhos meigos e a serenidade de sua presença (VIEIRA, 2017, p. 15).

A sororidade é um sentimento que ganha espaço nas entrelinhas da narrativa, através da personagem Nicinha, a mãe companheira. São pontuadas duas questões que se tornam fundamentais nessa parte do conto. A primeira condiz ao não abandono da família, no caso, da mãe. O corpo-família concentra-se nessas duas pessoas (mãe e filha). Atentamos para isso porque é comum as mulheres serem rechaçadas, quando se encontram nessa situação, por seus familiares.

A segunda corresponde ao companheirismo entre as mulheres. O movimento feminista tem proporcionado uma prática de paridade entre os seus membros. Expondo a urgência de empatia e a redução de julgamentos e rivalidades, dando espaço para a proteção mútua entre as mulheres. É isso que Nicinha faz com sua filha, mostra-se defensora e cordial à realidade alheia. Sem julgamentos procura dar amparo e força para que ambas saiam daquele momento de dificuldade:

Perguntou as horas. Alguém lhe soprou um número. Recostou-se inquieta, nervosa, amedrontada. Acendeu um cigarro. Tudo se aquieta à sua volta. Melancolia. Presságios. O tempo se excede. Terminando o horário de visitas. Todas recolhidas. Em seu armário, um bilhete pregado: “Nicinha não virá mais. Foi atropelada no percurso até aqui. Mais informações na administração.” Uma imensa força, como que vinda de fora, estremece o corpo torturado. Ela leva uma das mãos diante do rosto, como se fosse para livrar-se de uma teia de aranha. Os olhos estão semicerrados e ela fala em delírio. Agita os braços ao redor, boca e olhos abertos. Não atendeu

quando alguém chamou seu nome. Apodrecera o fio a que estava atada e despencou nas profundezas. Ficaria por lá a espera. Contaria carneirinhos que por lá não passariam, pois aquele não era o caminho. Mas ela não sabe. Ausente, nunca saberia (VIEIRA, 2017, p. 16).

O conto chega ao fim com um desfecho já premeditado pelo leitor, não por conhecer toda a narrativa, mas por saber que a comunidade afrodescendente tem enfrentado muitos desafios e, cotidianamente, precisam se livrar de retaliações e ataques.

A maneira fria de como foi dada a informação do falecimento de Nicinha demonstra a visão animalesca aludida à comunidade negra e de classe baixa, como se uma notícia tão brusca não provocasse impacto algum na vida de uma mulher.

Poderia ser diferente, mas a escolha final desse conto é um aglomerado de vozes que em sinfonia pedem socorro. Levar a mão ao rosto corresponde à tentativa de livrar-se de toda aquela situação, pressupõe o desejo de ter uma nova chance para que pudesse fazer diferente, do retorno, mas encontra-se paralisada, sozinha. O medo e a sensação de vazio são seus companheiros naquele instante. Fazer com o que o outro esteja ausente de/em seu próprio mundo é uma forma brusca de dominação, provando superioridade de um grupo em detrimento de outro.

As mulheres nas prisões sofrem uma escravidão psicológica, chegam a enlouquecer pela falta de humanidade no trato para com elas e ficam vulneráveis às ordens de pessoas despreocupadas com as suas recuperações, sem dar-lhes amparo algum. Metralhadas por tantos agravantes, quando libertas saem com muitos traumas, quando não, o apagar de sua própria vida aparece como a única alternativa para alcançar a liberdade.

O INFOPEN registra que as mulheres, em privação de liberdade, estão vinte vezes mais suscetíveis ao suicídio do que o restante da população. São muitos os agravantes que as direcionam para isso, a começar pelo local inóspito e violador, sem um mínimo de privacidade. Muitas delas sequer foram condenadas, passam anos em completa dependência do estado, como forma de punição as submetem à falta de informação sobre a situação prisional e o tempo da pena, o que gera angústia e desesperança.

Traçamos um panorama sobre a experiência feminina no cárcere, conforme a narrativa de Lia Vieira nos viabilizou explicar, em contexto individual, já que o conto trata de uma experiência subjetiva. Entretanto, o texto analisado nos proporciona uma compreensão ampla dessa experiência, sem limitações vamos para outros recortes possíveis.

Recordamos das mulheres gestantes, das que amamentam, das mulheres portadoras de HIV, homoafetivas, do público portador de deficiência física e das idosas destituídos de liberdade social. Lembranças mescladas ao tecido líquido avermelhado, mensalmente apocalíptico, suspenso por via vaginal; presente desde o principio da vida, da originalidade do universo, no entanto, encarado com tanta repugnância.

Incidências de Moçambique relatadas por Lília Momplé

No preâmbulo da história moçambicana temos a mulher como personagem submisso aos ímpetus masculinos. Assim como no Brasil existe uma estrutura governamental apoiada na instrumentalização do poder sobre o outro, distanciando-se de uma política social estabelecida para o benefício coletivo.

Mesmo em meio às dificuldades e estratégias de coerção, os movimentos feministas repercutem em terras moçambicanas, exigindo o avanço da democracia estatal e de uma política igualitária entre os gêneros, enfatizando as necessidades alusivas ao corpo feminino e suas experiências.

Algumas das medidas implantadas compreendem a inserção da mulher no mercado de trabalho, contrárias à violência doméstica, em proveito do acesso à escolaridade e repressível às relações abusivas, embora sendo um fato recorrente. Aspiram-se condições de permanência feminina nos díspares âmbitos de Moçambique, além de outros anseios que viabilizam a ascensão da mulher neste país, tendo ciência de que muito se tem a fazer, pois:

Os homens continuam sendo vistos como figuras públicas, cidadãos, trabalhadores, fornecedores e cabeças de família. Esta dicotomia contribuiu para a situação de dependência e inferioridade das mulheres. As mulheres na prática exercem de forma limitada os seus direitos políticos, económicos, civis, sociais e continuam a sofrer restrições para aceder à propriedade, à herança, à educação, a saúde, a justiça, ao desempenho profissional e ao trabalho assalariado. Do mesmo modo, a sua presença nos espaços públicos continua limitada aos números e não a qualidade. O seu poder de influência é limitado (AMÉLIA et al., 2011, p. 29).

Neste momento não trataremos de discorrer sobre as políticas reguladoras e a institucionalização de leis que, de uma maneira ou de outra, têm pautado o quadro situacional da mulher em Moçambique. Todavia, interessa-nos problematizar as razões que julgam necessária a implementação dessas normas recolhidas e documentadas nas/para as relações humanas.

A exploração sexual tem sido uma das causas que deram impulso ao levante de organizações em apoio à mulher, considerando a integridade e dignidade enquanto fator de ordem primeira da existência humana, sem distinção e prioridade de pessoas. Em específico, muitas meninas são violadas por indivíduos que se apresentam com a solução para os infortúnios pelos quais passam suas famílias.

Lília Momplé procura, em seus contos denunciativos, evidenciar vidas postas à margem; como situa Achille Mbembe, em *Necropolítica* (2018), corpos marcados para

morrer:

Suhura vive com a avó desde a morte da mãe. Conheceu o pai que, segundo a opinião da avó, era um homem predestinado a morrer cedo, pois tinha um temperamento orgulhoso, o que de modo algum convém a um negro. Da mãe, conserva uma vaga recordação de doçura e melancolia (MOMPLÉ, 2009, p. 75).

A citação acima faz parte do conto “Ninguém matou Suhura”, cujo título também dá nome a primeira obra literária produzida por Lília Momplé, em 1988, pela Associação dos Escritores Moçambicanos. Dentre tantas outras estórias-verdades, como afirma a autora, analisaremos o roteiro de vida de uma garota em início da adolescência, estágio de suma importância na vida de qualquer ser humano, independentemente de sua classe social.

Suhura, como outras meninas de seu bairro, vive em situação de vulnerabilidade, passa por dificuldades e, junto a sua avó materna, tem vivências muito simples. Seus pais, de acordo com o desenvolver da narrativa, morreram quando ainda tinha pouca idade. Não é revelado de qual forma, o que é intencional, pois a voz autoral é incisiva em denunciar o pouco caso feito às vidas negras pela dominação colonial, confirmando-se na citação a seguir:

Sorri intimamente à perspectiva da aventura desta tarde. Não é a primeira vez nem será a última. Sente-se ainda jovem e com direito a procurar fora do lar a satisfação de necessidades que considera legítimas. Além disso, está plenamente convencido que a fidelidade conjugal é um dever exclusivo das mulheres e, muito particularmente, da sua mulher. Por isso, sorri, em paz consigo mesmo. O senhor administrador nada sabe sobre a rapariga, nem sequer o nome. É apenas mais uma bela negrinha que lhe passa pelas mãos, sem dúvida muito menos importante para ele que qualquer um dos seus animais de estimação (MOMPLÉ, 2009, p. 65-66).

Encontramos muitas marcas da visão machista no enredo em destaque. O homem não-negro apresenta-se, mais uma vez, como a figura dominante, acha-se no direito de apropriar-se de outras vidas, colocando-as a seu dispor sempre quando achar viável.

Vejamos que há um tratamento animalizado posto à figura da personagem Suhura, cujo nome não interessa ao senhor administrador, este surge para personificar a cultura segregacionista e abusiva instaladas na pátria moçambicana.

Outro intento à minimização feminina aparece quando o senhor administrador julga a fidelidade conjugal como uma atitude atrelada, tão somente, ao universo feminino, principalmente quando se trata do seu espaço doméstico, convicção suprimida da vida dos homens, isentando-se, desta forma, de julgamentos sociais. Em con-

trpartida, a avidez de um homem não pode ser desassistida:

- Velha, não sabe o que está a dizer! -berrou irritado- eu pedi à nuno Agira, que já foi mulher de muito administrador e de outra gente grande, para aconselhar, por respeitar a sua velhice. Eu podia chegar a sua casa e levar a sua neta para o senhor administrador e pronto. Mas eu não gosto de faltar ao respeito e, por isso, pedi a Nuno Agirapara falar primeiro. E você, velha, em vez de ficar contente, quer discutir as ordens do senhor administrador?! Onde é que aprendeu essas maneiras? Ou é essa gente, amiga dos terroristas, que anda a virar a sua cabeça? (MOMPLÉ, 2009, p. 82).

Quando o encarregado de mediar o encontro entre o senhor administrador e Suhura falou do interesse do seu patrão na menina, sua avó, mesmo temida à força atroz que contornava a sua família, quis resistir, sem sucesso. A supremacia colonizadora se institui enquanto máquina de posicionamentos dos indivíduos agentes e dos não independentes. Em outro momento já fizemos menção ao local de fala e seus fatores, a citação acima é um exemplo dessa implosão de interesses, enquanto a avó luta em posição ínfima, o dominante faz uso do seu status quo, valendo-se de sua hegemonia racial e aquisitiva para derrotar sua rival.

Outra ocorrência referenciada por Lília Momplé é a situação na qual vivenciava o país, a guerra colonial. O trecho “E você, velha, em vez de ficar contente, quer discutir as ordens do senhor administrador?! Onde é que aprendeu essas maneiras? Ou é essa gente, amiga dos terroristas, que anda a virar a sua cabeça? (MOMPLÉ, 2009, p. 82)” sinaliza o período dos muitos conflitos em busca da independência de Moçambique.

Os movimentos de libertação começam a ser fortificados após a Segunda Guerra Mundial, especificamente entre as décadas de 50 e 60, no entanto, antes desses anos uma elite intelectualizada já desponta sua insatisfação acerca do regime colonial português e as intervenções eurocêntricas que gerenciava a até então colônia portuguesa. A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) deu início a uma campanha de guerrilha, espalhando entre os moçambicanos os principais interesses políticos dos portugueses, convictos do projeto de subalternização no qual estavam inseridos, munem-se de ideais comunistas e anticoloniais:

- Quando é que posso buscar sua neta? - Quinta-feira. Respondeu maquinalmente a avó, sem saber o que dizia. Pretendia apenas ganhar tempo e pensar em casa na melhor maneira de defender a neta. E na quinta-feira, quando o sipaio foi buscar a rapariga à hora marcada, ela enganara-o dizendo que Suhura estava doente. Tivera que suportar lhe os insultos e ameaças que ele, desconfiado, lhe atirava aos berros, antes de assentarem

que o dia do encontro seria hoje. E ela, sua vó, desgracadamente, é obrigada a pedir-lhe que vá. – Avó, não! Avó, não! – Suplica a rapariga, quando a velha acaba de falar. – Suhura, minha neta! O sipaio leva-te à força e podem até prender-te e arrancar-te de mim. Eu sei que é horrível isto que te peço, mas diz-me se podemos fazer outra coisa?! – geme a avó, perdida de angustia. Suhura compreende então que não há outra saída. Que ela e a avó nada podem contra o senhor administrador e o seu sipaio. E que, na verdade, não vale a pena resistir (MOMPLÉ, 2009, p. 82-83).

O conto “Ninguém matou Suhura” é a história ficcionalizada de muitas famílias que sangram ao se deparar com situações tão desumanas. Além de molestar o gênero oposto, há a negação do respeito a um corpo em crescimento, invalidando os direitos da infância e da juventude. Em Moçambique, dados do Ministério da Saúde revelam que tem crescido o número de crianças e jovens molestados, assim como mulheres são violadas por seus próprios parentes e vizinhos. Especialistas discutem que o Código Penal moçambicano precisa ser reavaliado, pois as leis ultrapassadas acabam por influenciar a cultura do estupro.

De acordo com a legislação judicial moçambicana, vigente desde o ano de 1886, ao homem que cometesse estupro poderia ser-lhe concedida a liberdade, desde que o mesmo permanecesse casado com a vítima pelo menos cinco anos. Reiteramos que as normas reguladoras acabavam por minorar a gravidade da cultura de estupro e assumiam, conseqüentemente, uma postura indiferente aos traumas deixados pela violação. Colocando o casamento como uma estratégia consoladora para a gravidade dos fatos.

Quando o Código Penal foi posto em discussão, algumas mulheres foram às ruas para exigir o direito de proteção ao seu próprio corpo. Os deputados acabaram por retirar os artigos que implicavam os crimes dessa natureza, ou seja, concernentes à liberdade do indivíduo que comete agressão sexual sem consentimento, retificando a proposta anterior.

Apesar da conquista, abusos sexuais, em suas múltiplas versões, atingem crianças e mulheres cotidianamente em Moçambique. Recentemente, a organização não-governamental Human Rights Watch (HRW) solicitou, com urgência, uma investigação da parte das autoridades governamentais moçambicanas, registrando que mulheres vítimas do ciclone Idai, em situação vulnerável, estavam sendo coagidas a fazer sexo com líderes comunitários em troca de comida e de outros artefatos humanísticos. Ao tomarem ciência destas informações, os responsáveis comprometeram-se em supervisionar com mais cautela as áreas atingidas e prover ações para que esses agravantes não ocorram:

Apesar de todos os seus planos para suportar com resignação o inevitável, Suhura sente agora que não pode

tolerar qualquer contato físico com este desconhecido que avança para ela, com o ventre a tremer, e procura fugir-lhe a todo o custo. Trava-se então uma luta surda feroz que o desejo cego do senhor administrador e o desespero da rapariga prologam até à exaustão. [...] Já não sabe se quer possuir ou matar a negrinha que ousa resistir à sua vontade e que, embora subjugada pelo seu corpo passante, estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim, usa de toda a sua força, indiferente às consequências. Um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. Depois o silêncio e a imobilidade total (MOMPLÉ, 2009, p. 85-86).

Contra a sua vontade, a vítima vai ao encontro do algoz que a espera, como um animal atemorizado para o abatedouro. Não sabe como proceder, contudo, tem a certeza de que não deixará um desconhecido abusar de seu corpo, tampouco, desfazer-se de sua intimidade sem um mínimo de condescendência.

O desespero apossa-se do corpo inocente de Suhura, uma batalha por sobrevivência é travada. As vítimas de estupro, quando têm a chance de serem ouvidas e conseguem falar sobre o momento em que foram molestadas, explicitam os traumas enquanto marcas fixadas em sua própria pele. Sentem vergonha do ocorrido como se as próprias fossem causadoras da agressão. Retornando à análise do conto, o senhor administrador, tomado por violência, alimenta seu impulso sexual com o de silenciar, por vez, o corpo negro que resiste a sua presença.

A imobilidade definitiva de Suhura é uma metáfora utilizada pela voz autoral para explicitar a ambição presente nos tempos contemporâneos. No contexto capitalista o desinteresse pela vida alheia tem feito parte do cotidiano social, sendo intensificado com o passar do tempo. Os humanos estão se tornando artifícios descartáveis do sistema materialista que rege a sociedade.

O bem-estar coletivo tem perdido sua funcionalidade, sendo interpelado pelo individualismo que surge como plano de fundo das nações, em específico, de países como Brasil e Moçambique:

- Mataram minha neta! Mataram a minha Suhura! Por que fizeram isso, se ela foi, coitada?! Ela não queria ir, mas foi! Coitada da minha Suhura! – Grita ela chorando convulsivamente. [...] - Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?! A avó compreende muito bem (MOMPLÉ, 2009, p. 87-88).

Assim como a personagem protagonista, muitas mulheres não sobrevivem às artimanhas impensadas dos homens, apagando suas existências. As linhas que compõe a estrofe final da narrativa revelam o sentimento de desamparo e a impunidade dos

que cometem feminicídio e outras censuras contra o gênero feminino.

Considerações finais

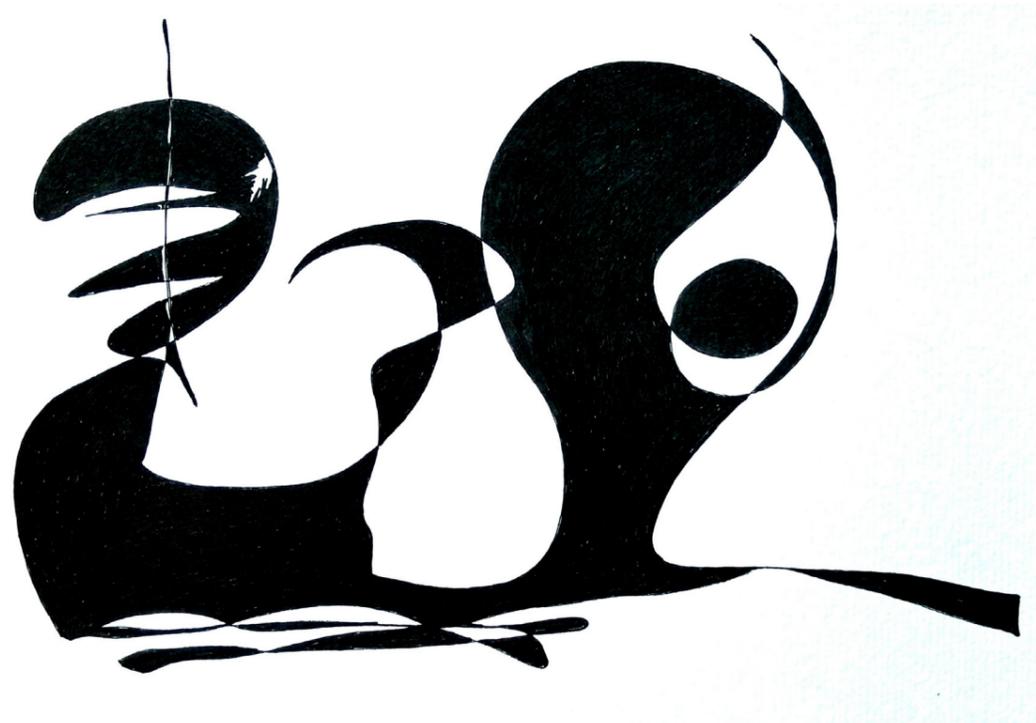
Existe um confronto entre os gêneros, emergindo a partir do sistema de segregação cultural, fixando o homem nas instâncias mais privilegiadas da sociedade, sendo este detentor de méritos e honrarias. Destituindo a mulher do direito de ir e vir e de não estar isenta das diversas ambições masculinas.

Esta batalha entre os gêneros não determina um caráter individualista por parte da categoria feminina, mas corresponde à busca de igualdade e inserção de suas figuras representativas no seio da sociedade, pois, esta se encontra absorva em hábitos de cunho machista e cisheteronormativo.

As políticas afirmativas de apoio à mulher são conquistas das muitas vezes que, durante anos, permaneceram ocultadas do direito de manifestação cível, exclusas do mercado de trabalho e desassistidas de suas necessidades. Mesmo com o advento das conquistas, percebeu-se que muitas mulheres ficaram depositadas desses benefícios, ocupando-se de ascender um grupo seletivo com representação branca e de ordem heteronormativa.

Os movimentos feministas precisaram rever suas concepções e atentar para as múltiplas identidades configuradas à representação feminina. Ao invés de direitos exclusivos, sabendo que só uma parte desfrutava destes, começa-se a visibilizar os interesses das comunidades de mulheres negras, homoafetivas e de classe social inferiorizada, indiciando a cultura machista como uma problemática que precisa ser discutida sob uma abordagem interseccional.

O campo literário surge, principalmente no século XX, como espaço de resistência. As mulheres começaram a apropriar-se da palavra escrita para denunciar seus desconfortos e os ataques sofridos pelo patriarcado que, embora entendido como ultrapassado, revigora-se a cada dia, em caráter multifacetado.



**Modernidade, globalização e
identidade cultural: uma leitura
de *O outro pé da sereia*,
de Mia Couto**



Fábio Gustavo Romero Simeão
Aline Souza Melchiades

“Eu já estou no futuro”. É assim que Lázaro Vivo, curandeiro de uma pequena aldeia nos confins de Moçambique, anuncia a seus visitantes que tinha finalmente adquirido um telemóvel. Ainda que o aparelho não funcionasse, pois a rede e infraestrutura necessárias ainda não tinham sido instaladas na região onde morava, a personagem demonstra um grande anseio por estar conectado com o mundo afora. A possibilidade de estabelecer contato com locais que nunca tinha visitado o enchia de orgulho e medo ao mesmo tempo; ele sentia-se, nas suas palavras, “moderno” (COUTO, 2006).

Ansiedade e medo parecem ser, ao nosso ver, sentimentos que resumem muito bem a sensibilidade moderna, marcada como ela é pelo efêmero e pelo transitório. No mundo globalizado em que vivemos, a transformação torna-se a regra, e nos campos da identidade e da subjetividade não é diferente. É com base nessas considerações que, no presente trabalho, propomo-nos a realizar uma leitura de *O outro pé da sereia* (2006), romance do premiado escritor moçambicano Mía Couto. Como chave de leitura para o referido texto, adotamos o instrumental teórico dos Estudos Culturais e da Teoria Pós-colonial, especialmente os aportes de pensadores como Marshall Berman, Anthony Giddens, Zygmunt Bauman, Stuart Hall e outros.

Para atingir nosso objetivo, dividimos o trabalho em duas partes independentes, porém complementares. Assim, num primeiro momento, apresentamos as principais discussões teóricas que estão sendo desenvolvidas sobre a modernidade, a globalização e o efeito que ambas têm nos processos de formação identitária. Logo em seguida, discorreremos muito brevemente sobre a vida e a obra de Mía Couto, procurando situar o nosso *corpus* dentro da vasta produção literária do escritor. Finalmente, debruçamo-nos sobre *O outro pé da sereia* (2006), focando no drama vivido por Lázaro Vivo, para refletir acerca das vicissitudes que a identidade cultural avoca em tempos de conexão global.

Pensando as identidades culturais no contexto da modernidade

No ano de 1848, em meio ao *frenesi* generalizado da “Primavera dos povos”, Karl Marx e Friedrich Engels deram a lume um dos tratados políticos mais emblemáticos do mundo ocidental, o *Manifesto do Partido Comunista*. Em pouco mais de trinta páginas, os fundadores do socialismo científico expuseram suas principais teses políticas, mas, também, efetuaram uma análise da modernidade e seus desdobramentos que se mostra pertinente até os dias que correm. Logo na primeira parte do escrito, na qual os autores se dedicaram a caracterizar aquilo que denominavam de “época burguesa”, deparamo-nos com uma descrição que, segundo o filósofo americano Marshall Berman (2007, p. 112), “expressa algumas das mais profundas percepções da cultura modernista e, ao mesmo tempo, dramatiza algumas de suas mais profundas contradições internas”.

Vejamos, então, um recorte do *Manifesto* que, de fato, imortalizou-se como uma das imagens mais representativas do sentimento moderno:

O revolucionamento permanente da produção, o abalo contínuo de todas as categorias sociais, a insegurança

e a agitação sempiternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações imutáveis e esclerosadas, com seu cortejo de representações e de concepções vetustas e veneráveis dissolvem-se; as recém constituídas corrompem-se antes de tomarem consistência. Tudo o que era estável e sólido desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados a encarar com olhos desiludidos seu lugar no mundo e suas relações recíprocas. (MARX; ENGELS, 2001, pp. 28-29)

Esse excerto em particular é bastante ilustrador, na medida em que nele podemos reconhecer algumas das principais questões que, ainda hoje, enformam o discurso crítico sobre a modernidade, quais sejam: 1) a renovação ininterrupta dos meios de produção, 2) a sucessiva divisão do trabalho e 3) como ambos fenômenos afetam a natureza das relações pessoais que se estabelecem no seio do corpo social. Berman (2007, p. 24) identifica nesse impulso desenfreado pela inovação o germe do espírito moderno, quando afirma que ser moderno é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”.

Se essa afirmativa pode, pelo menos em um primeiro momento, parecer um tanto paradoxal, pois reúne em um mesmo plano ideias teoricamente antagônicas como criação/destruição, aventura/danação ou júbilo/ruína, ela passa a ser perfeitamente concebível quando entendemos que as qualidades mais expressivas da era moderna são justamente o seu estado de constante transformação e a sua profunda ambiguidade.⁵¹ Ora, se é verdade que a modernidade nos oferece uma miríade de possibilidades tecnológicas, econômicas e culturais excepcionais, também é verdade que essas mesmas possibilidades, antes mesmo da sua consumação, desfazem-se por inteiro para dar lugar a novas e mais sedutoras promessas que, por sua vez, tampouco serão cumpridas. Daí a experiência moderna inscrever-se subjetivamente a partir de um “eterno devir”, uma jornada cíclica que, à semelhança do castigo imposto à figura mitológica de Sísifo⁵², não admite a perspectiva de um destino alcançável, mas, pelo contrário, anuncia uma ontologia flutuante, descontínua e perene.

⁵¹ Inclusive, esta é uma das tantas características que distinguem sociedades modernas das tradicionais, denominada por Giddens (1991) de “reflexividade”. Segundo o estudioso, “a reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente o seu caráter” (GIDDENS, 1991, p. 49). Ou seja, é a própria modernidade que, ao voltar-se para si, engendra a possibilidade do seu fim, da sua superação. É essa natureza volátil que, conforme discutiremos adiante, abalou as antigas referências sociais da identidade cultural (classe, gênero e raça).

⁵² Retomamos aqui, como metáfora para a condição subjetiva do homem moderno, o mito grego de Sísifo. Filho do rei Éolo e Enarete, Sísifo foi castigado por matar o seu irmão, Tiro. Sua condenação foi passar toda a eternidade carregando uma pesada pedra até o cume da montanha mais alta do Hades; toda vez que o herói estivesse perto de completar o seu penoso desígnio, a pedra cairia aos pés da montanha, obrigando-o a recomeçar o seu trabalho novamente. Sendo assim, acreditamos que essa narrativa mítica em especial consegue encenar aquilo que Zygmunt Bauman (2001, p. 41) chamou de “ilusão moderna”, isto é, a falsa “crença de que há um fim do caminho em que andamos, um telos alcançável da mudança histórica, um Estado de perfeição a ser atingido amanhã, no próximo ano ou no próximo milênio”.

Outro pensador, cujas ideias principais alinham-se à discussão promovida por Berman (2007), é o sociólogo inglês Anthony Giddens (1991), para quem o “caráter descontinuista” da modernidade seria o traço principal que a diferenciaria de outros tipos de arranjo social pré-modernos. Segundo ele, é indiscutível que “os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes” (GIDDENS, 1991, p. 14, grifo do autor). É importante sublinhar que a tese de Giddens (1991) não implica o entendimento – equivocado na sua ingênua simplicidade, conforme a teoria social vem demonstrando desde o seu nascimento – de que não haveria mais lugar para a tradição nos enquadres sociais fundados pela modernidade. O que ele defende, na verdade, é que a modernidade revolucionou por completo a nossa relação com a tradição. Completando o seu raciocínio, Giddens (1991) argumenta que a magnitude das descontinuidades impulsionadas pela modernidade se dá principalmente a partir de dois aspectos interdependentes, a saber: o “ritmo da mudança” e o “escopo da mudança”.

O primeiro desses aspectos põe em cena a velocidade com que a modernidade transforma os moldes da vida pública e privada, instaurando um ambiente instável no qual toda inovação já carrega em si o presságio da sua inevitável obsolescência. É nos campos da ciência e da tecnologia que o ritmo acelerado da modernidade se faz mais notório, mas os seus efeitos também recaem sobre as esferas econômica, política e social. Foi isso o que levou Zygmunt Bauman (2001) a qualificar a era moderna de “líquida”, em contraposição a um passado que ele entende como “sólido”. Segundo o sociólogo polonês, essa comparação é pertinente uma vez que os líquidos ou fluidos, assim como a modernidade, “não mantêm sua forma com facilidade”, pois “não fixam o espaço nem prendem o tempo” (BAUMAN, 2001, p. 8).

O segundo aspecto, por seu turno, refere-se a um conjunto de fatores que habitualmente se agrupam ao redor do termo “globalização”, que aqui compreendemos como “a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (GIDDENS, 1991, p. 76). Nesse sentido, podemos entrever, pelo menos desde a aurora da modernidade, inúmeros episódios que desencadearam diferentes graus de “globalização”, ou seja, que colocaram regiões, povos e culturas em contato, como, por exemplo, as grandes navegações do século XVI. Todavia, é apenas na segunda metade do século XX, com o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, como o rádio, a televisão e, mais recentemente, a internet, que se inaugura uma verdadeira era de conexão global.

Uma das consequências dessa nova configuração “planetária” que a modernidade alcançou foi o que diversos pesquisadores vêm chamando de “crise da identidade”. Segundo o crítico cultural Stuart Hall (2019, p. 9), o que esses estudiosos argumentam é que as transformações implementadas pela modernidade acabaram “abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” ou, nas palavras de Bauman (2001, p. 14, grifos do autor), que estaríamos “passando de uma era de ‘grupos de referência’ predeterminados a uma outra de ‘comparação universal’”.

