

Junho | 2022

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

27



FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

ENSAIOS

CARLOS MAGNO GOMES E ELANE DA SILVA PLÁCIDO

JANAÍNA BUCHWEITZ E SILVA

KARINE ARAGÃO DOS SANTOS FREITAS

TÂNIA MARIA DE MATTOS PEREZ

MARTA MARIA CRESPO RODRIGUEZ

THALES SANT'ANA FERREIRA MENDES

ENTREVISTA

ADRIANO ESPÍNOLA E AUGUSTO MASSI

por Maria Lúcia Guimarães de Faria

RESENHAS

ANA APARECIDA ARGUELHO DE SOUZA

JANDA MONTENEGRO

MARCOS ESTEVÃO GOMES PASCHE

Junho | 2022

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

27



FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc>

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ

ORGANIZADORA DESTE NÚMERO

Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil

EDITORAS

Laíse Ribas Bastos, UFRJ, Brasil
Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil
Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

EDITORES-SENIORES

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil
Dau Bastos, UFRJ, Brasil
Godofredo Oliveira Neto, UFRJ, Brasil
Rosa Gens, UFRJ, Brasil

EQUIPE DE REVISÃO

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil
Camila Franquini Pereira, UFRJ, Brasil
Felipe Fernandes Ribeiro, UFRJ, Brasil
Lyza Brasil Herranz, UFRJ, Brasil
Marcelo Maldonado Cruz, UFRJ, Brasil
Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil
Suzane Moraes da Veiga Silveira, UFRJ, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

DIAGRAMAÇÃO

Francyne França, UFRJ, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Alckmar Luiz dos Santos, UFSC, Brasil
Antonio Carlos Secchin, UFRJ, Brasil
Célia Pedrosa, UFF, Brasil
Evando Nascimento, UFJF, Brasil
Friedrich Frosch, Universidade de Viena,
Áustria
Gustavo Bernardo, UERJ, Brasil
Hans Ulrich Gumbrecht, Universidade de
Stanford, EUA
Italo Moriconi, UERJ, Brasil
Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne,
França
Joachim Michael, Universidade de
Hamburgo, Alemanha
Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil
Leonardo Tonus, Universidade Sorbonne,
França
Lucia Helena, UFF, Brasil
Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil
Pedro Meira Monteiro, Universidade de
Princeton, EUA
Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil
Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea - Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2009- Semestral
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira - Séc. XX-XXI - História e crítica. 2. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. 4. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 5. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

CDDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

Pelo buraco da fechadura

Anélia Pietrani

7

Ensaio

O resgate de vozes femininas no
romance de Maria José Silveira

Carlos Magno Gomes e Elane da Silva Plácido

13

50 anos da Guerrilha do Araguaia:
uma herança a ecoar no tempo presente

Janáina Buchweitz e Silva

39

Diálogos entre a *indianidade* de Graça Graúna e a
escrevivência de Conceição Evaristo: a experiência em pauta

Karine Aragão dos Santos Freitas

62

A escrita autorrepresentativa, performática e memorial
de Sérgio Sant'Anna em *O conto zero e outras histórias*

Tânia Maria de Mattos Perez

82

Da masculinidade detetivesca à instabilidade de Espinosa

Marta Maria Crespo Rodriguez

107

A educação pelo aríete:
uma leitura da poesia de Ricardo Vieira Lima

Thales Sant'Ana Ferreira Mendes

135

Entrevista

“Diversidade é o que há”

Adriano Espínola e Augusto Massi

por Maria Lucia Guimarães de Faria

164

Resenhas

A ancestralidade poética de uma fiandeira de alma lusitana

Poemas portugueses, de Raquel Naveira

Ana Aparecida Arguelho de Souza

206

A sabedoria e a cultura Kariri Xocó

Kariri Xocó: contos indígenas, de Denízia Cruz

Janda Montenegro

214

Para desencarcerar o coração de um país

*Poemas para exumar a história viva: um espectro
ronda o Brasil*, de Alberto Pucheu (org.)

Marcos Estevão Gomes Pasche

224

APRESENTAÇÃO

Pelo buraco da fechadura

Anélia Pietrani*

Escrevo este texto de apresentação de mais uma edição da *Revista do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* após a derrota da extrema direita nas eleições federais no Brasil. 2022 não foi um ano fácil. Os anos não têm nos poupado. Se a vida cotidiana nos mostra a importância destinada à cultura, à arte e à literatura, uma certa política sórdida relega a elas um papel cada vez mais insignificante. Teremos de volta o Ministério da Cultura? A Biblioteca Nacional tornará a abrir editais para a tradução da literatura brasileira e sua divulgação em países estrangeiros? O programa Idiomas sem Fronteiras se fortalecerá? As universidades públicas brasileiras serão respeitadas em sua autonomia, laicidade, gratuidade? A taxa de livros será revertida? O direito à leitura será democratizado? A razão estética será compreendida? A fome do corpo e do espírito, finalmente, será vencida? Com vírus e vermes sempre à espreita, queremos enxergar pequenos pontos de esperança pelo buraco da fechadura.

Um deles é a revisitação do passado. As obras de autoria feminina contemporânea têm muito a oferecer para a revisão

* Professora Associada de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

de nossa história, construída sob o signo da violência. No romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, de 2002, por exemplo, Maria José Silveira resgata o passado de silêncio de várias gerações de mulheres a partir do século XVI até nossos dias, refletindo sobre ele dentro de um novo contexto, o feminista, e colocando em pauta a violência hegemônica infligida às mulheres. Identificando as estratégias literárias que dão visibilidade à voz da mulher nessa obra de revisão histórica, Carlos Magno Gomes e Elane da Silva Plácido constroem o primeiro ensaio deste volume, sob o título “O resgate de vozes femininas no romance de Maria José Silveira”.

Janaína Buchweitz e Silva, em “50 anos da Guerrilha do Araguaia: uma herança a ecoar no tempo presente”, faz um breve mapeamento de produções literárias recentemente lançadas sobre a Guerrilha do Araguaia, que completa cinquenta anos em 2022, e analisa quatro produções que têm como tema o genocídio de militantes e camponeses perpetrado pelas Forças Armadas do Brasil: *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, publicado em 2010; *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont, de 2015; *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, de Anita Deak, de 2020; e o testemunho de uma familiar de desaparecido político lançado em livro em 2012 por Liniane Brum: *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia*. O ensaio reforça que a literatura contribui para o aprofundamento de saberes sobre os esquecimentos engendrados em nossa história, atuando ainda como um arquivo dessa memória.

Esse ponto se abre a outro: o da poética da experiência. Em “Diálogos entre a *indianidade* de Graça Graúna e a *escrevivência* de Conceição Evaristo: a experiência em pauta”, Karine Aragão dos Santos Freitas destaca de Graça Graúna o termo *indianidade* e de

Conceição Evaristo o conceito de escrevivência, colocando-os em diálogo para pensar a necessidade de uma democracia epistemológica em que se assentem as vozes da mulher indígena e da mulher negra no mundo experienciado e na experiência da escrita.

O trânsito em mão dupla entre experiência e escrita, de certa forma, permanece naquilo que Tânia Maria de Mattos Perez chama de “escrita memorial” em Sérgio Sant’Anna. No ensaio “A escrita autorrepresentativa, performática e memorial de Sérgio Sant’Anna em *O conto zero e outras histórias*”, a autora faz uma leitura minuciosa de dois contos de Sant’Anna, destacando que a autorreferencialidade em suas narrativas integra o jogo ficcional entre rememoração e imaginação. O contista que, dentro do conto, deseja escrever um conto, em “O conto zero”, e a paixão do contista Sérgio Sant’Anna por Clarice Lispector, em “A bruxa”, são apenas ponta de lança dos elementos determinantes da performance escritural empreendida pelo mestre do conto, morto de Covid em 2020.