Aceitando essas premissas como verdadeiras, Hall (2019) realiza uma revisão histórica das diferentes acepções que a identidade, empregada como conceito teórico ora pela Filosofia ora pela Sociologia, tem apresentado ao longo do tempo. Ele identifica, assim, três modelos que, em diferentes momentos da modernidade, determinaram o que se entendia por identidade, individualidade e subjetividade, são eles: 1) o sujeito do Iluminismo, 2) o sujeito sociológico e 3) o sujeito pós-moderno.

Interessa-nos, para os fins do nosso trabalho, apenas o terceiro modelo descrito por Hall (2019), nomeadamente o do “sujeito pós-moderno”. Essa concepção de identidade surge na segunda metade do século XX e está intimamente vinculada com as fases mais recentes da modernidade. A sua premissa principal é que as categorias sociais que, durante a maior parte da época moderna, foram empregadas para dividir, classificar e organizar sujeitos segundo uma lógica cartesiana (raça, nacionalidade, classe e gênero) vem sofrendo um processo de “deslocamento” ou “descentramento”, na medida em que se confrontam umas com as outras, se fragilizam e, finalmente, ganham novos contornos, novas configurações. Assim, a identidade deixa de ser vista como uma substância homogênea e estável e passa a ser compreendida como uma espécie de “celebração móvel” que, a depender das forças vetoriais que venha a experimentar, assumirá diferentes formas.

Isso se deu, dentre outros fatores, porque certas disciplinas⁵³ das ciências humanas têm ressaltado, a partir de múltiplas perspectivas, o caráter discursivo da identidade cultural, ou seja, têm colocado em cena o fato dela ser uma construção do discurso histórica e socialmente situada, além de ideologicamente impregnada e que, como tal, é passível de crítica, negociação e reforma. Para Bauman, graças a discussões dessa ordem:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (BAUMAN, 2005, p. 17, grifos do autor)

Em um primeiro momento, poderíamos imaginar que, em função das forças centrípetas do processo de globalização, as identidades culturais estariam sendo equalizadas, perdendo, dessa forma, suas particularidades. Entretanto, segundo Hall (2019), o quadro que se desenha é muito mais intrincado. Se é verdade que, em certos casos, estão sim ocorrendo transformações no sentido da homogeneização cultural,

⁵³ Dentre as principais disciplinas ou escolas de pensamento que de alguma maneira contribuíram para “deslocar” as identidades culturais, Hall (2019) elenca: o marxismo, as formulações linguísticas de Ferdinand de Saussure, a psicanálise freudiana e a releitura desta empreendida pelo psicanalista francês Jacques Lacan, a filosofia de Michel Foucault e o movimento feminista.

também é verdade que episódios de neonativismo, de fundamentalismo religioso e de ultranacionalismo são cada vez mais comuns. O que esse cenário tão ambíguo nos ensina é que a identidade cultural não pode ser pensada como um fenômeno rígido, exato, mas, pelo contrário, só faz sentido quando interpretada sob distintos pontos de vista simultâneos, haja visto que as respostas que cada sujeito dará à globalização serão bastante singulares.

É nessa perspectiva teórica que a nossa leitura de *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto, se fundamenta. Pretendemos, assim, identificar os movimentos subjetivos que as personagens do romance em tela realizam com relação a sua identidade cultural, prestando especial atenção às tensões e desarranjos causados pela modernização tardia e pela globalização em um país tão “jovem” quanto o é Moçambique.

Modernidade, globalização e identidade cultural em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto

A segunda metade do século XX foi, sem sombra de dúvidas, um momento histórico de profundas convulsões sociais. Na Europa, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) tinha acabado de terminar e as grandes nações imperialistas do Ocidente se encontravam completamente devastadas. Na África, inúmeros movimentos anticolonialistas ganhavam fôlego, denunciando a violenta opressão que sofriam por parte da máquina colonial europeia e clamando pela sua libertação. Esses e outros episódios tiveram grande repercussão e, como consequência, desde meados dos anos 1940, as cenas política, cultural e literária dos territórios africanos sob domínio português (que hoje compreendem os países de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau) desenvolveram-se exponencialmente.

Já no período pós-independência (isto é, de 1975 em diante), o sistema literário⁵⁴ dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) estava completamente estabelecido. Com efeito, nessa altura já circulavam diversas revistas e suplementos literários, ao mesmo tempo em que eram organizadas antologias de poesia e publicados romances e coletâneas de contos. Sobre as múltiplas tendências ideológicas e estéticas que dominavam naquele então, o professor Russel G. Hamilton afirma:

Juntamente com uma expressão literária abertamente circunstancial, na forma de obras patrióticas e nativistas, também começava a aparecer, nos primeiros anos após a independência, uma literatura intimista, experimentalista e reformista. Na categoria da literatura “séria”, em contraste com as obras politicamente comprometidas, circunstanciais e mesmo panfletárias,

⁵⁴ A expressão “sistema literário” está aqui sendo empregada no sentido proposto por Antonio Candido, na sua célebre introdução à Formação da literatura brasileira (2000). Segundo o professor e crítico literário, só podemos falar em sistemas literários quando existem, ao mesmo tempo, “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros” (CANDIDO, 2000, p. 23).

verificava-se uma tendência entre escritores nacionais a re-escrever e assim re-inventar a África e os seus respectivos países, tanto do período pré-colonial como colonial. (HAMILTON, 1999, p. 16, grifo do autor)

No caso específico de Moçambique não era diferente. Ainda que coexistissem, como Hamilton (1999) bem coloca, estilos diferentes de fazer literatura, muitos autores tomavam o passado pré-colonial e colonial do país como objeto principal da sua escrita, oferecendo a seus leitores uma visão distinta daquela promovida pela historiografia oficial. Contribuíam, dessa forma, com a (re)formulação da identidade nacional, tão distorcida pelo trauma colonial, e com as discussões a respeito de uma possível “moçambicanidade”⁵⁵.

Uma das figuras que mais se destacou nesse momento, tanto nacional quanto internacionalmente, foi Mia Couto, pseudônimo de António Emílio Leite Couto. Nascido no ano de 1955, na cidade da Beira, formou-se biólogo, mas, pouco tempo depois, ingressou no mundo das letras. Sua estreia literária se deu na poesia, com a publicação de *Raiz de orvalho* (1983). Contudo, foi na prosa que o escritor encontrou sucesso. O seu primeiro romance, *Terra sonâmbula* (1992), foi considerado um dos 12 melhores livros africanos do século XX pela Feira Internacional do Livro, realizada em Zimbábue, no ano de 1992. Além disso, o moçambicano ostenta um grande número de prêmios literários, dentre os quais os prestigiados Prêmio Camões e Neustadt *International Prize*.

Para além das suas particularidades, a obra de Mia Couto se insere perfeitamente bem no quadro geral que Hamilton (1999) desenhou, na medida em que é “fortemente vinculada à terra” (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 40), ou seja, a grande maioria de suas histórias se desenrolam em solo moçambicano e retratam, sob múltiplas perspectivas, questões ligadas às culturas locais do país. No entanto, isso não quer dizer que o escritor incorra num provincianismo estéril, pois é possível entrever na sua produção literária “um duplo movimento de regionalização e universalização” (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 40) que o situa ao lado dos grandes nomes da literatura mundial contemporânea.

Isto posto, não surpreende que o passado histórico/mítico de Moçambique ocupe um espaço tão privilegiado nos textos de Mia Couto. Pensando no tratamento estético que o escritor moçambicano tem para com esse passado, as professoras Tânia Macedo e Vera Maquêa argumentam:

Muitas vezes, o passado é tão desconhecido como o fu-

⁵⁵ A questão da identidade nacional foi um topos fundamental para a consolidação das chamadas “literaturas emergentes”, das quais a literatura moçambicana faz parte. Efetivamente, foi a partir da contestação do discurso hegemônico do colonizador que essas literaturas se estruturaram, organizando-se para oferecer uma resposta que lhes assegurasse um “lugar ideológico na cultura, melhor, na cultura nacional” (MATA, 1995, p. 28, grifos da autora). Acompanhando os passos da história, essa preocupação com a identidade nacional transformou-se ao longo do tempo, desde o seu diálogo com o movimento da négritude e com as ideologias pan-africanistas da década de 1940, até as suas versões mais contemporâneas, delineadas a partir das independências nacionais, já na década de 1970.

turo. Se dele só existem ruínas, tais ruínas, no entanto, não de servir ao apagamento de certa história, e permitir a criação de uma outra ordem. Nesse lugar imaginário de uma história acontecida e não registrada, a poesia pode construir novos flashes de humanidade e fazer brotar de uma experiência de esquecimento, o país com o qual muito já se sonhou. Nesse sentido, a literatura de Mia Couto não seria o resgate do passado, nem o lamento de suas soluções, mas o passado seria um motivo que faria da memória de Moçambique uma edificação poética, que não distanciada da guerra e da destruição, pode propor o seu reverso. (MACEDO; MAQUÊA, 2007, p. 51)

Este é, certamente, o caso de *O outro pé da sereia*, romance publicado pela primeira vez em 2006 e que recupera aspectos históricos e míticos da nação moçambicana para, dessa forma, refletir sobre o seu conflituoso presente. A narrativa em telase desdobra em duas camadas diegéticas relativamente autônomas, mas que convergem para uma única conclusão. A primeira delas situa-se em dezembro de 2002, e a segunda em janeiro de 1560. Essa sobreposição de recortes temporais tão distantes nos oferece uma visão panorâmica das profundas transformações culturais que Moçambique sofreu desde a ocupação europeia no século XVI até os dias que correm.

Não obstante, em função do reduzido espaço com o qual dispomos, limitar-nos-emos a discutir apenas a primeira dessas camadas. Como afirmamos no tópico acima, o intuito desta breve leitura será verificar as vicissitudes da identidade cultural em tempos de conexão global, a partir do itinerário percorrido por uma personagem em particular: Lázaro Vivo, o curandeiro. O recorte se justifica no fato deste encenar alguns dos “possíveis destinos” que Stuart Hall (2019) imaginou para as identidades culturais na modernidade (a desintegração, o reforço e o hibridismo).

A protagonista do romance em questão é uma jovem mulher chamada Mwadia Malunga, que na língua si-nhungwé quer dizer “canaoa”, casada com o burriqueiro Zero Madzero. Ambos vivem em uma localidade distante, situada algures no noroeste de Moçambique, que batizaram de “Antigamente” e onde “cada dia é tão custoso e espesso que parece carregar o último sol” (COUTO, 2006, p. 20).

A rotina do casal reduzia-se ao cuidado do parco gado que possuíam e à monotonia dos afazeres domésticos. Esse ambiente de tranquilidade quase bucólica é dramaticamente interrompido quando, numa noite como tantas outras, “um ruidoso fogo rasgou os céus como um chicote de luz” (COUTO, 2006, p. 16). Assustado com a súbita explosão que testemunhara, Zero decide investigar o local do acidente e descobre que se tratava de uma estrela-cadente que havia “despencado” do céu. Tanto Zero quanto Mwadia ficam consideravelmente abalados com o acontecido, e depois de conversarem bastante sobre o que deveriam fazer com os “restos imortais do corpo celeste” (COUTO, 2006, p. 18) decidem partir de Antigamente para Vila Longe, onde poderiam consultar o curandeiro da região, Lázaro Vivo.

No entanto, esse inusitado acidente, que aos olhos dos protagonistas não tinha nada de natural ou mesmo terrestre, pois acreditavam tratar-se de uma estrela morta que caíra do céu, tinha origens muito mais “mundanas”. Como o narrador onisciente nos informa, o artefato que Zero encontrou naquela noite, e que ingenuamente julgara ser um astro moribundo, era na verdade uma “aeronave não pilotada”, um “aparelho de espionagem” utilizado pelos “serviços secretos” de alguma nação não identificada, preocupada em monitorar o território moçambicano em função de suspeitar que “forças terroristas” (COUTO, 2006, p. 13) de alta periculosidade tinham ali se instalado. Aqui, Couto nos apresenta com uma metáfora bastante poética dos principais problemas que analisa em *O outro pé da sereia*: o lado sombrio da globalização (uma vez que a soberania de Moçambique estava sendo violada à sua revelia) e os conflitos entre tradição e modernidade (dramatizados pelas angústias que o evento despertou em Zero e Mwadia) que ele inaugura.

Enfim, é nesse cenário singular que Lázaro Vivo, a personagem que elencamos para nossa análise, é introduzido na economia narrativa do romance. Ele era o curandeiro local e funcionava como uma espécie de líder espiritual da comunidade. Tal é o caso que, defrontados com um problema de feições “sobrenaturais”, o casal protagonista vê em Lázaro certa autoridade e resolve visitá-lo. Os primeiros detalhes da sua complicada identidade cultural nos são revelados pela voz de Mwadia, quando esta se lembra de que “desde os tempos da Revolução que o velho Lázaro Vivo deixara de se apresentar como um nyanga. Ele era, agora, um conselheiro tradicional” (COUTO, 2006, p. 18).

Aqui já se desenham, ainda que indiretamente, os principais traços da identidade de Lázaro que julgamos do nosso interesse. Pelo menos a princípio, a figura do curandeiro ou conselheiro espiritual é de suma importância em sociedades tribais como as que antigamente habitavam no território que hoje conhecemos por Moçambique (NEWITT, 1995). Responsável, dentre outras coisas, por preservar e transmitir os mitos, crenças, valores e rituais do seu povo, o curandeiro ou “nyanga” encarnava a identidade cultural nativa. Essa dinâmica mais “típica” é desestabilizada por Lázaro, que, conforme nos indica Mwadia, deixou de utilizar a expressão em língua autóctone “nyanga” para referir-se a si mesmo, preferindo, de outro modo, a expressão “conselheiro tradicional”, de certo mais vernácula. Trata-se, figurativamente, de um movimento subjetivo que parte do local, do particular, em direção a algo mais global, mais geral. Como veremos ao longo do nosso trabalho, esse tipo de movimento (local/global) se repete inúmeras vezes em *O outro pé da sereia*.

Outra informação relevante para nossa leitura é o fato de Lázaro ter preterido o seu título de “nyanga” apenas depois daquilo que Mwadia chama de “Revolução”. Poderíamos argumentar que os eventos históricos aos quais a personagem se reporta são a Guerra da Independência de Moçambique (1964-1974) e a Guerra Civil Moçambicana (1977-1992). Naturalmente, esses conflitos bélicos tiveram consequências substanciais de ordem política, econômica e cultural para a sociedade moçambicana, que se viu completamente reformulada. A partir da sua libertação do jugo colonial, Moçambique pôde, por exemplo, inserir-se no mercado global e fortalecer seus contatos com o resto

do globo (NEWITT, 1995). Essa abertura modificou o tecido social do país ao facilitar a emergência de posições subjetivas mais cosmopolitas, como no caso de Lázaro, que, aos poucos, vai renunciando a uma identidade mais “pura” e “enraizada” para abraçar uma identidade mais “híbrida” e “flutuante”.

Esse processo de hibridização que a identidade cultural de Lázaro experiencia é retomado e ampliado quando Mwadia e Zero finalmente chegam à cabana do curandeiro e se surpreendem com sua radical transformação:

A mulher se espantou: o adivinho mudara de aparência dos pés à cabeça. As tranças deram lugar a um cabelo curto e penteado de risca, a túnica fora substituída por uma blusa desportiva. Debaixo do braço trazia uma tabuleta e foi assim, surpreendido e meio torcido, que saudou a visitante:

— Acabo de chegar de Vila Longe! Fui lá buscar esta tabuleta que mandei fazer para colocar aqui, na entrada do estabelecimento.

Colocou a tábua no chão de modo a que o leteiro se tornasse legível. Estava escrito: «Lázaro Vivo, notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contacto para ONGs». (COUTO, 2006, pp. 21-22)

No trecho acima podemos verificar que a “metamorfose” pela qual Lázaro passa se dá em dois níveis, a saber: o do aspecto físico e do vestuário (nível simbólico) e o da sua atitude para com o mundo (nível psicológico).

No primeiro nível destacam-se o novo corte de cabelo, “curto e penteado de risca”, e a substituição dos trajes tradicionais por “uma blusa desportiva”. Ou seja, a personagem se desfaz de acessórios típicos que apontavam para a importante posição que ocupava no corpo social para ostentar uma fisionomia mais impessoal, quase laica. Esses detalhes ganham uma significância notável se levarmos em consideração a advertência de Kathryn Woodward (2014, p. 9-10) de que “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa”, uma vez que para a pensadora americana a “identidade é marcada por símbolos”. Nessa perspectiva, o próprio corpo de Lázaro torna-se uma construção discursiva que consegue encenar muito apropriadamente sua identidade híbrida, pois reúne significantes que remetem a estilos de vida tipicamente ocidentais, em oposição ao seu aspecto antigo, que era visivelmente marcado pelas suas tranças e túnicas tidas como tradicionais.

No segundo nível, por sua vez, destaca-se a postura “convidativa” que Lázaro adota para com o mundo além da sua remota aldeia. Quando Mwadia e Zero se depararam com ele, o curandeiro estava instalando no frontispício da sua pequena cabana um tabuleiro no qual se descrevia como “notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contacto para ONGs”. Essa caracterização que a personagem faz de si mesma configura-se como mais um dos movimentos subjetivos do tipo local/global que

mencionamos anteriormente, especialmente quando faz referência às ONGs. Isso porque, por metonímia, essas instituições poderiam representar a extensão e intensidade das influências estrangeiras do capitalismo ocidental, que, no ápice da globalização, conseguem ecoar até nas paragens mais remotas de um país periférico como Moçambique. Aliás, é importante sublinhar que essas influências, até certo ponto, modificam infraestruturas políticas, dinâmicas sociais e, evidentemente, a lógica identitária das localidades onde se estabelecem, amiúde no sentido da homogeneização cultural. Nas palavras de Stuart Hall:

À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento⁵⁶ e da infiltração cultural. As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do “terceiro mundo”, podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação. (HALL, 2019, p. 43, grifos do autor)

Sendo assim, poderíamos ler a trajetória subjetiva de Lázaro como um claro exemplo daquilo que Hall (2019) chamou de “infiltração cultural”, dado que, além das outras transformações que já citamos, o curandeiro renuncia a formas de sociabilização mais tradicionais para, em seu lugar, funcionar segundo a lógica do mercado global. Isso fica evidente quando ele instala o tabuleiro na frente de sua cabana, porque a orientação espiritual que ele oferecia à sua comunidade torna-se mera mercadoria, que, a partir de então, pode ser vendida a algum consumidor – sempre que este esteja disposto a pagar. Consequentemente, o espaço da cabana, que antes materializava o estilo de vida nativo, perde algo da sua sacralidade original e tom local, e passa a funcionar sob o imperativo cru e cruel do capital.

Essa nova dinâmica torna-se ainda mais perceptível quando, em determinada altura da narrativa, um historiador afro-americano dos Estados Unidos desembarca em Vila Longe para conhecer o continente africano, sua “forgotten land” (COUTO, 2006, p. 144), como carinhosamente a chamava. Alguns moradores da pequena cidade, encabeçados por Casuarino Malunga, decidem lhe oferecer uma experiência íntima pela “África autêntica” (COUTO, 2006, p. 236). Casuarino era o único empresário de Vila Longe, e certamente o homem mais rico dos arredores; foi ele quem, através de uma ONG, conseguiu contatar Benjamin Southman⁵⁷, o referido historiador, e convidá-lo para Moçambique, com o intuito de enriquecer ainda mais. Assim, o empresário organiza uma série de atividades “turísticas” para seu hóspede; uma delas era uma

⁵⁶ A ideia de “bombardeamento” cultural do Ocidente para o resto do mundo que Hall (2019) desenvolve no trecho citado parece ser bastante acertada e especialmente relevante para nossa discussão, tendo em vista que o evento que dá início às ações do romance que ora estudamos ter sido a queda de um satélite estrangeiro em solo moçambicano. Metaforicamente, esse satélite caído poderia ser lido como uma imagem da modernidade ocidental “invadindo” o espaço africano e, de certa forma, “distorcendo” visões de mundo e estilos de vida considerados tipicamente moçambicanos.

consulta especial com um “curandeiro típico”, a fim de Benjamin conhecer um pouco da “espiritualidade local”. Para tanto, Casuarino recruta Lázaro Vivo, a quem orienta detalhadamente a respeito de como o encontro deveria acontecer:

Na véspera da consulta, Casuarino mandou Singério à frente para instruir o curandeiro sobre a necessidade de manter a aparência primitiva. A comitiva de Vila Longe levava o norte-americano a uma excursão pela África mais profunda. A palavra de ordem era: Tudo selvagem, nada de modernices. E as instruções do empresário des-
ciam ao detalhe:

— O telemóvel, por exemplo, ele que o esconda. Rádio a pilhas, a mesma coisa. Quero tudo arcaico, tudo bem rústico.

Quando a delegação chegou e deparou com o adivinho sentado por baixo do embondeiro, Casuarino ficou mais cheio do que as medidas: o nyanga trajava a rigor, tronco nu, um bastão de madeira repousado nos braços, uma cabaça amarrada à cintura. Em redor do pescoço, um desses antigos colares de missangas — um «chimpote», assim se chamava o adorno — rematava o exótico quadro. (COUTO, 2006, p. 270)

Como podemos observar, a consulta com o curandeiro assume ares teatrais, na medida em que Lázaro é dirigido por Casuarino com respeito a como deveria vestir-se, comportar-se e o que falar durante seu encontro com o visitante para criar a ilusão de uma “África profunda”, quase que à maneira de um diretor guiando um ator em alguma produção dramática. Tudo na performance de Lázaro é pensando para aproximar-se o máximo possível de uma suposta “aparência primitiva”. Segundo o empresário, as palavras de ordem seriam “tudo selvagem, sem modernices”; daí a necessidade de o curandeiro desvencilhar-se, por exemplo, de seus artefatos eletrônicos, como o telefone e o rádio, que, conforme mencionamos acima, remetem ao processo de “bombardeamento cultural” discutido por Hall (2019), e já faziam parte da sua identidade cultural “híbrida”. É justamente essa particularidade moderna de Lázaro que Casuarino procura apagar, para criar uma ilusão de autenticidade que venderia a Benjamin, ávido por descobrir uma África idêntica com a qual sempre sonhou.

Quando a comitiva liderada pelo empresário e seu convidado finalmente che-

⁵⁷ Mais uma vez, elementos tipificados como estrangeiros são inseridos na trama do romance, sempre simbolizando aspectos diversos da modernidade e alterando sumariamente o cotidiano apático de Vila Longe. Sendo assim, o professor americano, no seu empenho de “descobrir” sua “terra mãe”, poderia representarsegmentos da academia ocidental que, ao dirigir sua atenção para o continente africano, acabam construindo uma imagem irreal, distorcida da África, amiúde sem ao menos ter consciência plena das suas projeções equivocadas. A esse respeito, partilhamos das observações do filósofo anglo-ganês Kwame A. Appiah (1997), para quem a noção de que existiria uma única cultura “verdadeiramente” africana, em oposição, digamos, a uma outra que não fosse tão “autêntica”, é, no mínimo, insustentável. Isso porque ela assumeerroneamente que a África seriahomogênea, ou, pelo menos, que poderia ser reduzida a um grupo de características culturais comuns, quando, na realidade, o continente africano reúne, no seu vastíssimo território, centenas de povos com línguas, religiões e visões de mundo absolutamente diferentes e, não raro, conflitantes.

gam à cabana do curandeiro, deparam-se com um quadro perfeitamente ornamentado que, nas palavras do narrador, “rematava o exótico”. Lázaro estava sentado por baixo de um embondeiro – árvore de grande valor cultural no continente africano – e sua aparência cumpria à risca os mandatos de Casuarino: “trajava a rigor, tronco nu, um bastão de madeira repousado nos braços, uma cabaça amarrada à cintura”. Aqui, mais uma vez, elementos referentes ao aspecto físico e ao vestuário das personagens tornam-se relevantes para a discussão do romance, haja vista que, desde um ponto de vista discursivo, agrupam significantes e significados tradicionalmente associados à África. Com seu público profundamente extasiado, Lázaro desempenha seu papel de curandeiro com êxito. Assim, seu estilo de vida tradicional termina convertendo-se numa simples encenação, realizada unicamente para o deleite do estrangeiro e por isso mesmo esvaziada de sentido cultural.

Considerações finais

É inegável que, a partir da segunda metade do século XX, a globalização atingiu um patamar extraordinário, promovendo transformações econômicas, políticas e culturais cuja intensidade revolucionaram por completo o estilo de vida considerado moderno. Efetivamente, quase todas as esferas da experiência humana sofreram influência da lógica capitalista, assumindo configurações bastante singulares ao longo do globo. No chamado “terceiro mundo” não foi diferente; países que, dentro do sistema de produção e consumo capitalista habitam espaços periféricos e marginalizados, também tiveram o seu tecido social profundamente alterado. Nesses países, os embates entre tradição e modernidade, entre as cosmovisões de origem nativa e as de origem estrangeira, parecem assumir proporções estarrecedoras, podendo ocasionar fraturas subjetivas que, não raro, geram sentimentos de confusão, angústia ou medo.

A Literatura, entendida aqui como o espaço de cruzamento entre o mundo real e a ficção, entre o discurso do logos e o da poiesis, traduz muito bem essas inquietações tipicamente (pós)modernas, ao colocar em cena personagens que “performam” esse conflito identitário. Na nossa leitura de *O outro pé da sereia* (2006), do moçambicano Mia Couto, pudemos conhecer a fundo a curiosa jornada de Lázaro Vivo. Curandeiro de uma pequena povoação no interior de Moçambique, Lázaro subverte convenções estáticas do que seria a identidade africana ao comungar com tendências subjetivas autóctones e ocidentais ao mesmo tempo. No seu teatro íntimo, encena os processos de “deslocamento” e “descentramento” da identidade cultural que estudiosos como Stuart Hall (2019) vem discutindo nos últimos anos. Através da estória de Lázaro, e de outros mecanismos discursivos que não destacamos na nossa sucinta análise, Mia Couto consegue desestabilizar ideias preconcebidas sobre a moçambicanidade, além de refletir sobre os caminhos que Moçambique está trilhando em tempos de modernidade reflexiva e globalização desenfreada.

8

O estilo narrativo e as ressignificações do imaginário veterotestamentário em *Caim*, de José Saramago⁵⁸



José Diego Cirne Santos

⁵⁸ O presente texto foi desenvolvido a partir da nossa dissertação de mestrado, na qual todas essas discussões sobre a obra em questão foram aprofundadas: SANTOS, J. D. C. A dialética da desalienação: uma leitura marxista do romance *Caim*, de José Saramago. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

A obra do escritor português José Saramago mantém um estreito diálogo com a tradição religiosa judaico-cristã. Essa tendência se estabelece através de relações intertextuais com textos sagrados ou, até mesmo, por meio da recriação de episódios históricos ou míticos em seus dramas e romances. De toda forma, a leitura dessas produções sempre aponta a intenção do autor de fomentar reflexões críticas sobre as crenças e os dogmas que envolvem as religiões.

Na sua poética romanesca, isso é mais evidente em dois títulos, que se constituem como paródias dos textos bíblicos: *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991, e *Caim*, de 2009. O primeiro recontou a história de Jesus em uma visão mais humanizada, criando uma espécie de “(des)evangelho” (FERRAZ, 1998, p. 27), no qual as versões canônicas da vida do Messias são afrontadas. E o segundo, a partir da personagem “caim”, revisitou os episódios mais significativos da tradição judaica e questionou a imagem de Deus criada no Velho Testamento.

Com esse pensamento, afirmamos que esses dois romances formam uma linha de criação literária de Saramago que objetiva confrontar o imaginário bíblico, rebaixando-o ao plano das relações materiais, da razão e do riso, para atribuir-lhe, de tal forma, novos significados. No plano enunciativo, cabe ao narrador saramaguiano o papel central nessa reconstrução da mitologia bíblica e, dentre outros vários procedimentos estilísticos, destacam-se as incursões de sua voz em primeira pessoa, visando salientar as contradições da lógica religiosa, com o intuito de induzir seu público à mesma prática.

Essa clara intenção do narrador em rever os valores da tradição judaico-cristã, em *Caim* (2009), leva-nos a selecioná-lo como categoria de estudo, analisando, neste trabalho, as suas intromissões e as suas intenções ao parodiar os episódios veterotestamentários, carregando a narrativa de conotações transgressoras. Para isso, recorreremos, principalmente, a Norman Friedman e a seu conceito de “onisciência intrusa”, debatido em *O ponto de vista na ficção* (2002); e à definição de “metalepse” como transgressão temporal e diegética, de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (s/d).

Sobre intrusão e transgressão

As marcas estilísticas mais significativas do narrador saramaguiano em *Caim* são a intromissão de sua voz em primeira pessoa e de suas percepções sobre aquilo que enuncia, bem como a constante transgressão da enunciação sobre o enunciado que esse comportamento propicia. Como expusemos, esse procedimento visa rebaixar um código canônico e, assim, ressignificá-lo, sendo o propósito deste artigo analisar como tal característica é exposta na narrativa. Antes, contudo, julgamos oportuno verificar como a teoria literária voltada para a narratologia embasará a nossa interpretação.

A onisciência intrusa

Essa conceituação de onisciência intrusa obedece ao desenvolvimento teórico de Norman Friedman em seu estudo sobre *O ponto de vista na ficção* (2002), em

que ele estabelece algumas classificações para os estilos de narração literária, sobre os quais teceremos um breve comentário.

Ao estabelecer a relevância de uma teorização crítica sobre o “ponto de vista”, Friedman discorre sobre algumas questões iniciais como a relação entre a onisciência e o suposto desaparecimento do autor. Depois, debruça-se sobre os recursos textuais, como os tipos de discurso e suas implicações na transmissão do enredo e nas variações da voz narrativa. E ainda diferencia as técnicas de “sumário narrativo”, em que aparece a predominância do narrador sobre as personagens em forma de resumo a respeito do que está sendo apresentado, da “cena”, em que as personagens, bem colocadas no tempo e no espaço, parecem assumir a função de dramatizar diretamente aos leitores (2002, p. 167-170).

Esses levantamentos teóricos se estruturam em citações de outros autores e em argumentações do próprio Friedman sobre os problemas abordados e aparentam ser uma introdução para a principal parte do seu ensaio, que são as denominações e os exames sobre os “pontos de vista narrativos”. Porém, antes de expor sua tipologia dos estilos de narração, o estudioso ressalta alguns questionamentos que devem ser a base de uma análise sólida sobre a categoria em questão.

E, destarte, elenca estas como as principais referências para que alguém se debruce com coerência sobre a focalização de uma narrativa (2002, p. 171-2): se o narrador é personagem ou não e em que pessoa ele encaminha a sua voz; sendo personagem, se ele está transmitindo a história do centro do próprio enredo ou de alguma posição periférica; e se ele apresenta a técnica de cena ou sumário e como essas colocações posicionam o leitor em relação à própria narrativa.

De certo, em sua visão, esses tópicos não são estanques e permitem uma combinação entre todas essas variações expostas para que se faça uma classificação coerente de cada obra passível de interpretação à luz de sua teorização, respeitando suas particularidades textuais.

O próximo passo dado por Norman Friedman é, a partir da combinação de alguns pontos entre aqueles tratados anteriormente, criar as denominações para os variados pontos de vista narrativos. Desse modo, seu texto aponta que os narradores podem manifestar uma relação de onisciência com o enredo, estruturada em um ponto de vista ilimitado, em quatro casos específicos: “onisciente intruso” e “onisciente neutro”, de acordo com o aparecimento direto ou não da voz locutora durante a narrativa. Com o adendo de que o afastamento fingido dessa voz para ressaltar a focalização em algum personagem representa mais duas denominações: “onisciência seletiva múltipla”, na ocasião em que a estória é emitida pela mente das personagens; e “onisciência seletiva”, quando a percepção da intriga pelo leitor se dá pela mente de uma personagem apenas (2002, p. 172-174-177-178).

O estudo dos narradores-personagem os divide em “eu com testemunha”, aquele que participa da ação sem ser o ponto principal do enredo, e “narrador-protagonista” (2002, p. 175-176), aquele que transmite o enredo sendo a personagem prin-

cipal da ação.

As narrativas em que o narrador é dispensado e a trama nos é enredada pelas ações, pelas falas das personagens e pelo cenário, assumindo por isso uma grande semelhança com a estrutura de cenas, são classificadas nesse ensaio pelos termos “modo dramático” e “câmera” (2002, p. 178-179). E a diferenciação entre eles se daria pelo fato de que o segundo modo trabalha um recorte da vida sem uma organização sequenciada de ocorrências como o primeiro.

Já que o comportamento elocutório do narrador que estudamos se encaixa predominantemente nas definições do “autor onisciente intruso” estipuladas por Friedman (2002, p. 172), resolvemos fazer um comentário mais detalhado sobre o que é colocado acerca dessa tipologia.

Parece que a primeira preocupação do teórico é discutir se a intromissão é um elemento textual capaz de aproximar o leitor da narrativa. Por essa razão, é retomada a distinção entre “sumário narrativo” e “cena”. Nessa breve recuperação conceitual, há a exposição de alguns meios formais como diálogos, jogos temporais e discursos e as suas respectivas implicações naquele que lê. A sequência de sua exposição sugere que o modo “cena” é aquele em que o leitor, ao se deparar com o realce dado a elementos como “tempo, espaço, ação, personagem e diálogo” (2002, p. 172), sente-se mais próximo ao enredo. Além disso, ainda se asseve que o uso do “sumário narrativo” pode tornar o locutor maior que o próprio enredo e preterir o evento relatado a um segundo plano.

Ao especificar a escolha praticada pelo ponto de vista onisciente intruso entre a “cena” e o “sumário”, o teórico expõe a sua impressão de que a ficção moderna se inclina à cena. E, a seguir, diz que “a tendência no Autor Onisciente Intruso está longe da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’” (2002, p. 173).

Isso seria um tanto evidente, visto que o recurso à cena “retira” o narrador do ponto frontal da trama, enquanto a sumarização desta o coloca em certa evidência ante outros elementos textuais. Entretanto, essa colocação nos traz à mente uma questão relacionada ao narrador que analisaremos mais à frente: qual seria a função do uso de uma intromissão em primeira pessoa por um autor que está fingidamente distante da ação?

O próprio Friedman, um pouco à frente, aponta algo que nos parece um bom caminho à procura dessa resposta (2002, p. 173):

[...] o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informações possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as idéias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A mar-

ca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. [...]

Já sendo sabido anteriormente que, nesse tipo de narrativa, o locutor se sobrepõe à própria trama fictícia, esse excerto nos explica que a voz autoral intrometida deseja expor impressões de sua mente e criar um juízo de valor sobre aqueles que acompanham a sua história. As indicações transcritas acima deixam essa ideia ainda mais evidente quando reconhecem que esse tipo de conduta narrativa pode até trazer ponderações e reflexões sobre questões extradiegéticas.

O reconhecimento crítico do tipo de vinculação entre essas observações e a própria intriga pode ser revelador da intenção primordial da obra em estudo e só a estória em questão pode denunciar tais relações de causa e efeito (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

No nosso entendimento, ao substituir o relato comum dos episódios por uma “opinião crítica” (FRIEDMAN, 2002, p. 174), o narrador está interferindo diretamente na interação entre leitor e texto para tentar levar o primeiro a concordar com alguma linha de pensamento pessoal, que pode ser política, afetiva, filosófica ou, até mesmo, religiosa.

Em outros termos, é esse locutor intruso quem gerencia a narrativa, utilizando suas observações diretas, variando os critérios que colocam o leitor mais próximo ou mais distante da narrativa e interferindo na ação recíproca entre o relato escrito e aquele que lê, a partir das interferências digressivas expostas⁵⁹.

Em *Caim*, de José Saramago, a narrativa dialoga ironicamente com a Bíblia e o narrador intruso parece convidar o leitor a uma “ressignificação” do imaginário canônico. E suas intervenções na construção disso, nem sempre, são tão explícitas como seus intrometimentos em primeira pessoa ou até suas interpelações diretas ao leitor. Muitas vezes, ele estabelece um manuseio do conteúdo romanceado e da sua enunciação de modo que o público seja trazido ao seu ponto de vista sem que sua tentativa de manipulação seja diretamente associada à sua posição demiúrgica de locutor e criador do enredo. Isso se dá, por exemplo, através do protagonista “caim”, em cenas nas quais sua crítica contundente e inflamada ao “senhor” é focalizada por meio do discurso direto, durante um diálogo com outras personagens.

A metalepse

A referência de “metalepse” vem de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (s/d). Essa categoria visa por menorizar a ocorrência de qualquer transgressão na die-

⁵⁹ Em *O foco narrativo*, Ligia Chiappini Moraes Leite tem igual entendimento ao compreender que, nessas circunstâncias, tal narrador assume uma ostensiva função de “mediação” entre os leitores e os fatos contados (2007, p. 29).

gese, que pode afetar ou não a verossimilhança interna e vir de alguma personagem, do enredo ou do próprio narrador, como é o caso do romance em questão.

Para chegarmos ao detalhamento de metalepse, faz-se necessária uma curta apreciação de conceitos ligados a essa questão, que também são discutidos por Genette. Nessa lógica, observemos que a definição dos níveis narrativos estabelece a diferenciação entre o nível do “acontecimento contado” e o nível do “acto narrativo”, em que este é colocado em um plano “diegético inferior” ao outro (s/d, p. 227). Assim, a classificação elaborada pelo autor prevê três tipos de níveis narrativos: extradiegético, diegético ou intradiegético e metadiegético.

O nível extradiegético é aquele primordial, de que se originam os demais estratos narrativos. A extradiegese concebe o narrador em uma posição de exterioridade à diegese relatada, isto é, em um nível distinto daquele em que se encontram os outros elementos da trama (LOPES; REIS, 2007, p. 290-291).

A elucidação sobre o que venha a ser nível intradiegético traz à tona os elementos constitutivos da história contada como personagens, ação e espaço. Esse plano é resultante imediato do nível extradiegético, podendo, por isso, ser denominado também de diegético (LOPES; REIS, 2007, p. 295).

A condição metadiegética⁶⁰ surge da criação de um relato em segundo grau (GENETTE, s/d, p. 230), originado a partir dos próprios elementos intradiegéticos. A construção metadiegética cria uma espécie de narrativa secundária dentro da narrativa primária, que geralmente assume uma função paralela à intriga primária (LOPES; REIS, 2007, p. 292-293).

No tocante à conceituação de “metalepse”, sugere a referência inicial do teórico francês que se trata da “passagem de um nível narrativo para outro” (s/d, p. 233). Tal colocação evidencia, inicialmente, a necessidade de que se discutam as definições conceituais expostas acima sobre os níveis narrativos. E instrumenta a verificação crítica da introdução de alguma situação estranha à narrativa durante o desenvolvimento do eixo fabular. Sem que deixemos de recordar que esse tipo de transgressão pode até ferir os conceitos de verossimilhança interna.

A metalepse, então, afigura-se como produto da onipotência do autor sobre a sua obra, recebendo, inclusive, a denominação clássica de “metalepse do autor” (GENETTE, s/d, p. 233). Tal entrelaçamento, de alguma maneira, reitera o caráter artístico desta e possibilita ao criador reafirmar suas convicções estéticas, agradar ao leitor ou até invocá-lo, ser irônico ou mesmo atravessar o seu texto com alguma linha de pensamento pessoal.

Qualquer tipo de transgressão ao universo diegético, portanto, faz parte da

⁶⁰ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em seu *Dicionário de Narratologia*, propõem que a denominação nível “hipodiegético” é mais pertinente do que “metadiegético” porque o prefixo “hipo” deixa mais evidente a situação de subordinação da narrativa secundária à primeira (2007, p. 292).

metalepse. E as maneiras mais concretas desse procedimento são a inclusão de algo extradiegético na história, como a intrusão do narrador no nível intradieético, e o seu inverso, como a colocação de uma personagem no estrato metadieético ou extradiegético, provocando um efeito burlesco ou fantástico à trama (GENETTE, s/d, p. 234).

Um dos efeitos mais evidentes da metalepse se dá no âmbito temporal, no tocante à duplicidade “tempo da história e tempo da narração”, sobretudo quando se tenta aproximá-los. Conforme Genette, o ponto crucial dessa ocorrência é a ultrapassagem da “fronteira” ideal entre “dois mundos” que estruturam a narrativa ficcional. O “mundo em que se conta” é aquele que representa o tempo da enunciação, o qual corresponde ao narrador e a produção de sua narrativa. E o “mundo que se conta” é aquele que indica o tempo do enunciado, cuja principal ordem se constrói pelo encaminhamento da própria diegese (s/d, p. 235). Qualquer violação da separação entre essas duas dimensões pode ferir a relação ideal da obra com o mundo real e a organização de coerência do tecido textual, ou seja, os caracteres de verossimilhança externa e interna.

Embora saibamos que após essa transcendência, o extradiegético passa, sem retorno, a ser diegético, no sentido de elemento constitutivo da narrativa, o que mais nos atrai é saber qual é a intenção do narrador ao transgredir a divisória entre a sua posição e o espaço narrativo criado por ele mesmo. Ainda mais, quando ele abandona a impassibilidade da voz em terceira pessoa e esboça algum comentário em primeira pessoa.

Algumas páginas à frente, Genette, ao comentar as funções narrativas metalinguística e fática, apresenta-nos uma possibilidade de interpretação dessas intromissões (s/d, p. 255): “[...] as intervenções, directas ou indirectas, do narrador a respeito da história podem também tomar a forma didáctica de um comentário autorizado da acção: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a função *ideológica do narrador* [...]”.

Duas expressões parecem começar a elucidar a nossa questão: “forma didáctica” e “função ideológica do narrador”. Por esse entendimento, podemos conceber que uma das funções do narrador intrometido é tentar esclarecer as intenções de sua narrativa e defender alguma linha de pensamento manifestada para tentar convencer o leitor de algo.

No romance de José Saramago, além das intromissões diretas do narrador ao leitor, o uso de alguns pensamentos contemporâneos também parece demonstrar que o enunciador, ao interferir na própria narrativa, tenta convidar aquele que o lê a elaborar um pensamento mais crítico e mais atual em relação a Deus. Como podemos constatar em uma passagem em que a narrativa se propõe a comentar a parte dos espólios de uma guerra que ficou para “deus” e atribui, anacronicamente, a este funções próprias das relações comerciais modernas (2009, p. 107). A saber, a infração cronológica que atribui elementos contemporâneos a um episódio bíblico tenciona aproximar o fato da percepção atual do público, com o desejo de fazê-lo ver tal mitologia de uma maneira diferente.

A obra

Caim foi a última obra publicada por José Saramago e representou a retomada de algumas das temáticas mais relevantes de sua prosa, como a visitação das tradições religiosas e a elaboração de um pensamento depreciador e satírico sobre elas, cujo resultado é a ressignificação. A narrativa se estende por treze capítulos, sustentando-se na proposta de visitar criticamente alguns episódios do Antigo Testamento para, de acordo com a sua postura revisionista, expor o julgamento desaprovador de Saramago sobre a Bíblia, a tradição judaico-cristã e, acima de tudo, sobre a imagem sacralizada de Deus.

O romance tem como protagonista a personagem “caim”, consolidado no imaginário religioso como o assassino invejoso do irmão, mas que, aqui, será redimido pela narrativa e pelo próprio “deus”, convencido por “caim” de sua coautoria no assassinio de “abel⁶¹”. Após esse primeiro acerto de contas do protagonista com o “senhor”, ele fará uma viagem não-linear pelo tempo e visitará, ora só ora acompanhado por um burro, os principais episódios do Velho Testamento e reafirmará a sua visão de “deus” – idêntica ao do narrador – como um agente interesseiro, individualista e injusto.

Efetivamente, *leitmotiv* do romance, por si só, já é uma tentativa de revisar um código canônico consagrado no imaginário coletivo. Mas, no plano o formal, a narrativa acentua essa feição contestadora com o locutor intruso que, constantemente, transita de seu estrato extradiegético para o intradieético. E, explicitamente, expõe não só a sua voz em comentários pertinazes, como também preenche a sua narrativa, inspirada em uma mitologia sagrada quase atemporal, com sugestões, imagens e vocabulário pertencentes à sua contemporaneidade. A partir de agora, vejamos como esses aspectos reverberam na construção textual da narrativa.

Um novo código: profanar para ressignificar

Aproximar o leitor de seu ponto de vista para cooptá-lo ao seu projeto de revisar sociologicamente as imagens religiosas é um dos traços mais marcantes dessa obra de José Saramago. Para tal, ocupam posição central no arcabouço formal utilizado pelo autor, no romance, os intrometimentos do locutor e a constante predisposição da narrativa a infringir uma mitologia sacra. E os procedimentos estilísticos que mais se destacam nesse intento são: as intromissões irônicas e os juízos críticos do narrador; a exposição de vocábulos e valores contemporâneos ao público; o uso do tom coloquial, que imita a oralidade, e das construções populares – variando, não raro, para o calão ou para a pornografia; e as conotações aproximadas do povo em personagens e cenários⁶².

O rebaixamento simbólico-linguístico do código canônico

Iniciemos a parte analítica de nosso estudo com a identificação crítica de alguns dos procedimentos responsáveis por essa profanação aos códigos sacros do Velho

⁶¹ Neste texto, usaremos a mesma grafia utilizada por José Saramago no romance, de forma que todos os nomes próprios terão a inicial minúscula.

Testamento em *Caim*. Primeiramente, vejamos o comentário da voz narrativa sobre as posturas de “deus” e “abraão” no teste de fé imposto ao patriarca, que pedia o sacrifício de seu filho “isaac” (2009, p. 79):

[...] O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo de água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado. [...] Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes.

O chamado introdutório “o leitor leu bem” é representativo da intromissão do narrador e da sua interlocução constante ao leitor, aproximando-se do colóquio, que também se exemplifica no símile “como quem pede um copo de água quando tem sede”, comparação que, além de coloquial, é cotidiana no imaginário daquele que lê. Outrossim, cabe-nos ressaltar que o uso dessa comparação, ao comentar o pedido que o “senhor” fez a “abraão”, humaniza “deus” de uma maneira bastante negativa, já que o coloca como um assassino com “sede” de sangue humano ou, pelo menos, como a representação de alguém que se apraz do sofrimento alheio.

Não nos esqueçamos de que a invocação inicial à atenção e à razão é um convite da narrativa ao leitor para compartilhar um entendimento indignado com os sucessos do Velho Testamento e para refletir sobre algumas “práticas divinas”.

O ápice da negação e do rebaixamento de “deus” aparece no uso do baixo calão “filho da puta”, aplicado pelo texto por causa do entendimento da injusta proposta feita por “deus” a “abraão”, ao qual se dirige a expressão do mesmo modo pela concordância com a proposição divina. A aplicação desse linguajar rude, como um equitativo negativo entre o “senhor” e aquele que tem a fé testada, traz-nos à lembrança uma patente ideia de “rebaixamento simbólico” dessas personagens do Antigo Testamento⁶³.

A interlocução realizada aqui se segue de mais uma intromissão metalinguística, na qual o narrador expõe a sua soberania demiúrgica sobre a narrativa e defende o seu direito a mudar os sentidos inatos dos termos, como se vê na citação de um “dicionário privado do narrador desta história”. Essa mudança atribui uma conotação ao termo “bífida”, que, abandona o seu sentido original⁶⁴, e passa, no texto, a se referir, por semelhança imagética, à língua de uma serpente e às suas respectivas significâncias simbólicas: “traição demoníaca”, “maldição”, “pecado” e “sedução” (MCKENZIE,

⁶² Walter Benjamin, em seu texto “O narrador” (2010), concebe que o estilo original das narrativas é oriundo da oralidade artesanal do povo, da qual o tom coloquial, a reprodução dos ditos populares e uso dos motivos tradicionais são expressões estéticas obrigatórias. Julgamos que o estilo narrativo empreendido por José Saramago em *Caim* se aproxima de estilo tradicional de narração esmiuçado pelo filósofo alemão.

1983, p. 867-869). É claro que essa alteração de sentido realizada pelo narrador realça satiricamente a ação indecorosa de “abraão”. Além disso, não se pode deixar de destacar a presença desse tom mordaz na aproximação de um dos patriarcas da tradição judaica à conotação da serpente.

Também podemos encontrar várias passagens, na narrativa, nas quais se encontra o “rebaixamento simbólico” de um mito bíblico ao nível do baixo corporal e da pornografia. Observemos, com essa intenção, o episódio no qual as escravas do palácio de “lilith” dão um banho no protagonista, antes do encontro dele com a soberana daquele lugar (SARAMAGO, 2009, p. 54-5):

[...] O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma erecção que não pôde reprimir, supondo que tal proeza seria possível. Elas riram e, em resposta, redobram de atenções para com o órgão erecto, a que, entre novas risadas, chamavam flauta muda, o qual de repente havia saltado nas suas mãos com a elasticidade de uma cobra. O resultado, vistas as circunstâncias, era mais do que previsível, o homem ejaculou de repente, em jorros sucessivos que, ajoelhadas como estavam, as escravas receberam na cara e na boca. [...] As escravas pareciam não ter pressa, concentradas agora em extrair as últimas gotas do pénis de caim que levavam à boca na ponta de um dedo, uma após a outra, com delícia. [...]

A ereção do ainda inexperiente “caim” é responsável pela criação de uma imagem orgiaca formada por ele e pelas escravas, que, gozosas, alcinham alegoricamente a sua genitália com uma metáfora fálica, masturbando-o até a ejaculação e engolindo o seu sêmen.

Essa paráfrase descritiva tem a função de chamar a atenção para o teor pervertido que o romance assume algumas vezes e mostrar como a escrita do romancista luso nos autoriza a tratar da presença do rebaixamento em sua prosa, nas várias feições que este pode assumir.

A linguagem e a simbologia populares

Entre as muitas ocorrências em que o narrador opta pelo uso informal da

⁶³ Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, faz um comentário esclarecedor sobre o uso estilístico do “rebaixamento” pelo realismo grotesco renascentista, herdado da comicidade popular (2010, p. 17): “[...] o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. Estaria Saramago, como fizera o escritor renascentista estudado pelo crítico russo, readaptando a expressão do povo à sua intenção literária? Para nós, sim. E essa readaptação está dirigida à própria figura do Deus judaico-cristão, de acordo com a resignificação dos símbolos canônicos proposta por seu romance.

⁶⁴ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, em sua acepção denotativa, o vocábulo “bífido” se refere a algo bipartido (2009, p. 288).

linguagem em sua narrativa, com o possível intuito de profanar o tom precioso dos textos bíblicos, como vimos tentando mostrar, destacam-se vários provérbios, locuções, frases feitas etc. A verificação crítica desse recurso nos leva a constatar o uso de duas variações: a citação simples e afirmativa, às vezes, até com alguma referência ao uso popular; e a reflexão acompanhada da posterior negação do sentido dado ao dito habitualmente.

Como exemplo da primeira circunstância, destaquemos um comentário introdutório à narração do episódio do bezerro de ouro em “sinaí” (SARAMAGO, 2009, p. 99): “O caminho do engano nasce estreito, mas sempre encontrará quem esteja disposto a alargá-lo, digamos que o engano, repetindo a voz popular, é como o comer e o coçar, a questão é começar”.

A primeira sentença assume as feições de provérbio: “O caminho do engano nasce estreito, mas sempre encontrará quem esteja disposto a alargá-lo”. Nela, o tom de verdade moral sobre a conduta humana é indicador de uma expressão proverbial, mostrando outro nível de aproximação entre o romance e a oralidade popular.

Entretanto, o que se destaca é a citação do provérbio “como o comer e o coçar, a questão é começar” da qual nascem três percepções: de início, a consciência de estar repetindo a “voz popular”; o uso da comparação para referendar a sentença inicial com a voz do povo, além de realçar a aliteração “como o comer e o coçar, a questão é começar”; por fim, a concordância ideativa com o sentido popular do dito. Essa convergência com as construções populares, em detrimento do tom institucional da linguagem religiosa, a nosso ver, já é reveladora da sugestão dialética que caracteriza toda a narrativa⁶⁵.

Apresentemos um momento da narrativa em que esse tipo de concordância não se faz presente, como na citação anterior, exemplificando as ocasiões de negação aos conceitos populares através de um comentário do narrador sobre a afetividade de “caim” com os burros (SARAMAGO, 2009, p. 143): “Diz-se então que o asno é teimoso como um burro quando afinal do que se trata é de um problema de comunicação, como tantas vezes sucede até entre os humanos”.

A sequência “quando afinal do que se trata é” nos sugere a intenção de revisar ou talvez de corrigir o dito “teimoso como um burro⁶⁶”, que, nesse caso, não se aplicaria, ironicamente, segundo a jocosa colocação do narrador, ao asno condutor do protagonista. Essa negativa nos conduz a vislumbrar uma simpatia afetiva do locutor pelo animal que auxiliou o seu herói em quase toda a obra.

Note-se ainda que a discordância com a construção é um instrumento textual

⁶⁵ Nessa lógica, a estrutura dialética presente na obra se organiza desta maneira: a mitologia bíblica da qual os eventos e as personagens dessa história são retirados é a tese; a versão transgressora criada pelo romance saramaguiano é a antítese; e a resignificação que o romance propicia ao aliar o cânone religioso à sua narrativa parodística é a síntese que possibilitará o lançamento de novos sentidos sobre o imaginário veterotestamentário. O estudo das percepções dialéticas sobre os enredos romanceados por José Saramago foi desenvolvido por nós em nossa tese de doutoramento: SANTOS, J. D. C. *A dialética saramaguiana: um método narrativo*. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2020.

para a voz locutora fazer uma de suas, tão comuns, críticas à natureza humana, ligada, nesse caso, a “problemas de comunicação”. Ademais, permite-lhe defender a boa índole do protagonista com os burros, uma vez que o motivo desse comentário negativo sobre o provérbio citado foi a exposição da capacidade de “caim” de conversar com os burros durante as suas viagens.

Além de estar presente na citação comentada acima, o burro vai aparecer, várias vezes, ligado ao protagonista (assumindo, a propósito, um sentido imagético muito superior à queixada que serviu de arma para matar “abel”). Dessa forma, “caim” viajará em companhia de dois burros diferentes, entre as tantas jornadas. Ainda trabalhará como ajudante de alveitar no exército de “josué”, cuidando dos burros das tropas; tomará conta da jumentada de “job”; e tratará de uns poucos burros de um pequeno proprietário de terras, após a desgraça de “job”. E salvará, por fim, o seu burro do dilúvio como clandestino, na arca de “noé”⁶⁷.

Os argumentos enredísticos, as personagens típicas, as frases feitas e os provérbios da cultura oral presentes no romance, junto com os motivos peculiares à imaginação artística, mostram que a narrativa de José Saramago faz uso do que é popular com pertinência estética. Além de quebrar o padrão rebuscado dos textos sacros, isso também almeja que o público se envolva com a revisão das versões religiosas, através de uma relação de identificação. Cabendo-nos ainda sublinhar que a inclusão desse procedimento estilístico, como um possível meio de aproximação dos leitores com a obra, faz parte das pretensões ideativas de um locutor que transcende a sua função enunciativa para realçar as resignificações que propele sobre o material ficcional narrado.

A transgressão linguístico-temporal

Embora a proposta narrativa do romance *Caim*, por si só, já nos pareça uma tentativa de revisar um código canônico consagrado, o livro ainda nos apresenta um narrador intruso que faz questão de expor a sua posição contemporânea. Isso não só se dá nos comentários pertinazes, já mostrados anteriormente, mas também no preenchimento metaléptico de seu texto, inspirado em uma mitologia sagrada quase atemporal, com sugestões, imagens e vocabulário absolutamente modernos.

A fim de verificarmos a colocação dessa lógica contemporânea na tessitura textual por parte desse locutor estilizado por José Saramago, transcrevamos seu comentário acerca do trabalho dos anjos na construção da “arca de noé” (2009, p. 154):

[...] O senhor não havia exagerado quando disse que os

⁶⁶ Raimundo Magalhães Jr. (s/d, p. 35) indica “teimoso que só jumento em cima de lajedo”, como forma original desse provérbio, o que nos mostra a utilização das variações orais por parte do narrador.

⁶⁷ Essa relação estreita entre o protagonista e o burro, além de nos fazer pensar no arquétipo simbólico da classe excluída que será atribuído à personagem principal pela intrusão sociológica do narrador, suscita-nos a lembrança de mais uma referência à Cultura Popular, na transcrição do motivo em que os animais, ao aparecerem para ajudar o herói, têm, muitas vezes, a capacidade da fala (BURKE, 1989, p. 156).

anjos tinham muita força, bastava ver aqui a naturalidade com que metiam as grossas tábuas debaixo do braço, como se fosse o jornal da tarde, e as levavam, sendo preciso, de uma ponta à outra da arca, trezentos côvados ou, em medida moderna, cento e cinquenta metros, praticamente um porta-aviões. [...]

Para a comprovação do seu intento de tratar os episódios bíblicos revisados com uma percepção mais próxima à atualidade, o narrador poderia ter se contentado, nessa passagem, com o uso de símile no termo “jornal da tarde”. Tal expressão, apelando mais uma vez à contextualização do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009, p. 1135), confirma a presença cronológica de uma realidade linguística posterior às primeiras décadas do século XIX.

Todavia, aquele que relata o enredo não poderia ser mais claro sobre o seu propósito de interpor uma linguagem mais nova em seu relato do que em “trezentos côvados ou, em medida moderna, cento e cinquenta metros”. A “medida moderna” facilitará o entendimento do leitor contemporâneo, daí a conversão da medida em “côvados”, medida do século XII para o padrão em metros, medida física usada sobretudo a partir do século XIX (2009, p. 565-1284) e mais pertencente à atualidade⁶⁸.

A aproximação da arca com um “porta-aviões” revela uma das críticas feitas, em *Caim*, à imagem de Deus advinda da tradição judaica, que é a ligação de sua onipotência divina a práticas bélicas arbitrarias e lucrativas. Enfim, ainda frisamos que essa denominação só é usada a partir do século XX, depois da inserção desses elementos modernos ao poderio armamentista das forças militares atuais (2009, p. 1527).

Passagens como essa são muito presentes, ao longo do romance, e imbricam épocas distintas, já que o tempo da enunciação sai do nível extradiegético e passa a fazer parte do enunciado, diegético. Não podemos deixar escapar que essa dualidade cronológica estende o recorte temporal textualizado pela narrativa, que parte de plano mítico antigo e se estende até a atualidade. Nesse sentido, as expressões e os pensamentos contemporâneos que passam a fazer parte da versão saramaguiana desses acontecimentos veterotestamentários constituem um outro tipo de intrometimento do narrador, atualizando e ressignificando essa mitologia religiosa.

A interlocução ao público

Em outras ocasiões, os procedimentos de intrusão do locutor e transgressão do padrão convencional de enunciação são realizados de forma interpelativa. Nesses casos, o narrador cita ou se dirige ao leitor e parece chamá-lo à razão, fazendo-o questionar a própria narrativa e, mais do que tudo, o mito religioso com as suas respectivas

⁶⁸ Constatamos um equívoco do locutor aqui: “côvado” é uma medida que corresponde a 66 cm (2009, p. 565), o que mostra que a conversão feita pelo narrador está errada, trezentos côvados são cento e noventa e oito metros, e não “cento e cinquenta”, como afirma. Incongruências como essa podem ser identificadas em outros momentos da narrativa e nos levam a crer que, nesses momentos, o enunciatador tem o propósito de acentuar o tom prosaico e chistoso com o qual reconta os eventos bíblicos.

imagens arbitrarias de “deus” nos mais célebres episódios da tradição bíblica.

Para tentarmos esclarecer isso, recorreremos à transcrição de trechos ligados a dois episódios do romance. Os primeiros mostram um diálogo de “caim” com um velho que anda com duas ovelhas na chegada do protagonista à “terra de nod”, dos quais se destacam a ponderação do locutor sobre a mesma conversa (SARAMAGO, 2009, p. 45-46):

[...] Pode ser que a minha verdade [caim] seja para ti mentira, Pode ser, sim, a dúvida é o privilégio de quem viveu muito, será por isso que não conseguiste convencer-me a aceitar como certas o que para mim mais se parece a falsidades, Quem és tu, perguntou caim, Cuidado, rapaz, se me perguntas quem sou estarás a reconhecer o meu direito a querer saber quem és, Nada me obrigará a dizê-lo, Vais entrar nesta cidade, vais ficar aqui, mais cedo ou mais tarde tudo se saberá, Só quando tenha de ser e não por mim [...]