Texto de reflexão e fruição, a um só tempo, também pode ser um ponto de visão. É o caso do ensaio de Marta Maria Crespo Rodriguez, intitulado “Da masculinidade detetivesca à instabilidade de Espinosa”. Afirmando que o gênero policial é essencialmente masculino e que à figura do detetive costumam-se atribuir certos ideais canônicos de masculinidade, racionalidade, valentia, virilidade e força, a autora se propõe a questionar os estereótipos, mostrando a instabilidade desses ideais. Para tanto, faz um percurso pelos personagens da tradição detetivesca para, finalmente, explorar o detetive Espinosa, do romance *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. O detetive contemporâneo, represen-

tado por Espinosa, se apresenta instável e multifacetado, e, nessa subversão, acaba por ressignificar o masculino.

O olhar atento dirigido à poesia guia o último ensaio deste número. Em “A educação pelo aríete: uma leitura da poesia de Ricardo Vieira Lima”, Thales Sant’Ana Ferreira Mendes analisa o livro *Aríete: poemas escolhidos*, de 2021, que finalmente Ricardo Vieira Lima traz a lume, após seus poemas atravessarem 30 anos em revistas, coletâneas, cadernos escritos e reescritos. O cerebralismo do poeta na seleção de poemas e publicação de *Aríete* conflui com o do ensaísta, pela análise percuciente que fez, não só do processo de composição do livro, mas de cada uma de suas partes em relação aos poemas que as compõem.

A reflexão sobre a atualidade da cena poética também ganha força com a entrevista concedida pelo poeta, crítico literário, professor universitário e ensaísta Adriano Espínola e pelo também poeta, professor universitário e editor Augusto Massi. “Diversidade é o que há” é o título da conversa nem um pouco fiada, mas muito afiada e otimamente humorada que eles tiveram com a professora Maria Lucia Guimarães de Faria por ocasião do X Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea realizado na Faculdade de Letras da UFRJ em 2019. O tema da diversidade foi tratado não apenas como os caminhos que o fazer poético oferece, mas também os do próprio escritor que se mete nas encruzilhadas de criação, crítica, editoração e ensino.

Integram, ainda, esta edição três resenhas sobre três livros que, guardadas suas especificidades formais e temáticas, apresentam em comum a ideia de reunião. A poeta sul-matogrossense Raquel Naveira recolhe de outros livros seus poemas

da memória lusa, da memória de sua terra brasileira, de sua própria memória e reorganiza-os na obra *Poemas portugueses*, de 2019, sobre a qual escreve Ana Aparecida Arguelho de Souza em “A ancestralidade poética de uma fiandeira de alma lusitana”.

As narrativas de Denísia Cruz são o motivo da resenha “A sabedoria e a cultura Kariri Xocó”, de Janda Montenegro. Como destaca a resenhista, Denísia Cruz partilha o processo de aprendizado, cura e identificação de seu povo com o/a leitor/a por meio dos saberes e ensinamentos narrados pelos mais velhos aos mais novos, que ela recolheu e redigiu para a coletânea *Kariri Xocó: contos indígenas*, de 2019.

Por fim, em “Para desencarcerar o coração de um país”, Marcos Estevão Gomes Pasche trata do livro *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*, uma “assembleia” – termo de Pasche – de poesia, urgente e decisiva, publicada por Alberto Pucheu em 2021. “Em lugar de documentos/ deixaram-me a marca/ amarga no rosto”, diz Lara de Lemos no poema “Degredo”, um dos selecionados por Pucheu para unir-se a outros tantos poemas escritos por militantes políticos brasileiros, homens e mulheres, que transformaram compromisso moral em literatura. Há visíveis pontos de esperança pelo buraco da fechadura.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

O resgate de vozes femininas no romance de Maria José Silveira

Carlos Magno Gomes*

Elane da Silva Plácido**

As narrativas contemporâneas que se voltam para revisar o passado têm se projetado como uma marca da literatura de autoria feminina contemporânea, pois particularizam questões estéticas e políticas associadas às denúncias de diferentes formas de abusos e opressões. Entre essas obras, está *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, que narra as violências sofridas pelas órfãs portuguesas que eram enviadas para se casarem e construir família no Brasil Colônia. Também é exemplo *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, que narra a história de Kehinde, capturada na África e escravizada, que consegue comprar sua liberdade e luta pela abolição da escravatura. A premissa de resgatar a voz de mulheres silenciadas atravessa essas duas obras e se coaduna com a necessidade de revisão do lugar de fala de mulheres anônimas que participaram ativamente de episódios históricos, mas foram apagadas dos livros.