Inicialmente, tratemos de lembrar que o estilo empregado pela narrativa possui marcas diferentes de discurso direto para a representação das falas entre as personagens, indicadas aqui pela presença alternada de vírgulas e de iniciais maiúsculas. Acreditamos que a citação direta da fala das personagens, no romance em questão, coloca as figuras da trama no mesmo patamar, assim como o já comentado recurso das iniciais minúsculas dos nomes próprios. Portanto, a cena, nesse excerto, enfatizaria o caráter anacrônico da linguagem utilizada pelas duas personagens em relação à época mítica abordada⁶⁹.

O diálogo entre o velho e a personagem principal, exemplificado no trecho transcrito, é repleto de rudezas e desconfianças, como se verifica no jogo antitético estruturado na relativização dos conceitos de “verdade” e “mentira”⁷⁰.

Uma discussão em vocabulário formal com pretensões filosóficas a discutir questões como a verdade, a experiência, a identidade e o destino pode parecer um tanto inverossímil para um velho acompanhado por suas ovelhas e um agricultor errante. Sobre essa suposta impertinência, comenta o narrador (2009, p. 46):

[...] atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes, dos sempre atentos, que consideram que o diálogo que acabámos de registar como acontecido

⁶⁹ Acreditamos que o aspecto anacrônico que envolve “caim” advém do fato de ele ser uma personagem resgatada de um tempo mítico antigo, a quem foi dada uma imagem arquetípica moderna por um narrador intrometido que visa desenvolver uma crítica contemporânea ao imaginário veterotestamentário. Nesse viés interpretativo, cremos que a construção arquetípica realizada pela voz locutora, no romance, desloca o enredo bíblico para uma lógica capitalista, trazendo-o às relações sociais modernas, ou seja, a narrativa estudada se caracteriza pelo movimento conotativo do mítico ao real e do antigo ao atual. Não sendo demasiado recordar que essa transformação também faz parte dos procedimentos de intromissão e transgressão sobre os quais nos debruçamos neste artigo, embora não verticalizemos esse paradigma aqui.

⁷⁰ É interessante pensarmos que, ao longo da obra, a postura antagônica do discurso de “caim” será dirigida a “deus”, o que talvez explique o fato de o protagonista considerar, durante a sua primeira saída das terras governadas por “lilith”, que o velho com as ovelhas pudesse ser o próprio “senhor” (SARAMAGO, 2009, p. 75).

não seria historicamente nem culturalmente possível, que um lavrador de poucas e já nenhuma terras, e um velho de quem não se conhecem ofício nem benefício, nunca poderiam pensar e falar assim. Têm razão esses leitores, porém, a questão não estará tanto em dispor ou não dispor de ideias e vocabulário suficiente para as expressar, mas sim na nossa própria capacidade de admitir, que mais não seja por simples empatia humana e generosidade intelectual, que um camponês das primeiras eras do mundo e um velho com duas ovelhas atadas a um baraço, apenas com o seu limitado saber e uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos, fossem impelidos pela necessidade a provar maneiras de expressar premonições e intuições aparentemente fora do seu alcance. Que eles não disseram aquelas palavras, é mais do que óbvio, mas as dúvidas, as suspeitas, as perplexidades, os avanços e recuos da argumentação, estiveram lá. O que fizemos foi simplesmente passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo. [...]

Presentindo uma possível dúvida entre os leitores sobre a coerência desse diálogo, o narrador inicia mais uma de suas digressões e tenta justificar a sua narração com um toque de ironia que é peculiar a todo o romance. Com o destaque de que, dessa vez, a intrusão do enunciador se realiza na primeira pessoa do plural e a interpelação ao público é indireta. Como se constata em “atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes”.

Primeiramente, essa exposição metalinguística coloca para o leitor a função de “admitir” as liberdades que são próprias da arte literária, ainda mais quando tem inspiração nos mitos religiosos sobre as origens do homem e conseqüentemente das suas manifestações linguísticas. Como se afirma na passagem “uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos”.

Por fim, esse hipotético desvio de rumo se encerra com a explicação sobre o procedimento utilizado na construção da obra inteira: “passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo”. Essa passagem permite que se imagine o estilo parodístico do romance, o qual se estrutura na transcrição de uma linguagem mítica e dogmatizada da Bíblia para uma expressão mais contemporânea que enfatize o ponto de vista do narrador sobre os episódios, dentro das particularidades da extensão e da ambiguidade cronológicas a que nos referimos acima.

Considerações finais

Recuperamos os citados conceitos de Friedman e Genette, respectivamente, sobre a onisciência intrusa e sobre a transgressão metaléptica da diegese, pensando

em sua aplicação teórica como pressuposto da nossa leitura analítica de *Caim*, de José Saramago. E, afinal, reconhecemos e apontamos, neste trabalho, uma relação muito estreita entre tais indicações conceituais e a escrita da obra – método interpretativo que, inclusive, pode ser aplicado no estudo de outros romances do autor.

Se a intromissão do narrador do enredo posiciona a sua voz em um patamar superior à trama enredada, deve-se inferir o que nos diz esse locutor em relação às suas percepções morais da intriga que está sendo reproduzida como uma categoria de destaque em relação às demais.

Outro elemento que mostra o intento do narrador de rebaixar a narrativa a um nível inferior à sua intromissão é o emprego de referências e concepções do tempo da enunciação sobre o enunciado, recurso que sempre reforça a proposta irônica do texto.

Na intrusão do que é extradiegético na diegese, as informações externas que são atribuídas ao enredo bíblico original são muitas. E, no nosso entendimento, elas tencionam trazer o leitor para junto de uma concepção cética, que intenta elaborar um pensamento crítico sobre o “deus de israel”, com o desejo de projetar uma ressignificação dos principais episódios do Antigo Testamento e, por conseguinte, do imaginário judaico-cristão.

Em suma, defendemos a ideia de que a aparição latente das subjetividades do narrador intruso desse romance tem o intuito de anunciar a sua visão descrente e crítica sobre a tradição judaica ao longo da narrativa e ainda pretende, com isso, angariar a simpatia do leitor às suas concepções.

9

Reina a paz no meu país notas sobre a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque



Arturo Gouveia

O estabelecimento do corpus

A primeira dificuldade para uma abordagem crítica da *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, é o estabelecimento de um corpus definitivo. Tal desafio decorre da complexidade mesma da obra, cuja estruturação apoia-se nas seguintes componentes:

- a) cenas e diálogos que materializam um enredo dramático;
- b) uma sequência de canções editadas em três momentos distintos: o da peça escrita e montada em 1978; o da trilha sonora da peça, publicada em 1979; e o da trilha sonora do filme, de 1986.

Essas etapas perfazem quase uma década de elaborações. Tal acabamento, entre uma fase e outra, apresenta acréscimos, supressões e mudanças de posição das canções que dificultam o discernimento da ordem diegética das canções e da extensão do texto. Além disso, a relação entre o texto dramático e as canções apresenta uma desproporção considerável. Na maior parte, as canções, isoladas do enredo, mantêm um sentido próprio, como se não houvesse necessidade de recorrer ao desenvolvimento da narrativa para sua compreensão. Evidentemente, a inserção das canções no enredo proporciona uma leitura mais completa, mostrando, por exemplo, a ambiguidade de alguns personagens, o que se apaga fora da narrativa. Mas a peça não tem a mesma autonomia relativa das canções, em termos de qualidade, porque sua leitura isolada tem um alcance muito redutor. Apreciar apenas as canções prejudica em parte o seu alcance semântico e hermenêutico, mas não o essencial das mensagens, como unidades líricas independentes de qualquer diegese. Apreciar apenas os diálogos dramáticos é um procedimento empobrecedor para a narrativa como um todo. As canções não são meramente ilustrativas das situações, mas desdobramentos substanciais de uma ação complexa, no sentido aristotélico do conceito (adaptado, evidentemente, ao desenvolvimento irônico de uma comédia). Assim, não há a mesma dinâmica nem valor igualitário entre canção e enredo.

Essas considerações são imprescindíveis à delimitação do campo de abordagem. A escolha da categoria analítica alveja, em primeiro lugar, a relação entre essas duas componentes para mostrar-se pertinente. A precisão da categoria depende do mapeamento geral da obra. A demarcação do tema e das canções específicas para análise é feita a partir da relação, já apontada como desigual, entre música e diálogo.

Na peça escrita, aparecem as canções e suas respectivas vozes na seguinte sequência:

- “O Malandro” – João Alegre
- “Viver do amor” – Vitória
- “Tango do covil” – Capangas de Max Overseas
- “Doze anos” – Max e Chaves
- “O casamento dos pequenos burgueses” – Max e Teresinha
- “Teresinha” – Teresinha
- “Sempre em frente” – Duran e Vitória, seguidos das prostitutas
- “Homenagem ao malandro” – João Alegre

“Folhetim” – Uma puta
 “Ai se eles me pegam agora” – As putas
 “Se eu fosse o teu patrão” – Todos da cena
 “O meu amor” – Teresinha e Lúcia
 “Geni e o Zeppelin” – Geni, seguido de um coro
 “Pedaço de mim” – Max e Teresinha
 “Ópera” – João Alegre, Teresinha, Max, Coro,
 Capangas, Chaves, Barrabás, Lúcia, Vitória,
 Putas, Geni, Todos
 “O Malandro n. 2” – João Alegre
 Na trilha sonora da peça, observam-se dois
 acréscimos: “Hino de Duran” (censurada em 78?)
 e “Uma canção desnaturada” (censurada em 78
 ou feita depois?). Há ainda uma supressão: “Sem
 pre em frente”.
 Na trilha sonora do filme, há oito canções novas:

“A volta do malandro”
 “Las muchachas de Copacabana”
 “Aquela mulher”
 “Sentimental”
 “Desafio do malandro”
 “O último blues”
 “Palavra de mulher”
 “Rio 42”

Há ainda uma faixa apenas instrumental: “Tema da Geni”.

A primeira indagação que surge, para efeito de análise, é saber se todos esses acréscimos são intradiegeticos, cantados por vozes internas da peça e, portanto, constitutivas da ação, ou se são vozes externas que apenas ilustram a ocorrência dos fatos. Como as canções são, de fato, vividas pelos personagens, não podem ser desprezadas em análise, como se fossem meros acompanhamentos de fundo, de efeito simbólico secundário.

Depois de 1978, Chico Buarque não escreveu nenhuma outra versão da peça. Sua narrativa, pois, permanece inalterada. Entretanto, o acréscimo de canções requer a inserção delas em algum ponto do enredo, o que afeta, de alguma forma, a configuração da trama. Como as canções novas surgem em função do filme, o qual não tem o mesmo enredo da peça, o desafio ao crítico aumenta. Trata-se de localizar cada canção nova na evolução das ações, sem alterar a ordem dos fatos, porém tomando por referencial parte do enredo do filme. Tal é a contradição que se impõe ao crítico, exigindo-lhe muita cautela para não deturpar o sentido original da obra.

“Rio 42”, por exemplo, apresenta essa contradição: modificar uma peça que não foi reescrita. Ora, o tema dessa canção, até então, figura apenas como pano de fundo do enredo: em agosto de 1942, Getúlio Vargas declara guerra à Alemanha nazista. Esse referente tem uma importância apenas indireta, secundária, para a compreensão

do conflito entre Duran, moralista e conservador, e Max Overseas, contrabandista simpaticante dos Estados Unidos. Não é, entretanto, essencial à compreensão imediata dos fatos que decorrem. A Segunda Guerra Mundial não é determinante das ações dos personagens, servindo apenas de ponto de referência para explicações panorâmicas do contexto. Entre a derrota final de Duran e a derrota do Eixo; entre a ascensão de Max Overseas e a vitória dos Aliados, pode-se inferir um paralelo simbólico, não uma relação de causalidade, no sentido clássico do termo. A guerra, enfim, referida desde a primeira canção (a rejeição da cachaça pelos Yankees), não está diretamente tematizada no enredo. Ocorre que “Rio 42” altera sensivelmente essa dinâmica. Trata-se de uma marchinha de carnaval que ridiculariza a entrada do Brasil na guerra, de forma tardia e impropriedade. Apesar de todo esforço propagandístico do governo, a visão crítica da marchinha mostra a dificuldade de persuasão da decisão de Vargas. Os sujeitos que aderem à marchinha, cantada coletivamente em coro espontâneo de rua, entre gritos e assobios, se impõem como exceções à manipulação massiva das consciências – e essa diferença funciona como força antagônica à ideologia oficial do Estado Novo. No caso da inclusão dessa canção, como vemos, o que se situa, até então, como pano de fundo vem à tona e passa a fazer parte da componente primária da obra. Porque a marchinha implica, no mínimo, uma cena que sirva de suporte logístico a seu desenrolar na trama, para que ela tenha dentro da obra não um sentido aleatório, mas orgânico.

Com base nisso, e estendendo-se tal problemática às demais canções acrescentadas pós-78, pode-se inferir que o corpus musical total da obra é este, com seus respectivos intérpretes:

“O Malandro”
 - Cantada por João Alegre no Prólogo brechtiano da peça, antes de o enredo realmente começar.

“A volta do malandro”
 - Cantada no filme no dia 7 de dezembro de 1941, quando Max Overseas vai com outros malandros ao porto para pegar produtos de contrabando.

“Las muchachas de Copacabana”
 - Cantada no filme pelas putas no Cabaret Hamburgo.

“Tema de Geni”
 - Apresentada no filme no show de Geni no Cabaret Hamburgo. O refrão da música “Geni e o Zeppelin” é cantado pelos clientes na cena que satiriza a guerra, especialmente o eixo nazifascista. A cena é semelhante às de cabarés europeus antes da guerra, como o que aparece no filme O ovo da serpente, de Ingmar Bergman. Ocorre briga entre os malandros de Max, que se consideram democráticos, patriotas e a favor dos Aliados, e os integralistas presentes no Cabaret. A polícia aparece sob o comando do Tigrão, chefe de polícia.

“Hino de Duran”
 “ – Ou “Hino da repressão”, cantado no filme pelo Tigrão

“Aquele mulher”

- Cantada no filme por Max diante do Tigrão na cena do banheiro, na qual Tigrão é presenteado por Max com uma pistola nova e mais moderna. Max explica, através da música, como é que ele é feliz com Margot. Só em algumas cenas à frente compreende-se que o Tigrão também disputa Margot.

“Viver do amor”

- As prostitutas cantam no filme, em forma de ritual, na chegada de Fichinha ao prostíbulo. A preparação de Fichinha como nova prostituta faz parte da cena inicial da peça, não do filme. Entre a letra da peça, de 1978, e a letra da cena do filme, de 1986, há algumas modificações. Também é mudada a elocução, porque na peça apenas Vitória canta a música.

“Sentimental”

- Cantada no filme por Ludmila, filha do alemão proprietário do cabaré, na cena em que ela, vindo do internato, se encontra com o pai na estação de trem. Ludmila, no filme, corresponde a Teresinha na peça, assim como Otto Struedel a Duran, Tigrão a Chaves e Margot a Lúcia.

“Desafio do malandro”

- Cantada no filme por Max e Sátiro Bilhar na cena da sinuca, em um ponto da Lapa.

“O último blues”

- Cantada no filme por Ludmila na cena do encontro com Max Overseas na praia, na noite em que ela o engana.

“Palavra de mulher”

- Cantada no filme por Margot ao pressentir que Max está com outra.

“Uma canção desnaturada”

- Cantada na trilha sonora da peça por um dueto composto de voz masculina e feminina. Pelo contexto do enredo, supõe-se que o sentimento da decepção e da extrema indignação da letra é exposto por Duran e Vitória, ao saberem da relação da filha com Max Overseas. Na peça isso é bem mais explícito: Teresinha foge e se casa com Max, causando fúria nos pais.

“Tango do covil”

- Cantada pelos capangas de Max Overseas, em festejo ao casamento dele com Teresinha. A partir daqui, a ordem das canções, salvo “Rio 42”, é a que aparece no enredo da peça.

“Doze anos”

- Cantada por Max e Chaves (o Tigrão) em lembranças românticas e nostálgicas da infância de ambos.

“O casamento dos pequenos burgueses”

- Cantada por Max e Teresinha na segunda cena do primeiro ato.

“Teresinha”

- Cantada por Teresinha na terceira cena do primeiro ato.

“Homenagem ao malandro”

- Cantada por João Alegre fora da sequência do enredo. Neste momento, João Alegre está situado nos anos 70, no contexto de montagem da peça, dando continuidade à cena brechtiana do Prólogo, independente da linearidade temporal do enredo.

“Folhetim”

- Cantada por uma puta na abertura da segunda cena do segundo ato.

“Ai se eles me pegam agora”

- Cantada pelas putas no meio da segunda cena do segundo ato.

“Se eu fosse o teu patrão”

- Cantada por todos presentes no fim da segunda cena do segundo ato.

“O meu amor”

- Cantada por Teresinha e Lúcia na terceira cena do segundo ato, quando elas disputam Max Overseas.

“Geni e o Zeppelin”

- Cantada por Geni, seguido de um coro, na quarta cena do segundo ato, depois que Geni vende alguns produtos a Duran, passa informações a Duran sobre Max e Chaves e prevê a morte de Chaves, de queda de avião. Esse dado da queda do avião tem um sentido alegórico que remete ao destino de Filinto Müller, em julho de 1973.

“Rio 42”

- Cantada no filme por uma pequena multidão em marcha de carnaval, no contexto de pressentimento da declaração de guerra do Brasil à Alemanha.

“Pedaço de mim”

- Cantada por Max e Teresinha, na quinta cena do segundo ato, quando ele está preso e é visitado por ela na cadeia.

“Ópera”

- Cantada por João Alegre, Teresinha, Max, Coro, Capangas, Chaves, Barrabás, Lúcia, Vitória, Putas, Geni, Todos, na cena final do enredo.

“O Malandro n. 2”

- Cantada por João Alegre no “Epílogo do Epílogo”.

Concluído esse mapeamento, indispensável à visão geral da peça a partir da qual se fazem as delimitações necessárias à análise, pode-se passar da paráfrase a uma

fase mais complexa de apreciação do musical. Começamos pela contextualização da peça.

Breve contextualização da obra

Para a descrição da configuração geral da peça, partimos do externo para o interno por uma motivação dupla. Em primeiro lugar, antes de qualquer reelaboração estética da linguagem, é impossível uma enunciação linguística sem referente, ainda que esse referente seja a própria palavra. Theodor Adorno, Antonio Candido e outros teóricos defendem a leitura da imanência de uma obra em intercâmbio com o contexto, naquilo que o contexto apresenta de elucidativo para o texto, sendo funcional e admitido pelos limites do texto, não uma imposição arbitrária de dados empíricos. Tal intercâmbio deve ser estabelecido a partir do próprio texto, examinados os recursos internos que remetem a situações externas, mas ao mesmo tempo têm uma configuração própria, irreduzível aos seus referentes externos. É essa tensão entre fontes primárias e configuração (a ordem singular da obra) que deve ser observada ao longo da análise, evitando-se reduções a uma leitura sociológica, bem como a uma análise meramente imanente, como se a linguagem artística não proviesse nem dialogasse com uma realidade externa.

Em segundo lugar, o recurso a certas informações do momento histórico da elaboração da peça é uma necessidade imperativa da leitura, quando se trata de apresentação da obra. O ano de 1978 é o último dos chamados “anos de chumbo” da ditadura, que se estenderam desde o AI-5, assinado em dezembro de 1968. Essa segunda fase da ditadura, a mais radical dos anos de exceção, é seguida em 1979 pela política de abertura, da anistia, da volta dos exilados. 1978, pois, não só é o ano comemorativo da prescrição do AI-5, mas também um ano de esperanças para o ressurgimento de lutas populares pela redemocratização do país. Mesmo assim, convém lembrar que ainda há censura, como se observa na própria peça em expressões como “Grita a ponte que o partiu”, “rasgando sua banda”, “os seus cacos estão no chão”. Essas expressões substituem “puta que pariu”, “bunda” e “bagos” (“testículos”, na gíria popular), censuradas ou autocensuradas na internalização da repressão.

Diante disso, qual a explicação para os acréscimos de 1979 e a única supressão que ocorre? Por um lado, no que concerne a “Sempre em frente”, parece tratar-se de uma revisão da qualidade artística: o autor deve não ter se satisfeito com o nível de elaboração da canção frente às demais (e sua retirada do enredo parece a única a produzir um efeito insignificante). Mas “Sempre em frente” deve ter tido problemas mais graves com a censura, por ser uma marcha militar, cuja utilização tem um efeito crítico óbvio, semelhante a “Vence na vida quem diz sim”, de *Calabar*. A opção por esse gênero ufanístico e pragmático deve ter acarretado algum desagrado aos censores, mas possivelmente Chico Buarque não achou mais sentido em mantê-lo num quadro tão elaborado de canções. Sua supressão definitiva (“Sempre em frente” não aparece mais no filme nem nas duas trilhas sonoras) foi a solução encontrada tanto para um problema político quanto para um problema estético.

No que tange aos dois outros acréscimos, a questão é mais complexa. Não

acreditamos, em se tratando dessa obra-prima de Chico Buarque, em cortes aleatórios. “Hino de Duran”, rebatizado na trilha sonora do filme como “Hino da repressão”, apresenta-se, apesar de ser cantado no Estado Novo, como crítica direta à ditadura, sem necessidade de elaborações alegóricas mais complexas e herméticas. “Uma canção desnaturada” é a representação da indignação dos pais que investem em um filho para um determinado fim e ele toma um destino oposto. Retratando uma criança amaldiçoada pelos próprios genitores, a canção teria sido censurada, possivelmente, por não corresponder ao estereótipo positivo da criança brasileira, exaltada pelo discurso da ditadura como futuro do país. Como outra possibilidade de explicação, resta ainda saber se a elaboração da canção é posterior à montagem da peça no Rio de Janeiro, sendo incluída um ano depois na trilha sonora.

A partir dos esclarecimentos de Fábio Gomes, pode-se perceber que os acréscimos se justificam não apenas pelo seu valor imanente, mas também pelo encaixe ao enredo, o que só vem a aprimorar a qualidade do musical. De fato, eles se harmonizam à dinâmica de continuidade e descontinuidade dos gêneros: trata-se de um rock progressivo e uma cantiguinha de ninar que se somam a samba de breque, samba-canção, bolero, tango, chorinho, mambo, fox-trot, xaxado, cantiga de roda, blues, salsa, marchamilitar, marchinha de carnaval, ópera clássica, entre outros gêneros. Tudo isso perfaz a unidade extremamente heterogênea de uma ópera popular, sem precedentes na música brasileira, sequer nos três musicais anteriores do próprio autor: *Roda viva* (1967), *Calabar* (1973) e *Gota d’água* (1975).

A ampliação da versatilidade estilística, com intertextos musicais e literários de várias fontes, insere a *Ópera do malandro* no âmbito dos maiores musicais do século vinte, como *A ópera dos três vinténs*, de Kurt Weill e Bertolt Brecht, e *Jesus Cristo Superstar*, de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. A expressão democrática contida em seus objetivos críticos faz dela uma obra pioneira na luta pela abertura política e pela abolição irreversível do Estado de exceção e de intolerância. Essa expressão democrática já está contida não apenas no sentido político da obra, mas em sua própria elaboração estética:

Introdução

Prólogo

Primeiro ato com três cenas

Segundo ato com o segundo Prólogo e sete cenas

Epílogo do epílogo

Dessa estrutura, quatro momentos chamam a atenção por se apresentarem fora do enredo principal, ainda que dialoguem diretamente com os temas desenvolvidos nas ações. Tais exceções são a Introdução, o Prólogo, o segundo Prólogo e o Epílogo dos Epílogos, que se impõem como antienredos que propiciam possibilidades de autoquestionamento da própria obra. Em termos brechtianos, esses pequenos intervalos, à margem da sequência diegética, querem chamar a atenção para o fato de a consciência dos espectadores/leitores nunca caírem na ilusão da substituição da realidade pela ficção artística. Em forma didática, visualizamos a estrutura da peça em duas linhas de desenvolvimento, que se integram em termos temáticos, mas não se confundem:

Primeira linha

Introdução - Prólogo - Segundo Prólogo - Epílogo dos Epílogos

Segunda linha

Três cenas do primeiro ato - Sete cenas do segundo ato

A linha do enredo é regida pela lógica da causalidade, já observada por Aristóteles na tragédia grega. As cenas se estruturam em concatenação de ações que geram outras. Esse legado milenar aparece na Ópera do malandro, o que se explica de várias formas, a exemplo da verossimilhança da comédia, que se propõe ser mais acessível e sem elaborações fragmentárias e herméticas. Mesmo assim, pode-se ainda dividir essa linha entre a relativa simplicidade das cenas, do ponto de vista de sua inteligibilidade imediata, e a elaboração mais complexa das canções, a começar pela intromissão da arte musical, inteiramente dispensável às estruturas cênicas, consideradas como arte teatral em si.

Já a linha dos cortes e das suspensões brechtianas impõe à recepção não apenas distanciamento crítico dos fatos representados, mas também autodistanciamento. Por exemplo, as exaltações de felicidade da “Ópera” são desmentidas não apenas na canção seguinte, mas também na leitura retroativa de sua mensagem à luz da “Introdução” e das três intervenções críticas – e, a rigor, autocríticas – de João Alegre. O efeito autocrítico desses cortes decorre de dois fatos: a) sendo autor do musical, João Alegre é obrigado a reservar-se um espaço de autorreflexão sobre o direcionamento ideológico dado a seu próprio texto; b) sendo sambista e incentivador de alegrias coletivas, como seu próprio nome já diz (uma tradução literal de “John Gay”, da *Ópera dos mendigos*), João Alegre obriga-se à exibição do destino injusto do malandro pobre, metonímia histórica do desaparecimento da malandragem tradicional da Lapa. A “Homenagem ao malandro”, contida no segundo Prólogo, destaca-se com a declaração consciente do fim da malandragem boêmia e relativamente ingênua, substituída por correntes institucionais que agem à margem da lei e são inteiramente legalizadas, protegidas pelos instrumentos que deveriam julgá-las. De acordo com a ordem dos acontecimentos e das intervenções de João Alegre, percebemos estruturações brechtianas que impõem uma avaliação crítica aparentemente situada fora da linha dos fatos, como supressão provisória do enredo para fins de quebra da ilusão e das idealizações. A “Homenagem ao malandro”, irônica desde o título, é o reconhecimento da oficialização estatal da malandragem de alta sociedade e grande porte. Na concepção de Brecht, isso poderia incitar o público a uma visão alternativa à própria peça, como um dado “externo” que propicia um certo distanciamento não-catártico. A realidade, independentemente das representações da peça, existe com toda sua carga opressiva, não sendo nem suspensa nem substituída pela organização artística de sua representação, ainda que seja a mais realista. Tais procedimentos criam uma obra dentro da obra, mise en abyme negativo que se materializa sob o comando de João Alegre, o mesmo compositor de toda a diversão da peça.

Em suas três intervenções de desfecho realista, João Alegre, contrariando iro-

nicamente seu próprio nome, é obrigado a mostrar o lado mais infeliz desse momento histórico que assiste à destruição do malandro bon vivant, ultrapassado pela esperteza da corrupção sistemática e legal do malandro regular e profissional. Mais que isso, João Alegre expõe o lado mais abominável do destino do malandro tradicional, “encontrado mais furado que Jesus”. Os sentidos de “três vinténs” – pobreza extrema – e de mendicância, de Brecht e Gay, fundem-se com o da morte, não por processo natural, mas por extermínio. Esse sentido final ressoa como um dos acréscimos mais críticos de Chico Buarque ao perfil dos infelizes retratados nas peças anteriores. O assassinato do malandro pobre por mãos não evidenciadas dificulta a investigação, precariza a identificação dos novos agentes da intolerância e destrói uma conquista histórica essencial do Estado de direito: o dever do Estado na apuração de crimes e na atribuição de responsabilidades. As figuras da sociedade civil mencionadas por João Alegre também em nada contribuem para mudar os fatos. A fusão monológica do pensamento estatal e da sociedade civil é produto do medo e da ausência real de emancipação dos indivíduos – justamente o oposto da conciliação afetiva de todos na “Ópera”.

Como intérprete singular dessa mudança histórica, Chico Buarque ainda opta por uma pluralidade incomparável de gêneros musicais, em alternativa radical à indústria cultural implantada como nunca no período que vai do pós-guerra ao fim da ditadura. Se nos três primeiros musicais ele já trabalha temas semelhantes, como o repúdio ao monopólio da mídia na produção dos gostos sociais e o distanciamento da visão oficial do governo sobre o país em sua história passada e contemporânea, a *Ópera do malandro* é a interpretação mais complexa de todas as obras buarquianas. A extrema diversidade de pontos de vista, que leem o cotidiano da Lapa em suas piores condições, sem a visão romântica tradicional de malandros idealizados, é outro diferencial em relação a toda uma tradição que não privilegiou simultaneamente interpretações as mais díspares. O excesso de visões marginais, mostrando Brasília inexistentes na propaganda militar, impõe-se como contraponto aos expurgos ideológicos do Estado de exceção.

A construção do cenário desloca o foco do plano internacional – do auge da guerra à vitória dos Aliados – para a guerra interna vivida na capital do país: a ordem (Duran e Chaves, a repressão ligada ao Estado Novo) contra a desordem (Max Overseas, um contrabandista que representa um certo liberalismo antimoralista).

A liberdade de Max é o contrabando e a contravenção, a vida fora da lei, a marginalidade boêmia. A repressão não tem perfil próprio, porque também alimenta e depende das vantagens oferecidas pelo crime organizado (este, no contexto interno, ainda embrionário no país). A ausência de autenticidade da repressão confirma-se no fim, na mudança radical da ordem mundial e brasileira, quando Duran vai pedir socorro à desordem. Nesse momento, a desordem passa a protagonizar o processo de americanização do Brasil, legitimando-se como única opção segura e correta à emancipação do país. Enquanto Duran e Chaves representam o atraso político e econômico, Max personifica o progresso e ganha o mercado em 1945, com o fim da predominância do modelo civilizatório europeu para o Brasil e a América Latina.

Com o enredo situado no Estado Novo, mas com intenções de contestação

alegórica ao regime militar, a *Ópera do malandro* abre espaço para a protagonização de prostitutas, homossexuais, malandros de várias classes, policiais e empresários corruptos, famílias falidas e em conflito, capangas da ordem e da desordem – enfim, personagens que, abstraídos em seus tipos sociais, representam estratos execráveis à luz da propaganda militar, sempre positiva e em exaltação de um país que nunca existiu. A hegemonia estética das vozes excluídas impõe a imagem de um outro país, ausente das propagandas ufanísticas do nacionalismo varguista e pós-64. A confusão entre malandragem e corrupção compromete a autoimagem da polícia política. Somam-se a isso a prostituição massiva e cenas de conflito familiar que funcionam como o oposto das imagens estereotipadas da “família brasileira” (PRESIDENTE MÉDICI, 1970). Duran e Vitória se esforçam para corresponderem ao ideal moralista de uma família exemplar, mas constituem uma família de alta classe às custas da miséria da prostituição. A ascensão de Max Overseas, no final da guerra, é o limiar do domínio americano sobre o Brasil, sendo a desordem a força condutora da nova ordem, bem mais atrativa que o legado cultural estagnado de uma Europa falida. A desordem, pois, é responsável pela estruturação de um Estado ligado à ordem que promete prosperidade a todos, sem precedentes na história ocidental. Tais contradições, encobertas por um cinismo ideológico que se mostra, não à-toa, na canção mais extensa da peça, a “Ópera”, podem ser analisadas à luz da visão da dialética da ordem e da desordem, de Antonio Candido. Trata-se da parte mais cínica da peça – a cena da paródia de óperas clássicas em que os protagonistas e os demais não têm a menor cautela em desmascarar-se: a promulgação da abolição dos conflitos, numa relação coletiva em que todos alcançam felicidade e realização plenas, não tem mais qualquer prudência quanto a possíveis críticas. As pessoas que se envolvem nesse novo projeto civilizatório declaram-se inteiramente contempladas pelas bênçãos do progresso, pelos efeitos apenas positivos da nova dominação imperialista. Evidentemente, a leitura cuidadosa dessa canção, que reúne, não à-toa, o maior número de personagens do texto, discerne no tom irônico das vozes uma crítica a essa ilusão. Mas a aparência de todos, na marcha final, é de absoluta imunidade a observações que venham a demonstrar a hipocrisia coletiva sob a marchinha de carnaval que estabelece o desfecho do enredo.

Como se vê, um dos diferenciais da *Ópera do malandro* não está só na referência a toda essa negatividade, mas no espaço aberto para a expressão de cada um em sua autonomia dramática, como a situação das prostitutas cantadas em ao menos três momentos: “Las muchachas de Copacabana”, “Viver do amor” e “Ópera”. A relação entre letra e cena impõe algumas indagações importantes sobre o perfil real das prostitutas. Será que a alegria, o exibicionismo e a sensualidade das muchachas (qualidades inerentes à salsa que elas cantam) são condizentes com a exploração sexual em que vivem? São prostitutas por opção ou por necessidade? O diálogo delas com as mães também não serve de reforço a esse paradoxo? Não será outra ironia espalhafatosa, típica da sátira em sua exibição deliberada de excessos incômodos?

Da mesma forma, quando a peça sai do enfoque de questões mais íntimas para problemas nacionais, tais contradições se repetem. “Rio 42”, como já vimos, ridiculariza a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. A carnavalização literal da guerra é uma sátira menipeia que concorre para a dessacralização de um tema sério.

Trata-se da leitura simultânea de dois momentos históricos: o nacionalismo forçado de Vargas e a situação do Brasil na guerra fria, sob o domínio da ditadura e das potências ocidentais que pretendem proteger a civilização contra o mal vermelho. Em face de tal criatividade, é preciso destacar que as óperas de John Gay e de Brecht e Weill, sempre citadas pela crítica como “bases” de Chico Buarque, devem ser lidas, na verdade, apenas como pontos de partida. Além da singularidade do contexto da peça, Chico Buarque trabalha com uma pluralidade de recursos artísticos que transcendem, em alto grau de elaboração, todas as fontes apropriadas.

No que tange à parte da mediação dos conceitos na análise da obra, é necessário evidenciar aqui algumas considerações sobre procedimentos a ser desenvolvidos a posteriori. Sabe-se, desde a lógica aristotélica, que a escolha e a utilização de conceitos, para fins analíticos de um certo objeto, ocorrem em função do estabelecimento das categorias extraídas do próprio corpus. As categorias são responsáveis não apenas pela delimitação da especificidade do estudo, imprescindível ao aprofundamento da análise, mas também por um norteamento capaz de garantir unidade ao enfoque do objeto. No caso em tela, a categoria elencada é a malandragem, dividida em três modalidades: o perfil do malandro; a diversidade dos gêneros musicais; a lógica da apropriação estética.

De cada modalidade da categoria, definimos duas canções para exame crítico: a) “O Malandro” e “O Malandro n. 2”; b) “Uma canção desnaturada” e “Las muchachas de Copacabana”; c) “Teresinha” e “Ópera”. A análise ainda recorre, sempre que necessário, a comparações com outras canções de Chico Buarque da mesma obra e com os três álbuns anteriores: Roda viva, Calabar e Gota d’água. Recorre-se ainda à leitura da fortuna crítica para diálogo com as apreciações já existentes de algum aspecto da obra.

A definição conceitual da malandragem é essencial para o exame de um dos aspectos fundamentais do malandro em sua adesão oportunista a situações vantajosas. Como a obra se qualifica de “Comédia musical”, é plausível examinar-lhe a sátira como forma hiperbólica de ironia. Assim, o conceito lukacsiano de sátira é contemplado para a compreensão da ocorrência de excessos de certas situações centradas no conflito principal do enredo. A essencialização da contingência, na visão dialética de Lukács (2009), é um dos traços mais característicos do musical de Chico Buarque. A noção de sátira menipeia, tal como conceituada por Bakhtin (1997), também contribui para a elucidação do perfil dos personagens e do propósito estético e político da obra.

10

A problematizadora vazia: o perfil de Benjamin Zambraia



Arturo Gouveia

Os algarismos, como o alfabeto, nunca lhe disseram grande coisa”. “Molhando a cabeça, Benjamim pergunta-se se revelará a Ariela o quanto se sente mesquinho, pois é incapaz de sonhar com quem quer que seja”. Para OLR

Chico Buarque estreia como romancista em 1991, com a publicação de *Estorvo*. Na mesma década, quatro anos depois, publica *Benjamim*. Já em 2003 publica *Budapeste*, seguido, seis anos depois, de *Leite derramado*; em 2014, publica *O irmão alemão*; e, mais recentemente, *Essa gente*. É em *Benjamim* (1995) especialmente na problematizadora vazia do personagem principal, Benjamin Zambraia. Para tanto, convém traçar o perfil do protagonista em sua ordem cronológica, que não é, obviamente, a mesma ordem seguida pela narrativa.

Quem é Benjamin Zambraia

O romance se passa na primeira metade dos anos noventa, com algumas voltas às décadas anteriores, voltas súbitas que se materializam muito mais como lembranças que como cenas. Embora estas também ocorram, manifestam-se em um grau bem inferior às recordações do personagem que, vivendo no ano de 1993, encontra na rua, certo dia, uma mulher parecida com um amor do passado. Trata-se de Ariela Masé, em quem Benjamin vê o rosto e o corpo de Castana Beatriz, desaparecida desde o início dos anos setenta, no pior período da ditadura militar.

O narrador libera algumas informações sobre a vida de Benjamin desde a infância e a adolescência. Embora escassas, servem para delinear um perfil fundamental do personagem. Pelos dados, o leitor deduz que Benjamin Zambraia nasce em 1938; em 1950 tem doze anos, vivendo a adolescência até início dos anos sessenta; em 63, aos vinte e cinco anos, se afirma como modelo fotográfico. Este ano de 63 é um dos pontos em que o narrador, retornando ao passado, mais se detém. Dos anos setenta em diante, passados seus súbitos “anos de glória”, Benjamin já não tem importância.

O ano presente do personagem é 1993. Mora sozinho no Largo do Elefante, no Rio de Janeiro, e há tempo não tem intimidades:

Tantas noites despertava excitado por obra de um sonho interrompido no ápice e ia ao banheiro disposto a consumá-lo. Como esquecesse a parceira do sonho, pensava nas mulheres que nunca lhe negaram fogo e as chamava, chamava, chamava, berrava ‘Eurídice! Corina! Maria Gonzaga! América!’, e as mulheres acudiam uma a uma, porém implacáveis, impassíveis, suas faces imperiais boiando no fundo do vaso (BUARQUE, 1995, p. 22).

Ainda em 1993, chegando um dia ao seu apartamento, Benjamin Zambraia dirige-se ao seu quarto e, com nostalgia de um passado glorioso, vai buscar umas fotos

⁷¹ BUARQUE, Chico. *Benjamim*.

mantidas em cima do guarda-roupa. O narrador enfoca a cena com o seguinte recorte:

Retalhos de revistas e jornais cobrem os tacos do assoalho ao pé da cama. Formam uma tapeçaria decorada com um elemento obsessivo, uma figura humana que muda de flanco, de dimensões, de roupa e de cenário, mas nunca de fisionomia, e essa figura é Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos (BUARQUE, 1995, p. 24).

Já quase ao final do primeiro capítulo é que o leitor tem acesso a essas informações, um pouco mais precisas que as anteriores. Essa busca súbita ao passado se dá no impulso de ter visto na rua a jovem semelhante a Castana Beatriz, um amor dos anos sessenta, que agora ele quer rever. O objetivo é reconhecer na foto a imagem da mulher vista um pouco antes; mas também olhar com carinho e saudade para Castana Beatriz, pela qual teve uma paixão aparentemente ainda não superada. Mas o narrador não informa de imediato quem é Castana Beatriz.

Benjamim observa duas fotos que estampam Castana Beatriz como modelo fotográfico, mesma profissão dele. Eles estão sendo fotografados, nos idos de 63, para propagandas comerciais. Fluem da foto sorrisos, gestos de realização pessoal e uma alegria que em nada correspondem à realidade vivida pelos dois, seja em relação íntima, seja em separado. Mas a propaganda abstrai totalmente essa contradição. Não importa a situação real dos personagens, mas a fetichização de suas imagens, de sonhos produzidos em séries, como modelos de aspiração para toda uma juventude à qual eles se reportam como exemplos de sucesso. No caso, há duas modalidades de modelo em voga: a profissional, exercida por jovens escolhidos de acordo com os critérios do mercado, e aquela imagem imposta pela propaganda como possibilidade para todos, com a finalidade de estabelecer parâmetros de consumo.

Mas depreende-se também dessa cena um desejo de Benjamim de estagnar no tempo da foto, ainda sem as perdas que contribuem, no presente, para sua solidão e sua desimportância como “artista de sucesso”: “Com olhos trinta anos mais velhos, Benjamim reproduz a ouro e fio a Castana Beatriz que um dia conheceu numa sessão de fotos” (BUARQUE, 1995, P. 26).

Já no início dos anos setenta, Benjamim não encontra mais Castana Beatriz em fotos ou em qualquer situação. Ao longo do enredo, não há evidências claras sobre o paradeiro dela. Em algumas passagens, muito esparsas, o narrador sugere a hipótese de perseguição e desaparecimento durante o regime militar. Benjamim Zambraia não tem certeza de nada e as interpretações a que procede são muito rasas, sem um mínimo razoável de politização. Demonstra-se desinteressado pela política, em um momento histórico que culmina em um Estado de exceção que vai afetar Castana Beatriz, o desenrolar de seus próprios sentimentos, mas ele não se impõe nenhuma obrigação de investigar criticamente os fatos.

Quando a ausência completa

Essas poucas informações já são o suficiente para o leitor deduzir de imediato, e confirmar ao longo de todo o enredo, a configuração de um personagem supérfluo e medíocre. Nada sabemos, de forma mais específica, sobre a formação do personagem; nada sobre o que seria o perfil de Benjamim Zambraia em termos de visão do mundo, perspectiva política, posicionamentos sobre os fatos, em um Rio de Janeiro centro das maiores turbulências políticas do país, da transição da fráglima democracia de 46 para o regime militar. Mas essa posição do narrador, no sentido de nada aprofundar sobre o personagem, tem o propósito estético e político de corresponder à situação mesma do objeto enfocado. Passado o enfoque superficial da infância de Benjamim Zambraia, o narrador faz questão de detalhar a “formação” puramente midiática do personagem já no começo de sua carreira. Destacamos dois momentos a esse respeito.

O primeiro momento está naquela cena em que Benjamim é mostrado sempre com os desejos correspondentes aos dos amigos, sem vontade alguma de se diferenciar em alguma coisa:

Adolescente. Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou novo rumo. Benjamim passou a usar torpete, e nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário gesticular de costas para a câmera. Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e a sua estréia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente” (BUARQUE, 1995, p. 10 - 11).

Como se vê, não apenas nessa cena singular, mas em todo o romance, Benjamim não tem iniciativa própria; mensura-se e comporta-se pelos demais, pelo que está na moda, não por um critério próprio que singularize suas decisões.

O segundo momento, não muito diferente desse, aponta um hábito corrente do personagem:

Bocas de mulheres, Benjamim estudara-as sobretudo no cinema, onde evoluem imunes à contemplação. Sentava-se na primeira fila e via filmes em língua estranha

sem atentar para as legendas, maravilhado com a metamorfose das vogais, com a plástica das sombras nas bocas enormes (BUARQUE, 1995, p. 14).

O círculo social em que o narrador flagra o jovem Benjamim Zambraia não passa disso: grupos de amigos com câmeras, sessões de fotografia, cinema, vôlei de praia. A esses espaços corresponde toda uma hegemonia daquilo que Adorno aponta, no romance do século vinte, como a supremacia do mundo das coisas: mercadorias ou outras relações humanas cada vez menos autênticas e subordinadas à mesma lógica do valor de troca (ADORNO, 2003). O percurso de Benjamim pelo Rio de Janeiro, nos dois tempos em que é focado, é permeado por referências como marca Dam, revista *Ciclorama*, Willcox conversível, revista *Frenesi*, “chapéu mole torneado por uma fita com uma rosa de pano”, “vestido de tergal bege plissado”, Lamouche Modas, Imobiliária Cantagalo Ltda., G. Gâmbolo Publicidade e Marketing, paletó de tweed, cigarros Knightsbridge, “Escuderia Spartacus”, Concessionária Owa Importadora de Veículos, “Gincana Owa”, Escuderia Manipur, Escuderia Scandal, cliente VIP, Le Magnifique, casa de espetáculos Stromboli, equipe de basquete da Ultrapão. São dezenas de nomes que articulam uma rede simbólica de um mundo inteiramente fetichizado, do qual a individualidade de Benjamim não difere nem pretende diferir. Esse mundo fechado da mercadoria é a anulação da alteridade e de projetos individuais com o mínimo de originalidade, sem o menor espaço nessas relações predefinidas e dogmatizadas, paradoxalmente, pelo que há de mais efêmero.

O curioso é que Benjamim Zambraia pouco muda nem sai dessa vida de aparências, mesmo na idade mais madura, como se vê naquela cena em que ele medita sobre a barba, os cabelos brancos com brilhantina (“no intuito de torná-los grisalhos”), paletó, calça passada a ferro, meias de cano longo, sapatos de bico fino, nada de maior importância que o zelo excessivo pelos detalhes da aparência. Não há, de fato, uma única meditação intelectual do personagem – ao menos em tom existencial mais denso, que poderia ser até mesmo sobre coisas insignificantes. No ano de 93, com cinquenta e cinco anos, é uma figura inteiramente esquecida, mergulhada no que podemos chamar de *ostracismo midiático*, o esquecimento súbito de um artista após consagração, quando já não serve sequer como objeto explorável.

Mas essa ausência de visão crítica não é exclusiva do presente. Inerente ao mundo profissional a que pertence, penetra em Benjamim como parte essencial de sua visão de mundo, como se não houvesse divisória entre a primeira natureza e a segunda, conforme a visão de Lukács, explicitada adiante. De fato, essa situação vem desde o início de carreira, como na ênfase irônica que o narrador dá aos cigarros Knightsbridge: “A marca projetou Benjamim em todo o país, durante quinze dias” (BUARQUE, 1995, p. 37).

Essa situação, que lembra o cinismo de Andy Warhol na defesa da efemeridade de tudo e da adesão acrítica da arte ao supérfluo (KORICHI, 2011), não provoca no jovem Benjamim – nem no do presente – nenhuma indignação. Ele não faz uma avaliação crítica de seu passado, nenhuma reflexão consistente, nada que o leve a repensar, por exemplo, sua postura apolítica durante o Estado de exceção que, ao que tudo

indica, assassinou Castana Beatriz e deu fim misterioso ao corpo dela. Nem sequer esse tipo de indagação, que envolve algo de sua intimidade, não aparece em sua consciência, expressa em um certo monólogo em que ele reconhecesse o mundo supérfluo e tolo que ele mesmo ajudara a alimentar. Ora, o fato de um dos maiores acontecimentos do século vinte no Brasil (contemporâneo de Benjamim Zambraia, afetado, mesmo indiretamente, por ele, se levarmos em conta o desaparecimento de Beatriz) não figurar como conteúdo de seu pensamento – isso revela bem a superficialidade de sua visão de mundo, que se coaduna com a profissão e a autoimagem que ele quer se perpetuar. Na verdade, mesmo em seus “anos de glória”, com projeções fotográficas e televisivas por períodos curtos, ele é fabricado à força, pelo critério único da beleza corporal, do encanto facial, da juventude propagada como bem eterno, de toda uma caracterização própria do expansionismo norte-americano do pós-guerra.

Incapaz de apreciar criticamente suas relações mais imediatas, Benjamim não tem competência (nem interesse) para vincular sua situação ao Brasil da República de 46, muito menos ao Brasil pós-64, nos quais vive sem a menor problematização do que o rodeia. Na atualidade dos anos noventa, dependendo de “bicos” incertos e inconsistentes, parece não transcender qualitativamente essa mentalidade do modelo juvenil. Tanto é que a linha do enredo que o enfoca se desenvolve a partir do momento em que ele vê Ariela Masé na rua e a reconhece idêntica a Castana Beatriz. Esse súbito retorno ao passado envolve três questões de sua relação com a desaparecida: a) sua atuação profissional junto com ela; b) seu amor por ela; c) o desaparecimento dela nos anos setenta. Ora, o que vai prevalecer na sua motivação pela busca dela são os dois primeiros problemas, não o terceiro. A cena em que ele vai aos seus arquivos e se inunda de fotos do passado é bem representativa desse corte. A memória que ele guarda junto com ela é a da visão mesquinha e anacrônica de sua grandeza midiática, assim como o desdobramento amoroso que se segue a isso. A terceira questão é interpretada muito mais como um acidente de percurso, enquanto historicamente está enraizada na essência do país – e a perseguição e morte de Castana Beatriz é uma metonímia dessa situação secundarizada por Benjamim Zambraia. A sua busca por Beatriz, portanto, que obtusamente lembra Dante na descida aos infernos, é impulsionada não por motivos mais amplos, mas por uma nostalgia egoísta que o personagem não consegue superar. Evidentemente, essa motivação romântica poderia ser agregada a uma ambição política que mostrasse o mínimo de formação significativa dele. Mas essa amálgama de interesses não ocorre; e a redução de tudo a uma questão puramente individual é, talvez não apenas em termos simbólicos, o triunfo da ditadura em termos de destruição da memória histórica. Benjamim Zambraia nem se investe contra isso nem se indaga a respeito desse seu vazio.

Se pudéssemos resumir o passado de Benjamim Zambraia a essas três problemáticas, veríamos que na terceira ocorre uma interrupção dupla de sua relação com Castana Beatriz. Ambas as interrupções estão ligadas ao avanço da repressão militar. A primeira diz respeito à adesão de Castana Beatriz a um movimento clandestino de resistência ao golpe. Nesse caso, a figura do professor Douglas Saavedra Ribajó, a quem ela se junta, é o oposto de Benjamim Zambraia e se projeta em Castana Beatriz como um encanto e uma perspectiva promissora que dará um novo sentido existencial à vida

dela. Convém lembrar que a meta dos seus ideais, uma sociedade socialista e justa, foi uma das projeções mais cativantes do século vinte para uma juventude de várias classes sociais. Castana Beatriz, repudiando sua vida de elite burguesa, arrisca-se a novas experiências que a afastem da formação de menina rica, dirigida pelo pai para um casamento que reforce o vínculo entre as elites. Castana Beatriz não aceita mais essa monotonia, passa a abominar esses parâmetros patriarcais, como se o risco da própria vida tivesse bem mais sentido que a vida vegetativa representada, simbolicamente, pela ausência de transformações ou algo mais sedutor que a mera reprodução do individualismo.

A segunda interrupção, indissociável da primeira, é a Operação Bandeirantes, já em curso desde o final dos anos sessenta, financiada, historicamente, pelas mesmas elites a que pertence a família de Castana Beatriz. Benjamim não tem maturidade alguma para estabelecer relações entre esses fatos e compreender toda uma rede de acontecimentos que, de alguma forma, o envolve em perigos. Também não há nenhuma citação do narrador sobre o terrorismo de Estado que esteja ao alcance de Benjamim Zambraia, ainda que ele mesmo seja vítima de uma das caçadas a Castana Beatriz e ao professor. O que prevalece é a absoluta ignorância dele sobre o estado crítico e tirânico do país, sobre o crescimento de um Estado policial que pode eliminar ao próprio jovem inocente, uma vez que ele, como modelo fotográfico e ex-caso de Castana Beatriz, figura entre os dados e os alvos da repressão. Mas em momento algum ele se recolhe para ponderar sobre os vínculos históricos que o comprometem, ainda que indiretamente, como se sua individualidade, no envolvimento com a filha deserdada do Doutor Cam-pocelste, não tivesse nenhum sentido para além dos projetos pessoais. Projetos estes que cada vez mais perdem a consistência, não em termos de abstração institucional, como se vê na permanência da empresa G. Gâmbolo, mas na irreversível desfiguração midiática do protagonista. É essa contradição que resulta no Benjamim Zambraia dos anos noventa, sem mudanças qualitativas e com a mentalidade midiaticamente quixotesca, ridiculamente presa a um passado ilusório, alienado e inautêntico.

A dupla morte de Benjamim Zambraia

A morte real do protagonista já está narrada, ainda que em poucas palavras, no primeiro parágrafo do romance: um pelotão de policiais fuzila Benjamim Zambraia como vingança por assédio a Ariela Masé, mas ele assiste a tudo como se fosse o desenrolar de um sonho misturado a lembranças de um passado bem mais agradável que o presente. A descrição do fuzilamento é repetida, quase que com as mesmas palavras, no último parágrafo do romance, reforçando, pelo recurso ao “assistiu ao que já esperava”, a persistência, mesmo involuntária, de Benjamim de manter-se à margem de uma compreensão mais objetiva dos fatos.

A nosso ver, porém, há uma segunda morte, com sentido simbólico, bem mais elaborada que essa. A morte real apenas complementa e encerra uma morte mais duradoura no personagem e mais significativa no romance, no que tange aos motivos do enredo⁷². Trata-se da morte midiática de um artista sem talento, sem criatividade, e que figura, paradoxalmente, como herói sem qualquer projeto autêntico. Representa-

ções e ocorrências dessa pobreza artística são diversas. G. Gâmbolo, por exemplo, sabe o quanto Benjamim é ruim como ator de televisão para propagandas e mesmo como modelo fotográfico. Mantém com ele uma amizade de ocasião, mas protela o máximo contratos com ele e faz tudo para não tocar no assunto. Na Gincana Owa, para onde é levado por umas estudantes adolescentes como desafio, Benjamim é um ilustre desconhecido e não concentra mais atenção que outros desafios em disputa: moças vestidas de bonecas, quinquagêmeas, um chimpanzé de gravata-borboleta, uma menina grávida aos nove anos, quatro atletas guiando uma girafa, o que culmina num escanteamento típico de quem não desperta nenhum interesse midiático: “O apresentador aponta o sujeito com chapéu de vaqueiro e anuncia: “Robledo!”. Acorre uma legião de mulheres, mais um punhado de cinegrafistas, e Benjamim fica encalacrado contra o palco”. (BUARQUE, 1995, p. 43).

A ausência do clima de sucesso e moda em torno dele é responsável pelo seu anonimato, como se percebe na pergunta vaga que as adolescentes fazem a ele: “O senhor não é aquele artista?”. O narrador destaca vários quadros em que as pessoas mais diversas percebem a mediocridade de Benjamim, como se apenas ele, em sua visão narcísica, não se tocasse com tal pobreza. A evidência desse contraste de perspectivas atinge um dos pontos altos no momento em que o narrador sublinha algumas lembranças de G. Gâmbolo em sua juventude com Benjamim:

Na sua rede de vôlei Benjamim Zambraia era herói. Era mesmo Benjamim, por quem hoje ninguém dá nada, naquela época era o príncipe da praia, e G. Gâmbolo gaba-va-se de frequentar a sua roda. Todo dia de sol, um bom público aglomerava-se na orla e assistia a G. Gâmbolo, um metro e cinquenta e cinco, levantando a bola para Zambraia cortar. Depois do jogo Zambraia afastava-se dos parceiros, nadava até as ilhas, voltava com algas no peito e espreguiçava-se na toalha das meninas. (BUARQUE, 1995, p. 89).

Preso, como as velhas almas da caverna platônica, a esse mundo restrito, tal pequenez é a negação absoluta da própria imagem que a arte midiática faz de si e propaga como modelo para o mundo: abrangência, atualização, sintonia com o mais vasto e universal, toda uma investida sistemática contra o atraso e a estagnação de culturas provincianas. No caso do Brasil, o fato de o cenário principal do romance ser uma capital das mais importantes não é escolha gratuita: desde a gradativa americanização da cultura brasileira, há uma fetichização crescente dos avanços metropolitanos, colocados como o locus das grandes oportunidades, em detrimento da pobreza interiorana do país. A figuração de Benjamim, como de outros personagens de Chico Buarque, corresponde a essa situação estrutural da realidade brasileira, ainda que os protagonistas sejam apenas exemplificações pontuais – e nem saibam – dessa contradição. Uma das formas adotadas pelo narrador para a mimetização dessa realidade é a

⁷² TOMACHEVSKI, Bóris. “Temática”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da literatura: Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 169-204. Esse ensaio teoriza sobre os motivos associados e os motivos livres de um enredo. Conforme o autor, os motivos livres, fora da mera sucessão

ênfase constante à incompetência de Benjamim, como nessa caracterização dele como um ingênuo canastrão:

Gravou certa vez um comercial para uma companhia aérea: estirado na poltrona, representava um passageiro da primeira classe que deveria estar dormindo quando a aeromoça chegasse com o café da manhã. Mas Benjamim Zambraia percebeu o movimento da câmera, suas pálpebras desandaram a tremelicar e o diretor não teve paciência para repetir a cena, substituiu-o. (BUARQUE, 1995, p. 37).

Vejamos que, ao virar os olhos em direção errada durante a filmagem, ele não tem condições de um mínimo de fingimento e abstração que se exige do artista para não cometer um erro de tomada. A impaciência do diretor faz sentido e não deve ser lida como intolerância, mas como percepção da insuperável incompetência do ator. Além disso, todos estão condicionados por um fator que não pode jamais ser negligenciado: o tempo de produção e circulação da mercadoria. Essa lógica preside a todos os gestos e a coisificação de todos os comportamentos decorre desde a demarcação do tempo necessário à efetivação da filmagem. Tal imposição externa, que não decorre da vontade pessoal de ninguém, segue a mesma lógica da produção industrial e não admite qualquer intervenção incompetente – ou mesmo criativa – que venha a dilatar o prazo preestabelecido para a entrega do produto. Em suma: não há espaço para uma liberdade criadora que negligencie as pressões do tempo.

Benjamim não tem – ou não expressa – a menor consciência de todo esse processo. Fora do ar desde 1978 (portanto, já há quinze anos), vivendo de parca aplicação de dinheiro e pequenas oportunidades que ainda lhe surgem, não se sente incomodado por nenhuma necessidade de autorreflexão: “Benjamim pensou no que fizera de bom em dois anos – cinema, chope, cinema, cama, chope, cinema, caldo de carne, cama – e falou ‘só?’” (BUARQUE, 1995, p. 105).

Vejamos que ele parece querer iniciar algo mais contundente a respeito de si mesmo, mas não prossegue. A autoindagação “só?” é ambígua: pode ser o início de um desacordo com os fatos, mas pode ser também uma autocobrança de mais curtição, mais “viver a vida”, de tirar mais proveito de tudo. Mesmo quando ele parece querer se desligar de suas velhas fotos, num princípio de revogação de seu mundo tolo, não é uma autocrítica densa que domina o desdobrar do enredo:

À janela do seu quarto, Benjamim ergue as mãos e lança na noite um mundo de papéis picados. Está orgulhoso de desfazer-se de sua coleção de fotografias: Benjamim Zambraia de perfil, Benjamim Zambraia de calção, Benjamim Zambraia de automóvel, Benjamim Zambraia com quatrocentas mulheres, o curriculum vitae do modelo Benjamim Zambraia. (BUARQUE, 1995, p. 113).

Ora, o próprio fato de ele continuar a sondar Ariela Masé como filha de Castana Beatriz mostra a persistência de um passado não resolvido – uma das causas para ele não evoluir em nada do ponto de vista político, intelectual ou simplesmente como um indivíduo concreto diferenciado do modelo abstrato.

Outros personagens

Já no primeiro capítulo do romance, o narrador apresenta informações mais detidas sobre Ariela Masé e Aliandro Esgarate, que contrastam, em alguns aspectos, com o protagonista. Enquanto Benjamim se lembra de um tempo em que “vivia cercado de mulheres emotivas” (BUARQUE, 1995, p. 101). Aliandro, apesar de rico e estreante numa campanha política que lhe abre mais portas, é traumatizado por lembranças de uma infância miserável na qual se destaca como passa-fome e “filho da puta”. Já Ariela passa também por privações e é casada com um ex-policia, Jeovan, atingido num tiroteio e inutilizado numa cama. Castana Beatriz, por sua vez, tem a melhor infância possível, com todas as condições da alta burguesia, mas um dia decide despojar-se de tudo e entregar-se a uma prática revolucionária de esquerda.