O olhar da mulher e a proposta de revisão do lugar de fala se projetam como uma estratégia de ficcionalizar outros ângulos

* Professor de Teoria Literária da Universidade Federal do Sergipe.

** Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Sergipe.

da versão oficial. Por exemplo, a retomada de casos do silenciamento de mulheres que sofreram violência sexual tem sido outra estratégia de resgate que vale a pena destacar, visto que diversas autoras resolveram expor tal forma de aniquilamento. Seja em casos de “estupro incestuoso”, seja nos relativizados estupros matrimoniais, ou nas violações praticadas por conhecidos e estranhos, a literatura de autoria feminina tem questionado a perspectiva machista que ainda culpa a mulher por seu comportamento ou jeito de se vestir, conforme estudos de Eurídice Figueiredo (2019, 143).

No romance histórico de autoria feminina, a subjetividade por trás do cotidiano de mulheres anônimas é escolhida como uma porta para que possamos adentrar compartimentos que estavam fechados, mas ainda estão cheios de arquivos da opressão, que, apesar de violentos, precisam ser desengavetados, para que possamos debater sobre problemas de gênero que se estendem à contemporaneidade. Nessas obras, há uma triagem desses cômodos repletos de memórias esquecidas e silenciadas, que são resgatadas a partir de uma postura feminista que tem o mérito de tecer uma interpretação do passado, levando em conta a solidariedade feminina e reforçando o espaço da arte como lugar de resistência. Tal subjetividade é indispensável para revisitarmos as histórias privilegiadas nas narrativas oficiais, visto que “o passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário” (Hutcheon: 1991, 168).

Partindo desse contexto, vamos analisar como Maria José Silveira, em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* (2002), compõe um arrojado projeto de revisão histórica das violências de gênero

ao descrever personagens femininas que se negam a ser disciplinadas pelo princípio patriarcal da procriação. Sua obra repensa o lugar da mulher nos bastidores dos acontecimentos históricos, abrangendo a cronologia de 21 personagens centrais. Cada uma dessas mulheres faz parte de um contexto histórico que se inicia com o achamento do Brasil, em 1500, até o início do século XXI, a fim de tecer um painel de vozes silenciadas nos processos de colonização, independência e modernização do país.

Na ficção de Silveira, cada capítulo contextualiza um cômodo da história que vai ser aberto pela força do grito de mulheres isoladas em cárceres do silêncio. Ela retoma a violenta história dos abusos impostos às mulheres indígenas, negras e brancas e reconta esses episódios, deslocando a mulher das sombras do passado, visto que a maioria era vista como uma coadjuvante e, muitas vezes, apenas como um objeto de cena. Ao focar na personagem feminina, sua obra nos convida a entrar na intimidade de mulheres que pertenceram aos contextos do Brasil Colônia, dos anos em torno da Independência, além dos dias que retomam as tensões da República e da modernização do país, sem deixar de lado episódios totalitários dos governos de Vargas e da ditadura civil-militar, até desembocar nos tempos dos sonhos, que se iniciam com o movimento dos caras-pintadas e seus desdobramentos no século XXI.

Neste ensaio, detemo-nos em três episódios: a colonização, a escravidão dos nativos e a corte de D. João VI, momentos em que a mulher era violentada, escravizada e mantida em cárcere privado. Para isso, analisaremos as implicações da reescrita do passado, problematizando o lugar de cada personagem em para-

lelo às referências aos episódios históricos nos quais são descritas: Inaiá, a bela jovem índia que viveu entre 1500-1514, capítulo que retoma reflexões sobre a visão sexual da nativa brasileira; Maria Cafuza, a índia escravizada que perdeu a vontade de falar após sua violenta captura, retratando a escravização dos ameríndios para os engenhos do Nordeste, entre 1579-1605; e, por último, a jovem Damiana, que viveu entre os anos de 1789-1822, participava de saraus e era a favor da independência, mas foi silenciada por um marido opressor que a exilou em um convento.

Para discutir esse entrelaçamento entre história e literatura, retomamos algumas reflexões sobre a importância do uso da paródia como uma estratégia de reescrita do passado a partir do questionamento do presente. Segundo Linda Hutcheon (1991),

a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas *gays* e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram (p. 58).

Acerca do silenciamento dessas mulheres, resgataremos o debate sobre a subalternidade feminina, revista por Gayatri Spivak (2010) no livro *Pode o subalterno falar?*, no qual discute a invisibilidade do sujeito feminino a partir do discurso ocidental opressivo e hegemônico que impõe obediência à mulher e a todos que estão à margem. Em diálogo com essas pensadoras,

destacaremos as marcas do lugar de fala da mulher, articulado por Djamila Ribeiro (2019), como uma estratégia de visibilidade indispensável para a revisão da história das mulheres.

Diálogos entre história e literatura

Em longos percursos da história, a mulher foi excluída e silenciada por ser marcada por estereótipos, discriminações e preconceitos que se sustentam pela desigualdade de gêneros. Nos textos hegemônicos, enquanto o masculino é visto como superior, a mulher é colocada à margem, sem direito à voz. Ela é estigmatizada por sua condição biológica e empurrada para o destino da procriação e submissão à virilidade masculina como destaca Mary Del Priore (2004):

Na tentativa de isolar os fins aos quais a natureza feminina deveria obedecer, os médicos reforçavam tão-somente a ideia de que o estatuto biológico da mulher (parir e procriar) estaria ligado a um outro, moral e metafísico: ser mãe, frágil e submissa, ter bons sentimentos etc. (p. 69).

Esses valores eram resguardados pelas instituições do Estado como a família e a igreja, no primeiro momento, e, com a modernização, a escola e a justiça. Os discursos reguladores eram recorrentes e tinham o objetivo de disciplinar, pois “verifica-se, com efeito, que a sociedade patriarcal determinou que os homens ocupam o espaço público enquanto as mulheres são restritas ao espaço privado da casa” (Figueiredo: 2020, 18). Nesse contexto,

a mulher que queria ser respeitada devia se comportar como um exemplo de mulher recatada, obediente e do lar. Por conta dessa “fragilidade” imposta, vivia como subordinada ao esposo e, muitas vezes, em relações abusivas, como veremos no romance de Silveira.

Com tais regras, o silenciamento das mulheres era naturalizado como uma marca da sociedade patriarcal. Questionando essa estratégia de invisibilização, Georges Duby e Michelle Perrot (1990) ironizam a ausência dos feitos femininos nos livros de história, quando propõem as seguintes reflexões: “Escrever a história das mulheres? Durante muito tempo foi uma questão incongruente ou ausente. Voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada nem narrada, terão mesmo as mulheres uma história?” (p. 7). Tais indagações são provocantes e assustadoras se pensarmos que, por séculos, esse silêncio não foi questionado, visto que, diante do poder masculino, “os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos” (Figueiredo: 2020, 19).

Esse tipo de silenciamento teve como desdobramento o apagamento da figura feminina das cenas históricas, narradas pelo princípio do heroísmo masculino e por práticas discursivas que desclassificam e estigmatizam a mulher. Nesse sentido, a história foi sendo o lugar de legitimação do poder masculino. Tal princípio das narrativas históricas foi usado como forma de exclusão das vozes feministas por meio do silêncio imposto. No Brasil, essas estratégias ficam bem claras quando resgatamos a luta pelos direitos das mulheres.