Benjamim Zambraia, dentre estes, é o único que não passa, até seu último momento de glória, por nenhuma dessas mudanças. Ele não vive os extremos opostos de sua amada nem a saga de Aliandro/Alyandro: vida miserável, ilegal e agora empresarial. Alyandro, sempre em ascensão, faz carreira de ladrão e empresário corrupto, sai, portanto, de um extremo a outro, experiência que Benjamim também não acumula. A infância favelada de Alyandro, sob violência dos seus superiores e da polícia, em permanente risco de cadeia e de vida, em nada condiz com a infância pequeno-burguesa de Benjamim. Ele também desconhece os sofrimentos de Ariela, de infância marcada pela morte prematura do pai (assassinado numa emboscada), família pobre de interior e a atual vida profissional sujeita a riscos de assédio violento e estupro. Sem a experiência de Alyandro, é como se Benjamim vivesse em um mundo onde não existisse miséria, ascensão por roubo, corrupção, falcaturas, empresariado ilegal, campanha política mentirosa e descarada. Sem a experiência de Castana Beatriz, Benjamim não conhece a adesão a um projeto de vida que põe em risco sua origem, seus vínculos familiares, seus bens, sua própria vida, em prol do ideal de uma sociedade mais humana; sua comodidade ao mundo da futilidade é mais confortável do que a luta em prol de outro tempo; mas também sua vida não lhe propicia nenhuma leitura crítica do mundo, nenhuma influência capaz de abrir-lhe a consciência para além de seus interesses imediatos. Por fim, sem a experiência de Ariela Masé, cujo ápice do sofrimento é o marido em estado vegetativo, Benjamim também desconhece a violência da polícia e do banditismo, assim como empregos inseguros em que o empregado está sujeito a atos desmedidos de violação. Benjamim passa por todos eles, mas sem se afetar em nada com a condição deles, sem refletir em prol de si mesmo, porque não os assimila sequer para lamentar ou para comparar com sua situação. Assim como faz nos momentos em que passa por mendigos e prostitutas nas ruas, coloca-se sempre imune a essas situações negativas, enfatizando apenas o que a mídia consagra como positivo e converte em realidade/sonho de consumo. Assim, imerso em um cotidiano ditado pela propaganda, Benjamim não corresponde ao que se entende criticamente por contem-

porâneo. Vejamos, a esse respeito, as duas visões apresentadas por Giorgio Agamben (2009).

Partindo de Nietzsche, Agamben discerne no contemporâneo uma desconexão, uma dissociação do sujeito em relação ao tempo vivido. Essa contradição diz respeito àquele que não se enquadra nas pretensões de seu tempo, que não se deixa absorver pelo senso comum da época a que pertence. Trata-se, pois, de algum tipo de ruptura que leva o sujeito a uma postura aparentemente anacrônica e deslocada do que predomina no momento em que vive. E é essa posição original que o faz apreender, de um ângulo incomum, as forças que movem a essência do seu tempo histórico. Tal é a intempestividade, no dizer de Roland Barthes, que Agamben associa a uma capacidade original de interpretar o seu tempo e criar condições de crítica e apreensão seletiva das coisas. Como vemos, Benjamim Zambraia é, rigorosamente, o oposto disso.

Agamben sublinha que essa não-coincidência não é uma fuga a um passado nostálgico, mas exatamente uma condição estratégica daquele que decide enfrentar o que é opressivo em seu tempo, do ponto de vista de pressões diretas, como perseguições intolerantes, ou toda uma opressão indireta a que as pessoas tendem a se acostumar e naturalizar. Trata-se, a nosso ver, de uma concepção muito próxima do que Adorno, interpretando o capitalismo tardio, chamou de “totalitarismo difuso”. Diferente de Estados totalitários de violência explícita, o totalitarismo difuso é muito mais inteligente no sentido de não ter um alvo definido para resistências a ele, porque maior parte da sociedade se dilui nele e estruturalmente o faz funcionar, como se não houvesse violência alguma em suas práticas.

Agamben apresenta ainda uma segunda visão do contemporâneo: “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Essa obscuridade, a que o verdadeiramente contemporâneo não pode renunciar, exige das consciências diferenciadas uma tática capaz de submeter as luzes e as aparências de uma época ao seu negativo, mantido sempre nas trevas pelas forças dominantes que não admitem nada que represente ameaça a sua hegemonia. Percebe-se, em termos dialéticos, uma totalidade contraditória na qual o obscuro não é separado das luzes, mas constitutivo delas. O ideal é estabelecer condições de fazê-lo vir à tona como a forma mais eficaz de desmentir o que as aparências querem figurar como parâmetro inquestionável e inequívoco. A possibilidade de neutralização das luzes decorre de um estado permanente de suspeita em relação ao que se oferece aos sujeitos históricos, cuja passividade pode levar à obliteração da própria subjetividade em seus potenciais criativos. Numa escala genérica de forças sociais em conflito, a inércia dos sujeitos ou apaga as possibilidades de transformação ou se reduz a um grau mínimo e insignificante que anula qualquer projeto alternativo. Este é o estado atual do fetichismo não apenas da mercadoria vista por trás do vidro de uma loja, como exemplifica Marx, mas de todas as relações sociais que, segundo Adorno, tendem a universalizar uma lógica una, fora da qual o indivíduo parece estranho e perigoso. Agamben, na esteira da teoria crítica, identifica o ser contemporâneo não por distanciamento, mas inserido fatalmente nele, como “aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo”.

Diante dessas contradições, Agamben situa a condição histórica de qualquer sujeito como imerso em seu tempo, tendo que assumir a tendência de uma das forças do conflito, ainda que sua consciência não tenha clareza dos fatos. Mas, para ser contemporâneo no sentido da ruptura, é necessário ter coragem e correr riscos de sua aparente estabilidade. No romance, percebemos que Castana Beatriz, mesmo de forma impulsiva, sem uma maior elaboração crítica, toma essa posição de distanciamento diante do que lhe é propiciado desde a infância. A decisão dela significa uma rejeição às mentiras e a toda uma prática de sua família, de alta classe, percebida por ela como farsa, ao ponto de ela sentir vergonha e se empenhar em uma luta que exige, desde já, o desmascaramento de sua própria formação. Epifanias dessa natureza nunca ocorrem a Benjamim Zambraia, que nada revela dessa coragem, preferindo a acomodação a um sistema que, no final, o atira no limbo das estrelas decaídas. Em momento algum ele monologa a respeito de uma sensação de estar ultrapassado e imprestável, mesmo quando se vê lesado em contratos irrisórios.

Um exemplo prático que Agamben oferece sobre esse debate é a moda, precisamente o que mais distingue Benjamim Zambraia em seus sucessos transitórios. A moda introduz no tempo, diz ele, “uma peculiar descontinuidade”, que julga tudo por sua atualidade ou não-atualidade, impondo-se como critério único para a qualificação do que tem ou não importância. De fato, como afirma o melhor legado da teoria crítica, a necessidade de renovar o consumo, para gerar a sensação do novo e do mais avançado, não permite valor permanente, a não ser este. O encanto do dia-a-dia se reduz ao que há de mais efêmero e banal. Nos romances de Chico Buarque, Benjamim Zambraia é o mais representativo dessa identidade que se desqualifica e se esvazia em tão pouco tempo.

Tipologia de pobres diabos

Num ensaio publicado em 1988, José Paulo Paes registra a preocupação de Mário de Andrade, nos anos quarenta, com um fato inédito trazido pela literatura do século vinte: a proliferação de protagonistas passivos. Mário de Andrade aponta toda uma tradição em que grandes personagens são derrotados, como Dom Quixote, Otelo, Mme. Bovary, mas lutam por metas ambiciosas que dão uma justificativa a suas vidas turbulentas. José Paulo Paes reconhece o pioneirismo de Mário de Andrade, na crítica brasileira, nessa reflexão sobre um fato aparentemente inexplicável, uma vez que a extrema apatia do herói é a negação radical daquilo que milênios de criação literária legaram à modernidade. Paes liga essa preocupação a um dos romances abordados no ensaio, *Os ratos*, de Dyonélio Machado, de 1935, e procura mostrar a correspondência entre a ação de um enredo propositalmente pobre e a condição de “pobres diabos” que se mantêm à margem de qualquer ambição. São personagens dos mais simplórios do cotidiano, sem surpresa alguma numa vida previsível e rotineira, como aparecem com muita frequência nos contos de Dalton Trevisan (PAES, 1988).

A nosso ver, essa questão levantada por Mário de Andrade tem que ser retomada com urgência pela crítica. Do desânimo de Naziazeno Barbosa à quase indiferença de muitos personagens e tipos da atualidade, vem crescendo a falta de perspectiva,

de projeção, na qual os personagens continuam sendo heróis problemáticos, tal como conceituou Lukács, porém sem uma antítese efetiva ao mundo em que vivem. Isso dá a entender que a força destrutiva da segunda natureza vem invalidando, quase completamente, a autonomia da primeira natureza da composição romanesca. Vejamos o significado dessa absorção deformadora.

Há um século, em meio à Primeira Guerra Mundial, Lukács formulava sua visão teórica sobre o romance como um gênero composto necessariamente de um conflito entre duas naturezas antagônicas (LUKÁCS, 2000). De um lado, a subjetividade do herói contém uma meta existencial que o diferencia de toda sua época. A singularidade do personagem consiste em querer alcançar no mundo o que o mundo mesmo não tem a oferecer. Tal ruptura sonhada pelo personagem corresponde a uma busca de sentido que a objetividade, fria e insensível, condena à destruição. É nesse ponto que a segunda natureza, o mundo externo aos desejos do herói, irrompe com toda sua força antagônica e inviabiliza, por todos os meios, o êxito do herói. Entre este e as forças destruidoras não existe, pois, harmonia, mas uma contínua e insuperável hostilidade que culmina no fracasso da primeira natureza. Esta acaba tendo primazia apenas nas ideias, na interioridade, semelhante a uma projeção hegeliana, sem resultados significativos no mundo sensível em que a irreducibilidade das coisas é indiferente aos planos mais autênticos da subjetividade. Essa relação desigual é concebida por Lukács como inerente ao gênero romanesco: a ironia estrutural em que o gênero mais aberto e mais flexível de todos os tempos nega a liberdade sonhadora do personagem.

Essa contradição, lida depois como reflexo de um mundo capitalista em ascensão, no qual nunca houve tanta pregação ideológica de liberdade individual, sem que, ao mesmo tempo, o indivíduo tenha condições reais de transformação, é uma das diferenças ontológicas do romance – como epopeia burguesa – face a gêneros antigos, como a epopeia e a tragédia. O personagem romanesco, liberto de forças cósmicas que prendiam e condicionavam a ação dos heróis, sente-se livre num mundo que, ao mesmo tempo, o indiferencia numa crescente massificação. A reificação do mundo moderno, absorvida pelo romance nos insucessos dos personagens, incapazes de superar a ordem do mundo com suas ideias originais, anula a subjetividade ao ponto de o personagem mesmo, em especial aquele de densidade psicológica, abolir-se enquanto força significativa frente ao “ossuário de interioridades putrefatas”. O caráter problemático do personagem deriva desse paradoxo: nunca houve, desde a Revolução Francesa, tanta possibilidade de ascensão individual e justiça social; ao mesmo tempo, desde os massacres no Haiti e na Primavera dos Povos, o mundo viu que tais pregações burguesas eram muito mais retóricas que efetivas. Nessa medida, é comum o personagem mais lúcido, o da maturidade viril, retrair-se, controlar-se, buscar uma certa forma de viver no sistema, mas jamais renunciar à ética e à autenticidade das suas aspirações.

Ora, é precisamente nesse ponto que vemos a necessidade de reler a teoria do jovem Lukács. No século vinte, muitos personagens continuam lutando por ideais autênticos, em alguns casos muito radicais, a exemplo de Leon Naphta, Settembrini, Adrian Leverkühn, a quem a poética de Thomas Mann confere lugar de destaque. Mas o que vem se tornando regra é a ausência de radicalidade e mesmo a destruição total, já em muitos casos, de autenticidade. O que vários personagens querem e sonham não

é mais romper com o mundo externo, mas desfrutar dele, integrar-se a ele, como a mais banal forma burguesa de tirar proveito das coisas e curtir o individualismo nas melhores condições. Na narrativa brasileira contemporânea, planos teleológicos, como os do Capitão Vitorino, Medeiro Vaz, Padre Nando, Coronel Ibiratinga, GH, estão cada vez mais improváveis. Desde os anos noventa, com *Cidade de Deus*, assistimos a um elevadíssimo grau de reificação das consciências nas classes mais pobres, incapazes, nas próprias condições de sobrevivência, de elaborar uma nova subjetividade frente ao que o mundo impõe. Nos últimos anos, os resultados têm confirmado esse não-distanciamento entre as duas naturezas. Como a ascensão social continua sendo negada à maioria da sociedade, os heróis continuam problemáticos, mas suas consciências não se diferenciam da segunda natureza. Como observa Adorno, a retração dessas ações tende à generalização de uma epopeia negativa em que não existe mais antítese, mas apenas uma extensão, assumida ou disfarçada, da tese em vigor.

No romance de Chico Buarque, Benjamim Zambraia vive num mundo de me- ras reproduções, de um eterno recomeço, sem início e sem meta distinta. A simbologia dessas rotinas de reprodução, disfarçadas de criação, condiciona diariamente o personagem, mas também aparece em outras instâncias do texto. Por exemplo, Benjamim Zambraia tem 55 anos; Castana Beatriz desaparece num sobrado, na Rua 88, onde edifícios com fachadas de espelhos refletem uns aos outros, “e vice-versa indefinidamente” (BUARQUE, 1995, p. 50); Ariela consulta a Farmácia K.K.; o fax da imobiliária é 771-1717; o empresário da publicidade é G. Gâmbolo; e Aliandro Esgarate/Alyandro Sgaratti, estreante na política, faz um discurso, pontualmente, às 22h e 22 minutos. Derivaria daí, desse mundo encharcado de técnicas de reprodutibilidade, o antropônimo simbólico do modelo fotográfico? Resposta à parte, já é hora de a crítica elaborar uma tipologia desses novos pobres diabos da reificação.

11



O fantástico e a naturalização da indiferença no conto “O aeroporto”, de Menalton Braff



Luciane Alves Santos

Temístocles Linhares notou ser natural que a crítica literária se proponha a destacar nomes promissores na contística brasileira, entretanto ressaltou o risco que se corre quanto a classificá-los. Qualquer tentativa nesse sentido é sempre perigosa, já que classificar implica impor limites, reduzir, “apertar o cerco” em torno dos autores, e completa: “Evoluir sobre classificações é o mesmo que evoluir sobre os escombros” (1973, p.10). Embora atento aos riscos da severidade delimitatória, Linhares admite que existiram duas grandes categorias em se incluíram os contos publicados até a década de 70: os realistas e os regionalistas. Além delas, acrescentaria uma “nova” categoria, na qual a literatura nacional ainda se expressava de forma pobre: os contos fantásticos.

Decorrido meio século das observações de Linhares, a literatura fantástica contemporânea tem encontrado relevante expressão na literatura nacional, no entanto o exame da historiografia literária brasileira aponta para a ausência de crítica interessada em esquadrihar essa produção. A narrativa fantástica, que sempre viveu à sombra do Realismo, parece ainda hoje encontrar dificuldade para mover-se da zona marginal a que foi historicamente relegada. O que se observa é o recorrente trabalho investigativo, na maioria das vezes, circunscrito a alguns nomes já consagrados na temática fantástica, a exemplo de Murilo Rubião e J.J. Veiga. Não questionamos aqui a importância desses estudos (menos ainda dos escritores), já que em ambos é inegável a grandeza do trabalho com a linguagem, da utilização singular de recursos estilísticos que dão vazão ao fantástico.

Ao se referir à originalidade da contística de Murilo Rubião, Antonio Candido lembrou que o autor elaborou seus contos nos anos 50, em um momento do predomínio do realismo social, fato que retardou ou limitou a sua importância para a literatura fantástica brasileira. Somente graças à eclosão do real maravilhoso latino-americano, impulsionada pela divulgação da obra de Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar e Gabriel García Márquez, o insólito “de recessivo passou a predominante”. Mesmo assim, lembra que o caminho trilhado por Rubião “poucos [escritores] se identificaram e só mais tarde outros seguiram” (CANDIDO, 1989, p. 207).

Ainda hoje, a escassez de estudos sobre o fantástico nacional talvez encontre justificativa no fato de que, como avaliou José Paulo Paes (1958), “embora grandes escritores tenham cultivado o conto fantástico, fizeram-no quase sempre em caráter acidental, circunstância que limita, necessariamente, a importância da sua contribuição”. De fato, nomes como Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Fagundes Varela, Afonso Arinos, Coelho Neto, Orígenes Lessa e Lygia Fagundes Telles e Menalton Braff, somente para dar uma amostra, pois a lista não se pretende exaustiva, dedicaram algum espaço para o insólito ficcional. Sobre a consideração de Paes, talvez seja pertinente relativizar a ideia de “caráter acidental”, uma vez que essas incursões não alcançam um limite ou se mostram diluídas, ao contrário, dão mostra do caráter proteiforme da produção literária brasileira.

Dentre os nomes destacados acima, este trabalho deter-se-à na contribuição do escritor gaúcho Menalton Braff. Natural de Taquara (Rio Grande do Sul), o escritor

vive há cinco décadas em São Paulo, cidade que o acolheu após a perseguição sofrida no período da ditadura militar. Embora não tenha sido preso, foi obrigado a desaparecer por alguns anos e a abandonar o próprio nome, quando, em 1979, a anistia devolveu-lhe a identidade. Seus dois primeiros livros, o romance *Janela Aberta* (1984) e a seleção de contos *Na força da mulher* (1984), foram assinados com o pseudônimo Salvador dos Passos, nome em referência direta ao seu período de militância no Sul do país.

Já em São Paulo, Braff se dedicou à literatura e teve seu primeiro romance premiado: *À sombra do Cipreste* (1999), obra consagrada com o Prêmio Jabuti 2000. Após essa publicação, seguiram-se outras, duas delas novamente indicadas como finalistas ao Jabuti: a coletânea de contos *A coleira no pescoço* (2006), e o romance *A muralha de Adriano* (2008). Atualmente, sua produção conta com 26 títulos, entre romances, coletâneas de contos e obras destinadas à recepção infantojuvenil.

O conjunto da obra de Braff abrange variadas perspectivas e, dentre sua extensa produção, especificamente nos volumes de contos, *A coleira no pescoço* (2008), *O peso da gravata* (2016) e *Amor passageiro* (2018), algumas narrativas trilham as sendas do fantástico. Interrogado sobre a possibilidade de aproximar sua produção de alguma vertente ou corrente literária, Braff enfatiza que a escolha por uma ou outra vertente não lhe parece interessante, pois implicaria o abandono de outras possibilidades. Confessa sua recorrência ao tom intimista que marca sua obra, mas esclarece que cada história carrega a tonalidade que lhe parece mais adequada: “Tenho para mim que trilho com mais frequência os caminhos do intimismo, com passagens pelo fantástico” (BRAFF apud BELEBONI, 2007, p. 146). A leitura dos contos de Braff se assemelha ao lastro desenvolvido por Murilo Rubião à medida que ambos partilham o princípio da transgressão do real para problematizar as tensões sociais.

A arte, como uma atividade social, não se produz apartada de um sistema sociocultural, como lembra Antonio Candido, a leitura da integridade de uma obra depende do entendimento de texto e contexto (1975, p. 4). É nessa perspectiva que nos interessa investigar a função social do efeito fantástico no conto “O aeroporto”, pertencente à obra *Amor passageiro*. O projeto estético da contística de Braff revela a dimensão de um cotidiano sufocante, cuja perspectiva dominante é a do fracasso do indivíduo, sujeito ao absurdo existencial e encarcerado em sua própria banalidade.

Braff e o amor passageiro

Menalton Braff revela que a mola propulsora de sua imaginação e da vontade de escrever é a indignação: “não escrevo para reforçar o que existe, para concordar com um mundo que nos deixa muito pouco espaço para respirar”⁷³. Esse breve comentário confirma sua predileção pela abordagem de valores sociais requisitada pela condição dos personagens. Para Luiz Pimentel (2006), os personagens de Braff são “indivíduos de carne e osso, são vítimas sem disfarce da crueldade de outros indivíduos de carne e osso”⁷⁴.

⁷³ Entrevista concedida a Igor Galante, Jornal do Dia. Disponível em: <http://www.menalton.com.br/>.

⁷⁴ Entrevista concedida a Luís Pimentel, em 2006. Disponível em: <http://www.menalton.com.br/>.

Amor passageiro foi publicado em 2018, pela editora Reformatório. Ao todo são 24 contos que apresentam uma prosa contundente, em que se percebe o entrelaçamento de vozes que lutam para serem ouvidas. A linguagem aprimorada, poética e envolvente deixa entrever a angústia dos personagens diante das perdas, da dificuldade de se posicionar no mundo. A maior parte dos personagens são seres desenraizados, apartados socialmente.

No conto “O proto-colo”, a formulação da ironia se apresenta pela inoperância da burocracia que testa os limites dos indivíduos; em “Lúcia, a cortesã”, a jovem prostituta é consumida pela dor e pela indiferença; em “O aeroporto”, acentua-se a invisibilidade dos sujeitos oprimidos pelo sistema social. Alinhada ao título da obra, a ideia de ser passageiro, de estar em trânsito, orquestra a construção de parte dos contos. Nas narrativas, “Abundância de estrelas no céu”, “Mais de mil quilômetros”, “Amor passageiro”, “Dois plátanos”, “Um passageiro estranho”, “A última viagem” e “O aeroporto”, os personagens se deslocam de ônibus, trem, avião e carro. Em contraponto aos meios de transporte que possibilitam o deslocamento dos sujeitos, constatamos que eles não conseguem avançar porque estão aprisionados na teia da culpa, do medo e do desespero, não vislumbram a saída porque estão todos presos em si mesmos. Em comum, observa-se que o motivo do exílio e da reificação das relações sociais, em meio ao caos cotidiano, atravessam a contística do autor, são personagens cansados, despersonalizados e vencidos pela frustração de um mundo que tem pouco ou nada a lhes oferecer.

A opção pela análise do conto “O aeroporto” foi motivada pela absurda situação de tensão social a que é submetido o personagem até o desfecho da narrativa. Ao rememorar a concepção crítica de Antonio Candido (1975, p. 5), ressaltamos que o interesse pelos fatores sociais que despontam no conto permite visualizá-los não apenas como “enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador”, mas compreendê-los como agentes da estrutura e dispô-los entre os fatores estéticos.

Narrada em terceira pessoa, a história segue a perspectiva do protagonista Airtom ao desembarcar em um aeroporto, se sentir perdido e incomunicável, mesmo tendo diante de si um cenário frenético e metropolitano, saturado de imagens e mensagens. A representação do cronotopo urbano, como é percebida pelo personagem, aparece com função disjuntiva, visto que objetiva segregar e marginalizar. Aos poucos o protagonismo vai sendo destituído de sua identidade até seu apagamento completo.

Tensão e função social do novo fantástico

Um dos estudos mais conhecidos e constantemente citado como referência aos estudos do fantástico é a obra *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. Inspirado pelo formalismo russo, o autor demonstra como funciona, em determinado corpus literário por ele selecionado, um conjunto de regras que lhes permita a designação de fantásticas. A obra é dividida em dez capítulos que apresentam os conceitos do gênero, bem como as propriedades que foram distribuídas segundo três aspectos da obra literária: verbal, sintático e semântico (ou temático). Todorov lembra que todos esses aspectos se localizam internamente, em uma perspectiva imanente. Apenas no

último capítulo do livro, o autor assinala a mudança de paradigma, considerando o olhar externo à obra, inclusive da vida social.

De acordo com o autor, a função social do texto fantástico está diretamente ligada à sua capacidade de “franquear certos limites inacessíveis”. Dessa forma, o fantástico funcionaria, sobretudo no século XIX, com o intento de perscrutar zonas do interdito e estaria estritamente ligado ao desenvolvimento temático. Determinados assuntos considerados tabus, como o incesto, a necrofilia e o homossexualismo seriam discutidos também com o objetivo de burlar a severidade dos censores. Não apenas a censura institucionalizada, mas também aquela que reside na psique dos próprios autores, e conclui: “a função do sobrenatural consiste em subtrair o texto à ação da lei e, por isso mesmo transgredi-la” (TODOROV, 1992, p. 83).

A percepção de Todorov em relação aos temas considerados censurados não pode mensurar a função do fantástico contemporâneo (talvez se manifeste restrita até mesmo para a leitura do fantástico do século XIX). Se considerarmos estritamente a concepção todoroviana, essas narrativas ficariam reduzidas a uma função meramente compensatória e excludente, já que não abarcaria toda a complexidade do mecanismo social. A partir do século XX, uma série de circunstâncias culturais, sociológicas e antropológicas, como o desenvolvimento da psicanálise, do marxismo, entre outros exemplos das ciências humanas, será decisivo para o florescer de uma nova consciência do fantástico. (BARONIAN, 1978, p. 197). O limite do estudo de Todorov coincide, como ele mesmo afirma, com a publicação do texto de Franz Kafka, *A metamorfose* (1915), obra que nos obriga a reformular/repensar a função social do fantástico. Para Kafka, não há necessidade de vampiros ou perigos artificiais e irracionais para traduzir a ameaça à desterritorialização da existência humana.

À luz dessa nova concepção social do fantástico, sobretudo alinhada à importância da relação dialética entre a obra e seu condicionamento social, como a concebeu Antonio Candido (1975), é que podemos refletir sobre o conto fantástico contemporâneo. Em seu notável estudo, Candido expôs as modalidades recorrentes de estudos sociológicos em literatura, seguindo critérios variáveis que abrangem a sociologia, a história e a crítica de conteúdo. Após discorrer sobre cada uma delas, conclui que todas têm em comum o “deslocamento do interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade” (1975, p. 21).

No conto “O aeroporto” verificamos que a leitura não escapa à expressão e à identificação de um contexto social contemporâneo. Temos de início, assinalado no próprio título, uma funcionalidade estrutural predeterminada ao colocar em relevo o espaço onde transcorre a ação. Ao mapear a categoria do espaço na Teoria da Literatura, Luís Alberto Brandão (2013, p. 25) assinala que, após os anos 60, o espaço passou a ser tratado não apenas como *locus* identificável nas obras, mas como “um sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica”. Essa categoria desempenha papel bastante relevante no conto, uma vez que, além da representação física, age na intensificação do conflito. A finalidade do projeto literário, nesse conto, se apresenta por meio da delimitação do espaço, como representação do macrocosmo social.

A narrativa se inicia com o desembarque do protagonista: “Quando acordou e viu que todos os passageiros desciam levando suas bagagens de mão, Airtom pegou sua mochila e também desceu (...) Examinou o prédio do aeroporto e seguiu o caminho trilhado pelos demais passageiros” (BRAFF, 2018, p. 83). De imediato, o estatuto do narrador extradiegético – em exterioridade – (para ficarmos na categorização de Gérard Genette [s.d]) anula qualquer intencionalidade no reconhecimento de uma possível atmosfera de sonho ou pesadelo: Airtom acordou. A coerência segue intacta, a aparente normalidade vigora até parte do texto, mas não tarda a revelar os momentos de dramática inquietude, tensão e insolitude que dominam o percurso do protagonista. Seguimos Airtom até o primeiro ponto de instabilidade: “Por isso continuou até o imenso saguão, esperando encontrar algo ou alguém que lhe desse alguma pista do lugar em que se encontrava” (2018, p. 86). A cumplicidade inicial da leitura parece aqui desfigurada pela incapacidade do protagonista de identificar o local onde desembarcara:

Olhou o prédio largo e alto do aeroporto, examinou com atenção uma imensa placa metálica e concluiu que se tratava provavelmente do nome, ou do próprio aeroporto ou da cidade aonde chegaram. Os sinais gráficos quase gigantescos da placa, entretanto, não lhe diziam nada. Mas não parou, seguindo o mesmo caminho trilhado pelos outros personagens. (BRAFF, 2018, p. 83)

Se à primeira vista instaura-se na narrativa um universo tangível e reconhecível, e personagem e leitor partilham da mesma percepção, a cada tentativa de reforçar a lógica do universo representado, esse mesmo mundo é minado por uma situação que inverte as relações causais. O manifesto empenho do narrador para a preservação de um sistema identitário vai paulatinamente se esvaindo, como observamos na primeira tentativa de Airtom para estabelecer contato:

Abriu a carteira e mostrou ao homem com cara de pessoa comum, mas que não portava um celular, uma cédula, uma das de maior valor que tinha. O homem, que além de cara de pessoa comum, aparentava idade avançada, começou a rir. Ria e dizia alguma coisa impossível de ser língua de gente. (BRAFF, 2018, p. 84, grifos meus).

No exemplo acima, a narrativa se desenrola sob determinadas regularidades que condicionam a expectativa do leitor em relação à realidade, sobretudo pela reiteração ilusória de “pessoa comum” enfatizado pelo discurso do narrador. Ainda que esse discurso seja erigido pela consciência da relação arbitrária e deformante que a literatura estabelece com a realidade, conforme assinala Candido (1975, p.21), é fundamental refletir na singularidade agregada pela narrativa fantástica.

Para Roas, o fantástico é arquitetado justamente sobre determinados limites que separam o conhecido do desconhecido e o objetivo do fantástico é “precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da

realidade comumente admitidos” (ROAS, 2014, p. 134). No conto de Braff, o local e os detalhes que compõe o enredo estabelecem relação com o contexto sociocultural do leitor, o que sugere a contaminação do fantástico nesse mesmo mundo, objetivado um vínculo indissolúvel entre a realidade intra e extratextual. Se o mundo construído em algum grau mimetiza o real, já que toda mimese é uma forma de *poiesis* (CANDIDO, 1975), existe um quadro de referência composto para atender às expectativas de determinada sociedade.