O direito à cidadania política – o direito ao voto – é alcançado pelas brasileiras em 1932, antes de vários países da Europa, como França e Itália. No entanto, não podemos deixar de reconhecer que as aspirações à cidadania no mundo do trabalho, as que buscam proporcionar iguais oportunidades entre homens e mulheres, passam por um demorado silêncio, interrompido entre 1979 e 1985 (Priore: 2004, 539).

Ao focarem no resgate de mulheres silenciadas, muitas escritoras e historiadoras, entre outras, têm se voltado para reverter esse apagamento nas últimas décadas. No caso do romance histórico, essa revisão é explorada por meio de estratégias estéticas. Por exemplo, na narrativa de Silveira, observamos a presença da ironia como uma das principais estratégias de revisão do passado e questionamento do ponto de vista masculino. Ao dialogar com o/a leitor/a, a narradora faz provocações sobre a desconfiança machista de históricas lideranças femininas.

Vocês estão surpreendidos por uma mulher assumir poder e mando naquela época? Pois não deveriam. Em qualquer época da história, em todo lugar, sempre houve mulheres de tanto poder quanto os homens. Sempre existiram, e não foram poucas. E a essas alturas já deu para perceber que as mulheres que povoaram esta terra nos primeiros dois e três séculos, que foram para as lonjuras do sertão, viver no mato no país que começava, não poderiam ser fracas e submissas como muitos gostariam de pintá-las (Silveira: 2002, 193).

Ao destacar a resistência e obstinação das mulheres que venceram as insalubridades da imensidade de um país que estava sendo habitado, Silveira abre um novo olhar para a história do desbravamento do Brasil. Assim, antes de tudo, suas personagens são mulheres que tiveram protagonismo em suas próprias existências. Esteticamente, essa obra se filia à perspectiva de revisão, pois observamos que “a escritora desloca a mulher do espaço da família para um lugar de fronteiras, para atualizar conceitos identitários” (Gomes: 2013, 4). Assim, a peculiaridade do relato de Silveira está na voz dessa narradora que questiona os estereótipos e em sua aproximação com as personagens femininas, rompendo com a neutralidade. Trata-se de uma obra na qual “não é a verdade do historiador que se pretende neutro, objetivo, é a verdade das emoções, dos afetos, dos sofrimentos das personagens, que se situam na história” (Figueiredo: 2020, 151).

Com essas peculiaridades próprias de um romance histórico, passaremos a analisar como a voz das personagens Inaiá, Maria Cafuza e Damiana é resgatada por Maria José Silveira.

Mulheres transgressoras e vozes silenciadas

No primeiro capítulo de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira, ao entrarmos em contato com a personagem indígena Inaiá (1500-1514), deparamo-nos com a representação da violência e com sua prática como parte da colonização. A primeira personagem da saga de mulheres anônimas relatada nessa obra foi morta ainda na juventude, aos 14 anos. Esse episódio é contextualizado a partir do olhar crítico da narradora, que desde os primeiros momentos desnuda as questões ideológicas por trás do silencia-

mento da mulher. Nesse caso, a obra descontrói a naturalização da índia como um objeto maculável. Historicamente, a autora nos coloca na cena da chegada dos portugueses à Bahia, parodiando a Carta escrita por Pero Vaz de Caminha:

as primeiras habitantes da nossa terra atraíam muito a vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escrivão Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra. Ele parecia não conseguir desviar os olhos delas, como descreve, sem poder esconder seu encantamento: “Tão moças e tão gentis, com cabelos muito pretos e compridos, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (Silveira: 2002, 22).

Ao identificarmos uma referência direta ao texto de Caminha, encontramos duas peculiaridades da narrativa pós-moderna: a proposta de revisão do passado e o ângulo narrado priorizado na fala da mulher, pois observamos que a narradora ironiza a forma como as índias são tratadas. A estratégia de entrelaçar documentos oficiais por um prisma ficcional fortalece esse lugar de revisão histórica. Vale destacar que essa opção narrativa é consciente e busca apontar para novas significações, visto que “o que a escrita pós-moderna, da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (Hutcheon: 1991, 122).