Na mesma direção de Roas, Roger Bozzetto (1981) observou como os campos referenciais e representativos se alteram com o decorrer dos anos, de modo que dois sistemas de referências podem ser reconhecidos para o fantástico literário: um para as narrativas fantásticas tradicionais; outro para as que ele denominou de fantástico moderno. Nas primeiras, o mundo é constituído por um determinado número de signos, cuja combinação regula todo um sistema simbólico de representação. São aspectos físicos-espaciais como as vilas afastadas, comunidades próximas a castelos ou grandes propriedades rurais. Certamente, esse quadro é variável de acordo com cada país ou localidade. São esses espaços propícios para a irrupção dos monstros, das fantasmagorias e terrores sobrenaturais. Em contrapartida, o fantástico moderno é citadino e os signos que o manifestam se multiplicam. As cidades são marcadas pelo excesso, pela velocidade, pelo cotidiano superficial, sem interdições nem marcas. Trata-se de um fantástico da solidão, da sujeição ao erro, da prisão na rede de relações sociais reificadas.

Retornando ao conto “O aeroporto”, a sociedade urbana se apresenta mediada por seus serviços e a multidão comparece sob a máscara da agressão e da intolerância, já que o protagonista, por motivos indecifráveis, não partilha do mesmo código social. Nesse cenário, o personagem era realmente um estrangeiro, um exilado, embora falasse com fluência três línguas, não era compreendido, seu dinheiro não tinha valor e seu único aparelho de comunicação com o mundo exterior, o celular, não emitia sinal. A comunicação que, no início do conto se apresentou impregnada de letreiros, avisos e telefones celulares, parece eficiente no enquadramento dos demais passageiros, no entanto, estranhamente, para Airtom se torna inútil e inoperante.

O discurso fantástico subverte os mecanismos e pressupostos do texto com a finalidade de abrir espaços ao imponderável, essa subversão intenta representar uma situação de conflito. Destaca-se que o percurso de Airtom é uma potente crítica ao alheamento da sua vulnerabilidade e incapacidade de comunicação:

Airtom voltou ao saguão e pôs-se a gritar, fazendo gestos angulosamente agressivos com os braços. Ninguém pareceu perceber sua presença, até que um homem se aproximou falando ao telefone. Não demorou muito para que aparecessem dois supostos guardas, pois estavam uniformizados e com revólveres pendurados da cintura. Cada um dos dois pegou em um dos braços de Airtom e o levaram embora” (BRAFF, 2018, p.86).

Assim finda a narrativa e o protagonista é preso sem que sejam esclarecidas as

circunstâncias do cárcere. Ele ignora seus erros, tem seus direitos violados e é sujeitado à arbitrariedade de “dois supostos guardas”. É justamente nessa ausência da causalidade, que reside a essência da narrativa fantástica contemporânea, trata-se de uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual (ROAS, 2011 p.31).

De forma análoga à condição do protagonista Joseph K., *O Processo* (1925), de Kafka, Airtom é culpabilizado por algo que ignora e o desfecho da narrativa coloca-o face a face com o desespero. Por seus gestos “angulosamente agressivos”, ele constitui uma ameaça ao sistema e por isso foi neutralizado. Ao se referir à obra de Kafka, Adorno observou que o escritor tcheco é, acima de tudo, um escritor moderno, cuja obra espelha criticamente a condição humana. Kafka aborda o excesso, o abuso de poder e a exclusão, situações transitáveis e recorrentes nas relações sociais. É considerando essa premissa, que Adorno rejeitará atribuições de caráter existencialista inúmeras vezes atribuídas ao conjunto da obra de Kafka. Obviamente, a ideia aqui não é comparar a obra de Kafka a de Braff, mas reconhecer que ambas as narrativas transmitem a insígnia do absurdo de acordo com o contexto e a época em que se inscrevem. Nos dois casos, existe o aprisionamento simbólico: “um todo no qual aqueles que a sociedade aprisiona, e que a sustentam, tornam-se supérfluos” e esse mesmo mundo constitui um “sistema lógico do início ao fim e, como qualquer sistema, desprovido de sentido” (ADORNO, 1998, p. 253).

Tanto na obra de Kafka, quanto no conto de Braff, o leitor se identifica com os personagens e se tornar partícipe da mesma atmosfera asfixiante. Em “O aeroporto”, a rede de símbolos se organiza em torno do rompimento donexo causal da narrativa. O protagonista Airtom, por motivos ignorados, foi apartado dos códigos sociais. Por meio dessa situação insólita e absurda, evidenciamos a exclusão como parte de um mecanismo social.

Notadamente, a partir de um universo familiar e cotidiano, o conto de Menalton Braff sinaliza para uma perspectiva crítica que conduz à reflexão sobre a complexa situação do homem moderno. A expressividade do conto aponta para a ruína das relações sociais e para a incomum situação, conforme expôs Adorno (1998), em que o mais sufocante não é o monstruoso, mas a sua naturalização.

12

O fantástico em Pernambuco: leituras do espaço em “Assombração no Rio Formoso”, de Jayme Griz



Ivson Bruno da Silva

“Apesar de os espaços a que estamos expostos durante nossa existência serem extremamente variados, ainda mais variada que eles é a percepção que cada um tem do espaço em que se localiza”.

(Oziris Borges Filho)

Este trabalho principia com essa epígrafe como premissa para atestar que as leituras sobre os espaços, sejam ficcionais ou sociais, dependem da forma como são apreendidos. A espacialidade se mostra variável não pela pluralidade de acepções, como em nível de extensão ou de sentido, mas pelo modo como o homem se relaciona com essa categoria. É possível assegurar que as circunstâncias do espaço definem como o indivíduo se liga a ele. Na literatura, essa vinculação se desdobra em representações espaciais análogas à realidade, cuja dimensão estende-se para visões diferentes do quadro de referência, ou seja, percepções que transcendem o mundo real pela forma como as personagens, as ações, o enredo e o tempo se configuram junto ao espaço.

Na medida em que se viabiliza a transgressão da visão de realidade, a partir da leitura ficcional, pode-se estar diante de textos situados no domínio do fantástico, em que os seres e os acontecimentos presentes nas narrativas não são possíveis serem esclarecidos pelas leis do cotidiano. Desde o século XIX até a atualidade surgem textos e propostas de teorizações sobre o fantástico, estendendo-se à falta de limitação em torno do imaginário que faz parte da literatura ao longo do tempo. No século XX, Tzvetan Todorov, no livro seminal *Introdução à literatura fantástica*, sistematizou conceituações a respeito do gênero e em sua trilha surgiram outros trabalhos que trataram de traçar novas perspectivas sobre o sobrenatural na ficção.

A propósito de acepções contemporâneas a respeito do fantástico, a leitura de David Roas, em *A ameaça do fantástico*, viabiliza reaver as formas como o gênero é validado quando o discurso intertextual implica repensar as coordenadas históricas e sociais. É na relação entre o universo do texto e o mundo do leitor que o efeito ameaçador do fantástico comparece como fundamental: confrontar as crenças sobre a realidade empírica. Logo, diante dessa correspondência conflituosa, na medida em que o espaço se constrói narrativamente de forma crível, a irrupção do fantástico modifica seu convívio com as demais categorias literárias e contraria a visão de cotidiano do leitor.

À luz desse enfoque que busca reaver uma leitura da espacialidade textual, cuja presença do fantástico implica instabilizar as leis da racionalidade e dos territórios sociais, a obra *O Cara de Fogo*, do escritor pernambucano Jayme de Barros Griz, oportuniza traçar novas perspectivas entre o espaço e o fantástico para os estudos de literatura. Ambientado na Zona da Mata Sul de Pernambuco, os contos presentes no livro recuperam um lugar entre os engenhos e um clima das pequenas cidades do interior do estado, cercado por lendas, mitos e crenças de assombrações, histórias de botijas escondidas, fantasmas, sítios, casas e rios assombrados. Ao vislumbrar repensar as várias formas com que o sobrenatural se presentifica no espaço, este artigo se centra na análise do conto “Assombração no Rio Formoso”, com uma leitura que considera a alteração da lógica que ordena a realidade como importante para os efeitos do fantástico.

Territórios do fantástico na literatura de Jayme Griz

“Hence it follows that space is an effect arising from the first existence of being, because when any being is postulated, space is postulated.”

(Isaac Newton)⁷⁵

O homem se constitui e se define a partir da sua relação com o espaço. Desde a Antiguidade, as leituras sobre essa categoria em muitas áreas do conhecimento se tornaram essenciais para a compreensão do ser e o entendimento da história. A necessidade de descrever ou representar os lugares é inerente à atividade humana e dificilmente o espaço inexistirá, pois se vive nele. Na literatura, a linguagem se constitui como uma espacialidade em que é possível dizer e silenciar, cujo território textual habita estruturas próprias, como as personagens, o narrador, o enredo, o tempo e outros espaços.

Esses lugares em que os componentes narrativos se situam são oportunizados pelo trabalho do escritor. Tendo como principal referente à realidade, ele cria um mundo imaginário que ganha formas que superam o cotidiano empírico. Quando se reflete sobre os espaços ficcionais, há uma ligação entre a vida e a literatura, pois as narrativas possuem arranjos que comparecem no campo social, embora com maneiras de configuração diferentes. Assim, os textos literários registram, constituem e expressam espacialidades sociais e históricas, sendo um filtro que aponta para uma experiência e uma interpretação sob o prisma da invenção com seu apresto simbólico e imaginativo.

Roger Chartier, no livro *A história cultural: entre práticas e representações*, tece considerações sobre a relação entre a literatura e o contexto sócio-histórico. Segundo o historiador francês, todo texto se constitui como representação de uma realidade a partir da maneira como o seu criador a pensa. Seja literário ou documental, os textos obedecem a modelos discursivos e demarcações intelectuais próprias de cada escrita e refletem conceitos, interesses e ambições de seus produtores. A historicidade da produção, a intencionalidade do que é escrito e o modo como se cria fornece uma determinada visão do real. De tal maneira, a história intelectual precisa compreender todos os campos discursivos como variantes e avaliados sob prismas diferentes, épocas, saberes e atos diversos (CHARTIER, 2002, p. 62-65).

O mundo social é organizado a partir de determinadas leituras do real. Suas representações, ainda que aspirem ao campo da razão, revelam as ideias dos grupos que lhe constroem. Nesse sentido, torna-se importante relacionar o texto com a posição de quem lhe produz, cuja percepção da sociedade constrói estratégias e práticas que justifica escolhas e condutas pessoais e históricas. Essas proposições sobre representação também não deixam de considerar os leitores, que passam a refletir sobre o

⁷⁵ “Assim, segue-se que o espaço é um efeito decorrente da primeira existência do ser, pois quando qualquer ser é postulado, o espaço é postulado.” (Isaac Newton, tradução nossa)

real que é lido e apreendido (CHARTIER, 2002, p. 16-24). De natureza igual, contextualizar a literatura e relacioná-la ao fundo sócio-histórico é importante para elucidar os espaços que, de algum modo, podem aludir a referenciais que lhe penetram e aos que o escritor pensou em mergulhar.

O ponto de vista que endossa a leitura de aspectos externos na interioridade textual pressupõe uma associação com a vida dos autores. Essa ideia fica evidente nas narrativas do escritor Jayme Griz, cuja contística remete às credences na Zona da Mata Sul de Pernambuco, região em que viveu e que carrega histórias de seres e eventos sobrenaturais introduzidos no imaginário coletivo dos habitantes do interior do estado. Ele nasceu na cidade de Palmares e é filho do poeta Fernando Griz e da pianista Maria Esther de Barros Griz. Durante a infância viveu entre os engenhos, espaço que é saudado em seus ensaios, livros de contos e de poemas.

As obras poéticas *Rio Una* (1951) e *Acauã* (1959) recuperam a memória entre os engenhos, cujos versos aludem à lírica de um Nordeste que viveu a dureza das civilizações na era dos banguês, a cultura nas moendas das canas e os cantos populares. O livro *Negros* (1965) assume um olhar do escritor sobre as identidades, cultura, rituais e aspectos de sofrimento dos povos dessa etnia, marcando traços do folclore e do estudo griziano sobre a história da nação do maracatu. Manifestamente, essas produções que aludem ao passado entre os canaviais e as pequenas vilas interioranas, nas narrativas de *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O Cara de Fogo* (1969) revelam o ficcionista de histórias de abusões e credences populares pernambucanas da qual o realismo convencional assume o desafio de confrontar o sobrenatural. Nelas, é possível perceber o quanto a conexão entre a ficção e a realidade se constitui como uma testemunha excepcional de experiências no fato estético e histórico.

Os dois únicos livros de contos possuem uma extensão mística e sobrenatural, com um enredo que evoca um realismo no detalhe paisagístico dos engenhos na civilização açucareira, somado ao mistério nas noites em que fantasmas assombravam a região. A Zona da Mata Sul de Pernambuco das narrativas grizianas é um espaço em que os rios, os canaviais, as estradas, as usinas de açúcar e as pequenas cidades, tão semelhantes ao que se encontra na realidade, aparecem vertiginosamente como um lugar das verdades indizíveis, de despachos obscuros, de segredos incontestáveis e noturnas presenças que superam os limites do natural. Essa atmosfera de enigmas irresolvíveis na contística do escritor alude às suas origens, cuja vivência durante a infância no mundo rural do interior pernambucano é trajada por crenças de histórias de almas de outro mundo contadas à luz de candeieiros.

Mário Souto Maior, em publicação no jornal *Diário de Pernambuco*, em 1969, advoga que nunca um escritor misturou tanto de sua vida na produção ficcional. A vivência que teve na cidade grande, em Recife, não lhe tirou o fascínio pela cultura e costumes entre os engenhos. As histórias de assombrações contadas pelos velhos negros são os gumes de suas lembranças. Dessarte, a saudade da infância e da vivência nesse lugar é a tinta que pinta o quadro literário das narrativas do autor palmarense. Conforme o folclorista pernambucano, Jayme Griz brindou seus leitores com diversas

obras e o livro *O Cara de Fogo* volta a consagrá-lo com histórias que remetem à vida de um menino que cresceu na agroindústria do açúcar, espaço palco de sua ficcionalização (SOUTO MAIOR, 1969, p. 4).

A força que essa obra exerce sobre a geografia do interior de Pernambuco, provocando releituras ficcionais e sociais sobre essa espacialidade, é a trilha na qual este artigo vereda. O livro é composto por dez contos, inclusive um que nomina o título. As narrativas assumem um compromisso com a tradição oral ou o hábito de personagens contarem experiências assombradas na vida simples, anônima e nostálgica da Zona da Mata. Pessoa de Moraes, no prefácio da obra, salienta que as narrativas se constituem de “sortilégios e malassombros que o menino Jayme Griz ouvia, ele mesmo, em noites sem lua, nos serões familiares do engenho, as narinas acesas de estranha emoção; os olhos medrosos tentando perscrutar no indevassável da noite rural”⁷⁶ (MORAIS, 1969, p. 12).

As instabilidades que os contos provocam em relação às leis da realidade, por cravarem seus enredos em fatos insólitos e fantasmagóricos, repousam em narrativas nominadas de fantásticas. Na segunda metade do século XX, remetendo a textos do século XIX, Todorov sistematiza definições sobre o gênero nos estudos literários. De acordo com o crítico búlgaro, o fantástico se constitui na presença de seres e fenômenos sobrenaturais, cuja tentativa de buscar explicações para os fatos recai na hesitação. Para ele, a ambiguidade que se mantém no fim da aventura é o âmago do fantástico, de modo que personagem e leitor se perguntam se os acontecimentos são verdadeiros ou pura ilusão (TODOROV, 1975, p. 29-31).

Acolhido como a ruptura da ordem estabelecida e da irrupção do inadmissível, o fantástico se localiza no limite de dois gêneros vizinhos: o estranho, ao se procurar explicações das leis naturais para os efeitos insólitos, e o maravilhoso, compreendido como uma aceitação e naturalização dos acontecimentos e seres que ameaçam a normalidade do cotidiano. Diante dessas delimitações, Todorov ainda advoga que a leitura alegórica sobre os textos provoca o desaparecimento do fantástico, sob o argumento de que a alegoria pode remeter a uma pluralidade de sentidos que inviabiliza o efeito do gênero. Do mesmo modo ocorre com a poesia, invalidando-o pelo fundo metafórico que a caracteriza (TODOROV, 1975, p. 47-81).

Novas rotas para iluminar o mundo tismado por relatos fantásticos surgem na contemporaneidade, como pode ser percebido nas discussões propostas por David Roas, em *A ameaça do fantástico*. O crítico espanhol frisa que o gênero se nutre do real e a partir dessa sustentação procura transgredir a percepção de mundo empírico do leitor. Para isso, o espaço da ficção precisa remeter ao cotidiano de quem lê, de modo a subverter a noção do campo social a partir dos fatos narrados na ficção. Ele destaca que embora nem todos os textos em que o sobrenatural apareça seja predominantemente do âmbito da literatura fantástica, como nas epopeias gregas e novelas de cavalaria, é imprescindível a presença desse aspecto de invenção das leis da realidade

⁷⁶ Os textos citados ou transcritos têm a ortografia atualizada, em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

nesse tipo de literatura. Condicionado pelo fator sócio-histórico, o fantástico, além da hesitação, precisa que o leitor contraste as representações do cotidiano com o universo intratextual para que o efeito de ameaça compareça (ROAS, 2014, p. 109-130).

No que tange à leitura da espacialidade, essa perspectiva parece propor análises de experiências entre o real e as diversas manifestações do espaço ocupado pelo fantástico em textos literários. A obra *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz, com o seu realismo literário, em que o leitor encontra referências concretas do campo social, revela uma região de engenhos e cidades do interior repleta de seres e acontecimentos estranhos que ameaçam as leis que deveriam definir o mundo a partir da normalidade. Estabelecem-se espaços ficcionais que, aparados pela verossimilhança, captam uma realidade difícil de ser compreendida como imutável ou ordenada. O escritor palmarense ficcionaliza nos contos os lugares que aludem ao cotidiano no interior do estado, pondo em suspenso a estabilidade da vida. A marca desse lugar idílico, cheio de reformulações insólitas, no conto “Assombramento no Rio Formoso”, propicia reaver as formas como a espacialidade se liga aos outros componentes narrativos e provoca a desordem de um mundo onde indivíduos fingem viver aparados pela normalidade.

Espaço de credices e abuso: Assombramento no Rio Formoso

“Casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.”

(Gaston Bachelard)

O espaço literário carrega representações do campo social, cuja irrupção do fantástico reformula o modo de ver a ficção e a realidade. No conto griziano “Assombramento no Rio Formoso”, em *O Cara de Fogo*, a espacialidade tem papel central ante os acontecimentos sobrenaturais. Na narrativa, a personagem Chico Cigano, com seu espírito de aventureiro, conhece durante todo o dia a cidade interiorana de Rio Formoso. À noite, após várias tentativas de procurar um local para descansar, abriga-se, junto com seu burro, em um velho sobrado abandonado. Ao dormir, acontecimentos estranhos no burgo começam a acontecer e, em certo instante, ele fica diante de uma claridade fantasmal, um ser sobrenatural que o empurrou violentamente ao pavimento térreo e o fez fugir do local sob um vento frio e uivante, acompanhado de uma voz fanhosa que dizia “Vai-te daqui, esta casa é minha!”. Após o ocorrido, ele relata em uma bodega o episódio e os frequentadores contam-lhe a história do velho solar onde habitava o fantasma de um senhor orgulhoso (GRIZ, 1969, p. 155-169).

Após esse resumo, a princípio vale salientar a relação entre a caracterização da personagem e os espaços ficcionais. Descrito como descendente de ciganos, Francisco, conhecido como Chico Cigano, era um viajante de trinta e poucos anos. O espírito migratório confirma suas origens. A passagem em diversos lugares do Norte e do Nordeste brasileiro é acompanhada por várias aventuras e pela tentativa de muitas experiências laborais, como trabalhador na cozinha de navios e comerciante de cavalos. Os aspectos culturais que carrega aliam-se às condutas em variações de espaços que expressam a sua constituição de “forte, amante de aventuras (...) um legítimo papa-es-

trada. Um autêntico fura-mundo” (GRIZ, 1969, p. 157).

Mais que fortuita, a representação da personagem conduz a uma interpretação eivada de questões sociais. Rodrigo Corrêa Teixeira, em *História dos ciganos no Brasil*, advoga que a concepção cigana de espaço se vincula a uma estratégia de preservação da identidade étnica e da autonomia no que se refere a uma não imposição de se viver num território delimitado formal e institucionalmente. Segundo o pesquisador brasileiro, as atividades econômicas e de sobrevivência desses povos, desde a chegada ao Brasil no período colonial, eram versáteis diante das circunstâncias, como a comercialização de cavalos e bestas de carga. Em menção ao sociólogo Gilberto Freyre, ele destaca que o escritor pernambucano refere-se aos ciganos como introdutores de animais exóticos nos engenhos e nas feiras do Nordeste (TEIXEIRA, 2008, p. 5-64).

Em paralelo a essa leitura vigora Chico Cigano, firmado principalmente na ideia de ser itinerante que se adapta a diversas espacialidades. No conto, a personagem chega à cidade de Rio Formoso, situada às margens do rio que recebe o nome do lugar. A geografia narrativa desse espaço é ambientada em um passado em que prevalecia a aristocracia de senhores de engenho e as residências denunciavam as reminiscências de riqueza nas fecundas terras do município. Análogo à leitura ficcional, na realidade o lugar carrega sua história baseada na agroindústria açucareira que fez parte de toda a Zona da Mata pernambucana, seguida de um patrimônio nordestino em que os engenhos edificavam a primeira forma de produção industrial do Brasil.

Nesse prisma de manutenção de vínculos, o espaço narrativo recupera um registro social, firmando-se como um agente que institui um imaginário e uma memória. Luis Alberto Brandão, no livro *Teorias do espaço literário*, recupera noções espaciais na literatura que oportuniza perspectivas intra e extratextuais. Ele argumenta que o espaço não ocupou posição de destaque nas correntes teóricas, pelo fato de ser atribuído como uma categoria que, conforme a tradição realista-naturalista, deriva de uma representação direta do mundo. Ao longo do tempo, as linhas de forças teóricas forneceram a espacialização um enfoque centrado no nexos entre o meio social e a literatura, desvinculando-se da primazia estruturalista (BRANDÃO, 2013, p. 17-45).

No caminho de conceituações, Brandão propõe quatro modos de abordagens: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização, e; espaço da linguagem. O primeiro modo mencionado se refere a projeções dessa categoria no universo sócio-histórico, ou seja, territórios representados nos textos que possuem vinculação com a realidade. A segunda abordagem concerne em procedimentos formais, cuja referência diz respeito à estruturação do espaço na linguagem verbal. O espaço como focalização é uma noção baseada no ponto de vista, em uma instância narrativa em que foco de observação espacial define as perspectivas. Por último, a espacialidade da linguagem, traduzida por uma linha argumentativa de que o signo verbal se constitui como um espaço por ter materialidade (BRANDÃO, 2013, p. 23-38).

A propriedade conceitual mais marcante no conto é a representação de um espaço ficcional que alude a geografias de lugares em liame com a vida. Na narrativa,

Chico Cigano caminha por ruas e recantos da cidade de Rio Formoso, ao lado do seu burro, desempenhando imagens simbólicas de um espaço que possui uma verdade objetiva, ou seja, um discurso narrativo que é coerente com a lógica espacial do mundo. Seguindo com os acontecimentos, a personagem, à noite, diante de tantas tentativas frustradas para procurar um local para descansar, alcança uma bodega e apela ao taberneiro para lhe conseguir um lugar de repouso noturno. Um sobrado abandonado, velho edifício do século passado, sujo e roído pelos ratos, de dois pavimentos e amplo sótão, foi o local oportunizado para o descanso do aventureiro cigano.

Convergindo para uma normalidade nesse espaço no decorrer das horas noturnas, Chico Cigano tem diante de si um cenário aparentemente tranquilo. Deitado na rede, ele tece seu sono profundo, e quando tudo parece caminhar por vias sossegadas, acontecimentos passam a ameaçar a estabilidade no sobrado.

A noite ia alta. De súbito, dentro das trevas, uma mão de sombra pegou o punho da rede do mascate e sacudiu-a com tal força que quase jogou ao chão seu ocupante. Este, com a violenta sacudidela, meio desperto, jogou as pernas para fora da rede, parando-a. Isto feito, esteve certo tempo parado, meio sentado na rede, na escuridão. (...) Dentro em pouco, do fundo do escuro corredor alguém se pôs andar, com passos de quem estivesse calçado de botas, em direção à sala onde estava a rede de Chico. Aí chegando, parou. Chico encolheu-se todo na rede, sem atinar o que fazer. Os morcegos começaram a voejar na sala. De súbito, outra sacudidela na rede levou Chico ao chão. Nesse momento a vela que estava apagada por ela mesmo se acendeu. O mascate, cheio de espanto, pôs-se de pé. A vela apagou-se de repente, ao sopro de ninguém sabe quem, e o estranho caminhante de a pouco começou a subir, no escuro, a passos lentos, a escada do sótão. Chico riscou o fósforo e ascendeu uma vela. Ninguém. De repente a sala encheu novamente de morcegos. Um deles, enorme, voejou por sobre a cabeça de Chico, tocando-lhe o rosto com suas asas geladas. (...) Um estranho movimento no telhado da casa dá a ideia de que o mesmo vai ruir. Telhas quebradas caem no assoalho da sala com grande ruído. Chico consegue riscar um fósforo e acende de novo a vela. Tudo normal. O telhado estava no seu lugar. A sala limpa. (GRIZ, 1969, p. 164-165)

Esse excerto ilustra os primeiros sinais de transformação que o espaço ocupado por Chico Cigano passa acerca da normalidade que inicialmente estava instituída. Até certo momento narrativo, o sobrado se configura apenas como um velho burgo de Rio Formoso. Na medida em que os acontecimentos estranhos aparecem, o lugar se desenha em fissuras que eclodem o medo e as inquietações diante do insólito. O sono

noturno naquela casa comum revela contundentes confrontos com a percepção do que se considera habitual. Evidentemente, à noite e o escuro são propícios para a irrupção do sobrenatural e construção de um universo assombrado. São nesses momentos que a personagem tem diante de si um canal idôneo para a manifestação de estranhezas, pois enquanto o real entrava em crise, acender uma vela e se deparar com a normalidade intensificam a dúvida e o conflito entre o possível e o impossível.

Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, lembra que o fantástico prefere a escuridão ou os espaços sombrios, distanciando-se da luz e da cor. Segundo ele, as incertezas no território cuja irrupção do sobrenatural acontece tem um equilíbrio entre o real e a subversão, transformando-se em um espaço híbrido, ou seja, um cenário adequado para a ocorrência da oscilação de dois campos antagônicos: um que privilegia a representação do cotidiano e outro que modifica a visão acerca da realidade. As duas modalidades espaciais deverão ser combinadas de forma a instaurarem na narrativa uma nunca resolvida antinomia entre o aparente real e o meta-empírico (FURTADO, 1980, p.126). No conto griziano, há uma dualidade entre o momento em que os fatos sobrenaturais acontecem na escuridão e, após a personagem clarear o local com uma vela, o horizonte de expectativa muda, intensificando a incerteza sobre a normalidade que recai naquele ambiente.

Percebe-se que a transgressão ameaçadora da realidade não acontece abruptamente, porque os fatos vão ocorrendo e construindo uma atmosfera que, ao longo do conto, reforçam os fenômenos insólitos que podem colocar em dúvida a visão de cotidiano, tanto do personagem quanto do leitor. Na narrativa, Chico Cigano, após os iniciais fenômenos sinistros, depara-se com a assombração que deturpa, inevitavelmente, qualquer ideia de harmonia sobre o cotidiano.

De repente, como num ato de magia, a sala se iluminou de uma luz baça e azulada. Mas não era um azul da terra, era um azul estranho, do outro mundo. E em meio da mortíça claridade fantasmal surgiu então uma sombra horrenda, uma figura de pesadelo, entre ser humano e ser de outro mundo, em cujo rosto barbudo e terroso se destaca duas enormes órbitas vazias. O queixo do fantasma oscilava como se fosse cair, deixando ver o vazio da larga boca sem língua. Seus enormes dentes cor de terra se tocavam produzindo um lúgubre ruído de ossos atritando. E a medonha aparição assim caminhou para Chico. Este, estático, cheio de terror, tentou gritar mas não pode. De sua garganta só saiu um agônico estertor de quem morre, e não um grito. A sombra, de repente, desapareceu em meio da negra treva que então reinou na sala. (GRIZ, 1969, p. 165-166)

Toda a construção de uma atmosfera sobrenatural no sobrado culmina na aparição do fantasma. As características do ser sobre-humano reforçam o efeito de horror a ser provocado, causando um sentimento de medo na personagem. Se até certo ins-

tante Chico Cigano soube lidar com as estranhezas na casa e com o perigo da precária estabilidade na visão de cotidiano, a irrupção do fantástico estabelece expressivamente a transgressão da normalidade. Nesse sentido também caminha o leitor, pois o universo crível que foi instaurado acaba revelando um rompimento com as leis que regem a racionalidade humana.

Nesse arco interpretativo, considera-se que o efeito fantástico surge a partir da metalepse, em que há uma intersecção de duas ordens inconciliáveis que tendem a ameaçar toda a estabilidade e normalidade na visão de mundo do leitor e da personagem. Consequentemente, cria-se textualmente um espaço cujo funcionamento foi alterado por fenômenos que vão além da lógica que ordena a realidade (ROAS, 2014, p. 121-130). A transformação espacial é evidente: a partir do instante que o sobrenatural é instaurado, as leis que regem o lugar estão sob o domínio do fantástico, sem que haja uma interrupção de outras forças conhecidas. A referência da espacialidade é responsável pela verossimilhança literária importante para a compreensão do leitor, embora nesse jogo de reflexos do real, assume-se um elo com a fantasmaticidade.

Consolidada a incompatibilidade mantida entre o natural e o inatural, na narrativa, após a ocorrência insólita, Chico Cigano é arremessado para fora da casa, acompanhado de uma voz fanhosa que lhe ordena: “- **Vai-te daqui, esta é minha casa**”. (GRIZ, 1969, p. 166, *grifos do autor*). O sentimento de posse daquele espaço reforça que qualquer leitura de normalidade acerca do lugar é inconsistente, pois o fantasma que habita a casa vê naquele velho sobrado um ambiente de domínio e propriedade que, quando ocupado, revela as forças sobrenaturais existentes. Assim surgem as histórias de casas mal-assombradas, onde parece que as abusões moram no local e dominam os territórios que assombram, sem permitir intrusões e não se desvinculando de uma espacialidade que já não lhes deveria pertencer.

Voltando-se ao conto, ao sair do velho sobrado, Chico Cigano é levado à bodega e os frequentadores contam-lhe a história da assombração no velho solar onde passou a agitada noite. Os relatos remontam ao tempo de riqueza da cidade de Rio Formoso, onde os senhores de engenho usufruíam da herança de suas terras e da posse de escravos. Com a libertação escravocrata no Brasil, a fortuna na região foi declinando, em um tempo da passagem dos banguês para a era das usinas. Muitos senhores de engenho foram embora, só que outros permaneceram, como o do velho sobrado onde Chico Cigano esteve hospedado.

Como dizem, era senhor orgulhoso e duro. Desses que em tempo ruim morrem mas não se entregam. Acuiu dentro do sobrado e dali não saiu. (...) Dizia que a casa era sua, dali não saía, nem ninguém ali entrava pra ficar ou morar. E assim aconteceu. Ficou lá, sozinho, com sua soberba e uma negra velha ex-escrava da cozinha do sobrado. Um dia a preta velha morreu. (...) Com a morte da negra velha, o sobrado então se fechou de vez pro mundo. (...) O tempo corria e o ex-senhor enterrado

vivo no sobrado. Diziam que o senhor velho tinha virado abusão dentro de casa. (...) O sobrado virou malassombrado. Muita gente, de noite, não passava na sua calçada. E quando foi uma de manhã, o sobrado amanheceu coberto de urubus. Diziam que tinha bicho morto lá em cima. Correu que o senhor velho estava morto dentro de casa. (...) O senhor do sobrado lá estava morto. E sendo devorado pelos urubus. Era coisa que pouca gente tinha coragem de olhar. Os nojentos tinham comido os olhos, os beijos, a língua e as tripas do homem. E pouco restava do corpo dentro da roupa rasgada pelos bicos dos urubus. (...) Morreu assim o senhor velho, com seu ódio e sua soberba, mas não abandonou a casa. Daí por diante o sobrado ficou malassombrado. Ninguém nunca mais quis ali morar. (GRIZ, 1969, p.168-169)

A explicação sobre o caso do sobrado em que o velho senhor de engenho morreu e virou abusão não tenta reduzir o sobrenatural ou sua crença, mas evidencia uma ruptura da lógica natural do mundo, cuja permanência do sobrenatural reafirma a incapacidade do homem de compreender sua própria realidade e atestar sua instabilidade. Logo, esclarecem-se os fatos não por moldes racionais, convence-se de que cada vez mais às forças misteriosas no sobrado são energias que ninguém anseia ter contato. Ademais, a atitude de Chico Cigano em contar sua experiência sobre-humana é uma prática recorrente em toda a literatura fantástica de Jayme Griz e na tradição oral que perdura no interior de Pernambuco. As vivências com almas de outro mundo atravessam as pessoas e tornam os espaços lugares temidos, insólitos e assombrados.

Esses testemunhos são transmitidos oralmente de uma geração à outra e sua maneira de transmissão difere da escrita, perpetuando-se por meio da escuta, da observação e sucessivas reiteraões que fazem parte da memória humana. Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, afirma que a figura do narrador está desaparecendo. A experiência benjaminiana em um período de desesperança ofuscou sua leitura sobre a vivência dessa tradição oral, ligando a morte da narrativa ao silêncio dos soldados que regressavam da guerra. De acordo com o crítico alemão, as mudanças que ocorreram entre os séculos XIX e XX resultaram na difusão de uma cultura amparada pela efemeridade da informação impressa, em que os modelos artificiais ultrapassam as experiências humanas, perdendo a sensibilidade das vivências coletivas e naturais. Além disso, a ascensão do romance é um dos principais motivos do declínio da narrativa, pois nessa forma de expressão literária o indivíduo se encontra isolado, sem ocorrer uma troca frente a frente sobre fatos e experiências (BENJAMIN, 1987, p. 197-221).

As narrativas grizianas recuperam um narrador que assimila a substância íntima de contar experiências tão semelhantes à vivência de relatos naturais que ocorrem na vida. No conto em análise, Chico Cigano, ao contar sobre a ocorrência insólita, depara-se com a narração de uma história que justifica as crenças de um espaço temido pela população, de credices de assombração, de onde a normalidade do cotidiano é

ameaçada por forças que colocam em jogo a racionalidade e a tranquilidade. Diante dessa brisa de mistérios, a personagem, de forte índole migratória, habitante de diversos lugares, com raízes ciganas, teve diante de si a oportunidade de conhecer um espaço onde ninguém deseja estar: o desconhecido. Por isso, atesta-se ao fim do conto uma surpresa: “- Tenho andado muito e visto muita coisa nesse mundão de Nosso Senhor. Mas juro a vosmecês que nunca vi coisa tão feia, na minha vida, como a dessa noite, no sobrado. Nunca!” (GRIZ, 1969, p. 170).

Finalmente, é evidente que a narrativa traz uma leitura do espaço em que a primeira referência é a realidade. A cidade de Rio Formoso, na ficção, dialoga com a que existe na vida e contempla um cenário vivenciado pelo escritor Jayme Griz, cujas histórias de assombrações em diferentes espaços fazem parte do imaginário de toda a população da Zona da Mata de Pernambuco. O conto transcende a linguagem para subverter a realidade admitida, colocando em desacordo as percepções sobre a espacialidade existente na ficção e na realidade. Há formas múltiplas de se pensar sobre o espaço na literatura e, principalmente, maneiras incansáveis de interpretá-lo quando amparado por fenômenos que contrariam a normalidade da existência. Se no começo desta análise pretendia-se revisitar o sobrado assombrado de Rio Formoso, sai-se dela atestando que, ao vivenciar a leitura do conto, é possível que exista um espaço real no interior de Pernambuco onde muita gente anda pelo outro lado da calçada com medo do sobrenatural que repousa no lugar.

Considerações finais

Nas reflexões que embasaram este artigo se buscou traçar o propósito a ser atingido: problematizar teoricamente e analiticamente os pressupostos definidores do espaço narrativo na presença do fantástico em liame com o contexto social. O conto “Assombração no Rio Formoso”, presente na obra *O Cara de Fogo*, evidencia uma leitura da espacialidade cujas transformações são possíveis mediante a irrupção de fenômenos insólitos que provocam a ruptura com a ideia de normalidade territorial. Se existem diversos tipos de espaços, estéticos ou reais, eles ainda são mais variados quando se admitem leis que põe em confronto a razão. Os engenhos nordestinos tiveram nas obras de José Lins do Rego um realismo literário que nas narrativas do escritor Jayme Griz seguiu por caminhos sobrenaturais, refletindo cada vez mais a identidade do lugar. Evidentemente, a literatura griziana, ainda tão carente de análises críticas, desde o século passado e na atualidade, tem muito que mostrar sobre as configurações do fantástico na literatura.

13

Referências



A BIBLIA. **O dom da profecia superior ao dom das línguas**. 10. Ed. São Paulo: editora Ave-Maria, 2010, p. 34-36.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Companhia das Letras, 2003, p. 55-63.

ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMÉLIA, Lilisia. et al. **Movimento feminista em Moçambique**. 2011, p. 01-31. Disponível em: <<http://www.nawey.net/wp-content/uploads/downloads/2012/11/Movimento-Feminista-em-Mo%C3%83%C2%A7ambique.pdf>> Acesso em: 20 Mai. 2019.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BA KA KHOSA, Ungulani. Entrevista concedida à autora deste estudo. Maputo, 8 mar. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema. In: BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Universitária Forense, 1997, p. 101-180.

BALL, Hugo. **Gesammelt Werk**. E-artnow. eBook, edição digital: 2014.

BALL, Hugo. **Hermann Hesse: su vida y su obra**. Tradução em espanhol de Carlos Fortea. Barcelona: Ed. Acantilado, 2008.

BARONIAN, Jean Baptiste. **Panorama de la littérature fantastique de langue française**. Paris : Stock, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELEBONI, Rafaela Cardoso Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff / Rafaela Cardoso Belebony – 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

BENJAMIN, Walter. O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

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

BHABHA, Homi. K. 1998. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Ed. da UFMG.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução Euclides Martins Balancin et al. São Paulo: Paulus, 2010.

BLASI, Alberto, Revaluación del ‘martinfierrismo’. **Asociación Internacional de Hispanistas. Actas VII**, 1980. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_020.pdf> Acesso em 8/08/2020.

Borges, E. <<A política cultural em Moçambique após a Independência (1975-1982)>> in Peter Frye (Org), Moçambique: ensaios (Rio de Janeiro, UFRJ Editora, 2001), p. 232.

BOZZETTO, Roger. Le fantastique moderne. (1981) Disponível em: <https://www.noosfere.org/articles/article.asp?numarticle=919>. Acesso em 20 de set. de 2020.

BRAFF, Menalton. **Amor passageiro**. São Paulo: Reformatório, 2018.

BRAFF, Menalton. Disponível em: menalton.com.br. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Tetro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Cultura, 1978.

BUARQUE, Chico. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALIFA, Juan Sebastián. **Reforma y revolución: La radicalización política del movimiento estudiantil de la UBA**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2014.

CANDIDO, Antonio. **A formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico crítico dos gregos à atualidade**. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora de UNESP, 1997.

CELLA Susana, Canon y otras cuestiones, In: Susana Cella (org.) **Dominios de la literatura**. Acerca del canon. Buenos Aires: Losada, 1998.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa, Vega, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CHIVANGUE, Andes. **Fogo preso**. Maputo: Cavalos do Mar, 2017.

CHIZIANE, Paulina. Entrevista concedida à autora deste estudo. Maputo, 2017.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher: por uma nova visão do mundo**. 3. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

COLASANTI, Marina. **A nova mulher**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1980.

COLLINS-HUGHES, Laura. How They Learned to Drive. And Why They're Driving Again. New York Times. Feb. 25, 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/02/25/theater/how-i-learned-to-drive-broadway-vogel.html>>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

CORNILS, Ingo (org). **A Companion to the works of Hermann Hesse**. Nova York: Camden House. eBook, edição digital: 2012.

COUTO, Mia. Entrevista concedida à autora deste estudo. Maputo, 2017.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CRAVEIRINHA, José. **Antologia poética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CROCE, Marcela. **Contorno: Izquierda y proyecto cultural**, Buenos Aires: ediciones Colihue, 1996.

CUNA, Aurélio. Entrevista concedida à autora deste estudo. Maputo, 2017.

DE DIEGO, José Luis, Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina, **Iberoamericana**, X, 40, (2009).

DUERRENMATT, Friedrich. **Problemas do Teatro**. Trad. Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014. Editora da UFMG, 2003.

EISNER, Lotte. **A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ENNE, Ana Lúcia. “O ‘defensor do indivíduo’: Hermann Hesse e o processo de massificação nas primeiras décadas do século XX”. Revista Alceu, nº 10. Rio de Janeiro: PUC. p. 94 a 115 - jan./jun. 2005. Disponível em <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n10_enne.pdf>

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FEDERECI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEILING. Entrevistas de, Ni frac ni chiripá. David Viñas habla sobre Ramón Alcalde, **Revista Invisible**. <<http://revistainvisibles.com.ar/index.php/ramon-alcalde-por-feiling>> Acesso em 25/08/2020.

FERRAZ, Salma. **O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago**. Brasília: UnB, 1998.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Vol. 2. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FRASER, Nancy. Feminist Politics in the Age of Recognition. In: **Fortunes of Feminism**. NY: Verso, 2013, p. 159-174.

FREEDMAN, Ralph. **Hermann Hesse, pilgrim of crisis: a biography**. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1997.

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf**. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. n. 53, p. 172. março/maio 2002.

FULBROOK, Mary. **História concisa da Alemanha**. Trad. Barbara Duarte. São Paulo: Edipro, 2012.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GENNETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, [19--].

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

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. Trad. Martha Gambini. 3 ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

GOMES, Fábio. <http://www.brasileirinho.mus.br/arquivomistura/128-060206.html>. Acesso em 08.10/2020

GOUVEIA, Arturo. “A malandragem estrutural”. In: FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 187-204.

GOUVEIA, Arturo. A epopeia negativa do século XX. **Escritos adornianos**. João Pessoa: Editora UFPB; Ideia, 2010, p. 25-121.

GRIZ, Jayme. **Acauã**. Recife: Gráfica Imprensa Oficial, 1959.

GRIZ, Jayme. **Negros**. Recife: Arquivo Público/Imprensa Oficial, 1965.

GRIZ, Jayme. **O Cara de Fogo**. Recife: Gráfica Companhia Editora de Pernambuco/Museu do Açúcar, 1969.

GRIZ, Jayme. **O lobishomem da porteira velha**. Recife: Arquivo Público Estadual,

- 1956.
- GRIZ, Jayme. **Rio Una**. Edições Diário da Manhã: Recife, 1951.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte,
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2011.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPA, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Via atlântica**, São Paulo, n. 3, 1999, pp. 12 – 23.
- HESSE, Hermann. **Der Steppenwolf**. Berlim: Suhrkamp Verlag, 1960.
- HESSE, Hermann. **Crisis**: pages from a diary. Nova York: Farrar, Straus & Giroux. eBook, edição digital: abril, 2013.
- HESSE, Hermann. **Demian**: Die Geschichte von Emil Sinclair Jugend. Suhrkamp taschenbuch 206. Frankfurt am Main: Editora Suhrkamp, 1974.
- HESSE, Hermann. **Demian**: História da juventude de Emil Sinclair. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- HESSE, Hermann. Hóspede no Balneário (1924). In: **Minha vida**. op. Cit., pp 79-146.
- HESSE, Hermann. **If the war goes on... Reflection on War and Politics**. Trad. Ralph Manheim. Nova York: Farrar, Straus & Giroux. eBook, edição digital: dezembro, 2012.
- HESSE, Hermann. **Minha fé**. Trad. Luiza L. Leite Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 3ª edição, s/d., 1971
- HESSE, Hermann. **Minha vida**. Trad. inglês Denver Lindley. Trad. português Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Artenova, s/d., 1976.
- HESSE, Hermann. **O Lobo da Estepe**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.
- HESSE, Hermann. **Sidarta**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- HESSE, Hermann. Viagem a Nuremberg (1926). In: **Minha vida**. op. Cit., pp. 147-186.
- HOBBSAWM, Eric. **Historia del siglo XX**, Buenos Aires: Crítica Grijalbo-Mondadori, 1999
- HOUAISS, Antonio. et al. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**: com a nova ortografia da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London and New York: Routledge, 2002.
- JÄGER, Nina 'Desde esta sangre', Página 12, 1 de marzo de 2009. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3375-2009-03-01.html> Acesso em 28/08/2020.
- JONA, Sara. **Entre o Índico e o Atlântico**: ensaios sobre literatura e outros textos. Moçambique: Nadjira, 2012.
- JONA, Sara. Entrevista concedida à autora deste estudo. Lisboa, 2016.
- JOSHUA, Hirondina. **Os ângulos da casa**. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2017.
- Khosa, Ungulani Ba Ka. Entrevista concedida à autora deste estudo. Maputo, 2017.
- KITCHEN, Martin. **História da Alemanha Moderna**: de 1800 aos dias de hoje. Trad. Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2013.
- Knopfli, Rui. **Antologia poética**. Belo Horizonte, UFMG, 2010.
- KNOPFLI, Rui. **Antologia poética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- KORICHI, Mériam. **Andy Warhol**. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket, v. 993)
- KUSCH, Günther Rodolfo. Reflexiones sobre el pecado original de América. **Verbum**, año 40, n° 90, 1948, 43.
- LAWSON, John Howard. The Law of Conflict. In: CLARK, Barrett. (Ed.) **European theories of the drama**. New York: Crow Publishers Inc., 1978, p. 505-509.
- LEITE, Ana Mafalda et al. Nação e Narrativa Pós-Colonial II: Angola e Moçambique – Entrevistas. Lisboa: Colibri, 2013.
- LEITE, Ana Mafalda. A reescrita de Caliban sobre a Ilha de Próspero: notas em torno da actualização de um mito de origem cultural A. In: **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003. p. 135-144.

LEITE, Ana Mafalda. **Ensaio sobre literaturas africanas**. Moçambique: Alcance Editores, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. Entrevista concedida à autora deste estudo. Lisboa, 2017.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2014.

LEITE, Ana Mafalda. Tópicos para uma História da literatura Moçambicana. In: **Moçambique das Palavras Escritas**(org. Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses). Porto: Edições Afrontamento., 2008.

LEITE, Ana Mafalda. **Outras fronteiras**: fragmentos de narrativas. São Paulo: Kapulana, 2017.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo** (ou A polémica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1989

LIDA, Miranda. Una lengua nacional aluvial para la Argentina: Jorge Luis Borges, Américo Castro y Amado Alonso en torno al idioma de los argentinos. **Prismas**, vol.16 n.º.1 (junio, 2012).

LINHARES, Temístocles. **22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual**. Rio de Janeiro: José Olympio. Ed. Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1973.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

LUKÁCS, György. A questão da sátira. **Arte e sociedade**: Escritos estéticos 1932-1967. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 163-191.

LUNA, Félix. **Conversaciones con José Luis Romero**. Buenos Aires:Editorial Sudamericana. Edición digital, 2011, s/p.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. **Literaturas de Língua Portuguesa**: marcos e marcas – Moçambique. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAGALHÃES JR, Raimundo. **Dicionário de provérbios, locuções, curiosidades verbais, frases feitas, etimologias pitorescas, citações**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

MAINER, José-Carlos. **Historia de la literatura española, 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939**. Madrid: Crítica, 2010.

MANJATE, Lucílio. **Entrevista concedida à autora deste estudo**. Moçambique, 2017.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy.El canon argentino. In: Susana Cella (org.) **Dominios de la literatura**. Acerca del canon. Buenos Aires: Losada, 1998.

MARTINHO, Ana Maria. **Cânones literários e educação**: os casos angolano e moçambicano. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MATA, Inocência. A periferia da periferia. **Discursos**: estudos de língua e cultura portuguesa, Universidade Aberta de Portugal, n. 9, 1995, pp. 27 – 36.

MATURO, Graciela. El maestro que se refugió en la Puna.Ñ, **revista de cultura. Clarín**. 01/11/2011.

MBATE, Pedro. **Vácuos**. Maputo: Cavalo do Mar, 2017.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: Ensaio sobre a África descolonizada. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2010.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

Mbembe, Achille. **Sair da grande noite**: Ensaio sobre a África descolonizada. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2010.

MCKENZIE, John L. **Dicionário bíblico**. Tradução Álvaro Cunha et al. São Paulo: Paulus, 1983.

MENDONÇA, Fátima. **Literatura moçambicana nas dobras da escrita**. Maputo: Ndjira, 2011.

MENDONÇA, Fátima. **Poetas do Índico – 35 anos de escrita**. Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 16-37, jan./jul. 2011.

MOMPLÉ, Lília. **Ninguém matou Suhura**:estórias que ilustram a História. 5. Ed. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2009.

MONTEIRO, Fátima. **O país dos outros**. A poesia de Rui Knopfli. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

MONTES-BRADLEY, Eduardo. Viñas, **Testigo de un siglo**. Hallandale Bch: EMB Entertainment, 2006. Documentário.

MORAIS, Prudente. Prefácio. GRIZ, J. **O Cara de Fogo**. Recife: Gráfica Companhia Editora de Pernambuco/Museu do Açúcar, 1969.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In: BRAUDY, Leo, and

COHEN, Marshall (Eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999, p. 833-44.

NEWITT, Malyn. **A history of Mozambique**. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1995.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Caminho, 2002.

NOA, Francisco. **Literatura moçambicana: memória e conflito**. Maputo, Eduardo Mondlane, 1997.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. Maputo: Ndjira, 2012.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: **Novos estudos Cebrap**, n. 20. São Paulo: Cebrap, 1988, p. 38-53.

PAES, José Paulo. Prefácio. In: SILVA, Fernando Correia da. **Maravilhas do conto fantástico**. São Paulo: Cultrix, 1958. Disponível em: <https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2010/12/paes-josc3a9-paulo-prefc3a1cio.pdf>. Acesso em 20/04/2016.

PANGUANA, Marcelo. **Entrevista concedida à autora deste estudo**. Maputo, 2017.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **Antologia poética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

PRESIDENTE MÉDICI. **O jogo da verdade**. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1970.

PRIETO Adolfo. Los años sesenta. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, n°125, outubro-diciembre, 1983, p. 889-901.

REIS, Carlos.; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

RIBEIRO, Djamila. Ser negra aqui é ser estrangeira no próprio país. [Entrevista concedida à] Sonia Racy. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 18 dez, 2017. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/ser-negra-aqui-e-ser-estrangeira-no-proprio-pais-diz-djamila-ribeiro/>> Acesso em: 06 Jun, 2019.

RIBEIRO, Stephanie. Quem somos: mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura e universidade**. São Paulo, Cia das Letras, 2018.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

ROAS, David. **Tras los limites de lo real**. Madri: Paginas de Espuma, 2011.

ROCA, Pilar. **Ismael Viñas, Ideografia de un mestizo**. Buenos Aires: Dunken, 2005.

ROCA Pilar. **Política y sociedad en la novelística de David Viñas**. Buenos Aires: Bibles, 2007

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir. **La última novela de David Viñas: Los parricidas crean**, Marcha, Montevideo, XX, 931, 3 octubre, (1958) 23.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Roberto. O delito da palavra – notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acororado. In: LISBOA, Eugênio (Org.). **Poetas de Moçambique**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa; Maria Paula (Orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, José Diego Cirne. **A dialética saramaguiana: um método narrativo**. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2020.

SANTOS, José Diego Cirne. **A dialética da desalienação: uma leitura marxista do romance Caim**, de José Saramago. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARLO Beatriz. **La gaceta**. Tucumán, 28/03/2012.

SARLO, Beatriz. Los dos ojos de ‘Contorno’. **Revista Iberoamericana**, vol. XLIX, n° 125, (Octubre -Diciembre, 1983).

SAÚTE, Nelson (org.) Identidades em literatura (espaço público, literatura e identidade) In: SERRA, Carlos [dir.], **Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização**. Maputo: Livraria Universitária, 1991.

SCHVARTZMAN, Julio. David Viñas: La crítica como epopeya. In: Susana Cella (org.) **Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica**. Buenos Aires: Emecé editores, 1999, vol. 10.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

SOUTO MAIOR, Mário. **O cara de fogo**. Diário de Pernambuco, 21 de março de 1969.

STEINER, George. **A Morte da tragédia**. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TARCUS, Horacio, El corpus marxista. In: Susana Cella, **Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica**, Buenos Aires: Emecé, 1999.

TAYLOR, Diana. **Trauma and Performance: Lessons from Latin America**. PMLA 121.5 (October 2006): 1674-1677.

TAYLOR, Diana. **Disappearing Acts**. Durham, NC: Duke UP, 1997.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. **História dos ciganos no Brasil**. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2008.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum: para todas, todes e todos**. 10. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

TOBEÑA Verónica, La cuestión del canon en la literatura argentina. Un campo cultural abierto en dos, **A contracorriente**, Vol.9, nº2, winter (2012), p. 282-318.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TOMACHEVSKI, Bóris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 169-204

VIEIRA, Lia. **Só as mulheres sangram**. 2. Ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2017.

VIÑAS Ismael, Carta a David. **Noaj**. Año IV, nº5, (Junio, 1990), p.12.

VIÑAS, Ismael. Afuera-adentro-afuera. **Hispanamérica**, College Park. nº48, ano XVI, (1988), p. 54.

VIÑAS, Ismael. **Análisis del frondizismo. Claves de la política argentina**. Palestra, Buenos Aires, 1960.

VIÑAS, ISMAEL; VIÑAS DAVID [et al.] Contorno: edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.

VITAGLIANO Miguel. Los muchachos de antes. **Página 12**, 16/12/ 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4882-2012-12-16.html>

Acesso em 28/08/2020.

VOGEL, Paula. **How I Learned to Drive**. New York: Theatre Communications Group, 2018.

WARLEY, Jorge. La revista Contorno: Literatura, cultura, política e historia en el ocaso del peronismo histórico. In: Saúl Sosnowski (org.). **La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas**. Buenos Aires: Alianza editorial, 1999.

WHITE, Eduardo. **A fuga e a húmida escrita do amor**. Maputo: Texto Editores, 2008.

WHITE, Eduardo. **Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave**. Lisboa: Caminho, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ZIOLKOWSKI, Theodore. **The novels of Hermann Hesse: a study in theme and structure**. New Jersey: Princeton University Press, 1965.

ZIOLKOWSKI. Introdução à HESSE, Hermann. **Minha Vida**, op. Cit., 1976 (a). pp 9 -21.

Sobre os autores e as autoras

Aline Souza Melchíades

Graduada em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (2010). Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (2016) e Especialista em Língua, Linguagem e Literatura pelo Centro Integrado de Tecnologia e Pesquisa - CINTEP (2018), Mestranda em Literatura, Teoria e Crítica (UFPB). Membro do Grupo de Pesquisa GeÁfricas.

Arturo Gouveia

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras - Habilitação I pela Universidade Federal da Paraíba (1987), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1991) e doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1998). Atualmente é professor titular da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica literária, conto brasileiro, literatura brasileira pós-64, violência do estado e narrativa moderna. Obteve o grau de professor titular na Universidade Federal da Paraíba (2015) por defesa de tese.

Fabio Gustavo Romero Simeão

Graduado em Letras na Universidade Federal da Paraíba. Interessa-se por teoria literária, psicanálise e literaturas africanas. Membro do Grupo de Pesquisa GeÁfricas.

Ivson Bruno

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Graduado em Licenciatura em Letras (Português e Espanhol) na Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE. Desenvolve pesquisas sobre o fantástico em literatura e os vínculos mantidos entre o texto literário e o contexto sócio-histórico.

José Diego Cirne Santos

Doutor e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase na pesquisa em Literatura, principalmente nos seguintes temas, relacionados ao campo Literatura, Teoria e Crítica: literatura e sociedade, narratologia e crítica dos romances de José Saramago. Também é professor de Literatura e Língua Portuguesa do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, onde atua no ensino, na pesquisa e na extensão.

Juliane Luna Freire

Professora Adjunta na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e é pós-doutoranda em Letras na mesma instituição, com a pesquisa “A estética da violência: um diálogo sobre ideologia e crise na literatura brasileira.” Possui doutorado em Literatura Hispano-Americana e Luso-Brasileira (Universidade do Arizona, 2012). Lecionou Literatura e Língua Espanhola e Portuguesa na Universidade Estadual de Framingham (Massachusetts, EUA), na Boston University (Massachusetts, EUA), Universidade do Arizona (Tucson, EUA), na primeira como Professora Adjunta. Fez graduação em Inglês/Espanhol/Pedagogia, Magna Cum Laude, em Roanoke College (Virgínia, EUA) e Universidad Complutense de Madrid (Madri, Espanha). Desenvolve pesquisa e publicou artigos sobre literatura, cinema, estudos culturais, além da pedagogia.

Klara Maria Schenkel

Possui graduação em Letras (1996) e mestrado em Lingüística (2003), na área de Análise do Discurso (vertente francesa), ambos pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba (2013), onde desenvolveu pesquisa de campo, na área de religiões orientais, sobre as práticas budistas na região paraibana. Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2013), na área de literatura, tradição e modernidade, sobre a prosa do escritor Hermann Hesse e as relações entre o pensamento alemão e o orientalismo no início do século XX.

Luciane Alves Santos

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Associada, Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba. Vinculada aos cursos de Pós-graduação em Letras (PPGL-UFPB) e PROFLETRAS (UFPB). Líder do grupo de pesquisa: Estudos do insólito: do mito clássico à modernidade. Desenvolve pesquisas na área de Teoria Literária, narrativa fantástica e ensino de literatura.

Paulo de Freitas Gomes

Formado em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa - pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), Especialista em Educação Étnico-Racial (UEPB) e mestre em Literatura e Interculturalidade (UEPB). Atualmente cursa doutorado em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba/UFPB, na área de Teoria e Crítica Literária, na perspectiva da Tradição e Modernidade. Nossa área de interesse situa-se nos estudos sobre as Literaturas Africanas de autoria feminina, Literatura Afro-brasileira, Literatura, Sociedade e História. Pesquisador do GeÁfricas.

Pilar Roca Escalante

Doutora em Filosofia e Letras pela Universidad Autónoma de Madrid. Professora Titular, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM) da Universidade Federal da Paraíba. Pós-Doutorado pela Universidad de Buenos Aires. Vinculada ao Grupo de Pós-Graduação em Letras PPGL-UFPB. Líder do grupo de Pesquisa Estética e Política: a literatura como locus de resistência. Desenvolve pesquisas na área da Literatura Es-

panhola e Hispano-Americana.

Sandra Luna

Professora Titular (aposentada) do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba. Possui Doutorado (2002, UNICAMP) e Pós-Doutorado (2015, UNICAMP) em Teoria e História Literária, Mestrado em Literatura Anglo-Americana (UFPB, 1992), sendo Licenciada em Letras (UFPB), com Habilitações em Inglês, Francês e Português. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB desde 2003, seus principais focos de interesse acadêmico recaem sobre as seguintes áreas: Teoria e História Literária, Dramaturgia, Literatura Anglo-Americana, Literatura Comparada, Estudos Comparados entre Literatura e Cinema. Coordena o Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia, em parceria com a Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (UNICAMP). É membro do Centro de Pesquisa Margens (Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP), do Grupo de Pesquisa em Estudos Irlandeses, e Vice-Coordenadora do GT Literatura e Sagrado da ANPOLL. É autora dos seguintes livros: *Arqueologia da ação trágica: o legado grego* (2005); *A tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno* (2008); *Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo* (2009) e *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica* (2012). Atualmente, Sandra Luna é Diretora de Cultura da ADUFPB - Seção Sindical do ANDES-SN.

Sayonara Souza da Costa

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Doutoranda pela mesma instituição. Tem interesse nas literaturas africanas, em especial as de autoria feminina. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa GeÁfricas.

Vanessa Riambau Pinheiro

Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi professora da Universidade da Costa Rica (UCR) pelo programa Leitorado, tendo ministrado aulas de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira para hispano hablantes. Também foi Professora Adjunta da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) entre 2011 e 2012. Atualmente, coordena o Grupo de Pesquisa GeÁfricas na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atua como Professora Adjunta na graduação e na pós-graduação. Integra também o CESA - Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. No ano de 2017 concluiu seu pós-doutoramento na Universidade de Lisboa.



CÓDIGO DE BARRA