Por trazer o olhar questionador da narradora, o romance de Silveira destaca o retorno ao passado como um processo de ressignificações. Tal estratégia também desloca o olhar hegemônico da forma como as índias foram objetificadas nas cartas e documentos da época. Ao destacar um texto canônico, a obra de Silveira se projeta como uma recriação do passado pela perspectiva paródica. Nessa obra, observamos a reescrita do passado dentro de um novo contexto, o feminista, pois sua forma reflexiva, ao incluir as mulheres como protagonistas de suas próprias histórias, está construída por meio de um tom irônico, próprio das narrativas pós-modernas, presente nas interações da narradora ao/à leitor/a. Por exemplo, quando se discute a questão da beleza indígena.

E como era Inaiá? Bom. Inaiá nunca foi especialmente bonita. Bem sei que vocês gostariam que essa mulher com quem tudo começou, essa mãe quase mitológica, fosse, como um mito, perfeita. Mas não posso lhes dar essa satisfação, pois estaria faltando com a verdade, embora, é claro, essa afirmação seja relativa, tanto porque os ideais de beleza de uma tribo indígena da época não são certamente os nossos, como porque a beleza jamais foi uma verdade absoluta e sempre há os que acham feio alguém que a maioria acha bonito e os que acham bonito alguém que a maioria acha feio. Mas é bobagem querer idealizar a beleza dessa primeira mulher da família. Não precisamos disso. Basta saber que, de todas as maneiras, as primeiras habitantes da nossa terra atraíam muito a

vista, como ficou registrado por ninguém menos que o ilustre escritor Pero Vaz de Caminha, no primeiro documento sobre a nova terra (Silveira: 2002, 21).

A perspectiva crítica do olhar de revisão se projeta na estratégia literária do uso de um discurso que revisa os padrões. Longe de idealizar a personagem Inaiá, o texto desloca valores e questiona os discursos de silenciamento, pois encara o/a receptor/a e o/a questiona: “o leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado; mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento” (Hutcheon: 1991, 167). Tal provocação também aponta para um fazer literário que joga com as verdades anteriores, ficcionalizando dados históricos, quando identifica as lentes machistas que descrevem as nativas.

Essas considerações demonstram que o conhecimento do passado é exposto através dos discursos que problematizam o passado e já não há um olhar de consentimento e de culto da mulher exótica. Pelo contrário, o texto de Silveira aponta para a revisão crítica articulada por meio de um lugar de fala estratégica: o do romance histórico. A realidade torna-se plural ao questionar a única história oficial que nos foi imposta. Assim, no processo de reescrita, os fatos históricos estão sendo problematizados, pois o passado “é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje” (Hutcheon: 1991, 45).

Os questionamentos e as reflexões na narrativa de Silveira escancaram o objetivo do colonizador em explorar o pau-brasil e

todas as riquezas que encontram: “O consórcio de cristãos-novos portugueses, a quem a Coroa portuguesa entregara a exploração da nova colônia, só queria dessa terra – como parece ter sido desde sempre seu inescapável destino – extrair o máximo de riqueza com a menor despesa possível” (Silveira: 2002, 27). Eles não estavam interessados em tratar os humanos das terras colonizadas como iguais, por isso a tônica do silenciamento da mulher indígena era reforçada por um discurso da colonização: “Representar os índios como bárbaros (seres inferiores, quase animais) ou demoníacos (súditos oprimidos do príncipe das trevas) era uma forma de legitimar a conquista da América” (Priore: 2004, 10).

A segunda personagem, Maria Cafuza, outra mulher vítima da história da escravização dos índios, é marcada pelo silêncio e trauma de sua captura aos cinco anos, quando viu seus pais serem mortos de forma devastadora.

Maria viu os pais morrerem sob tortura nas mãos do capitão do mato, João Tibiritê. Viu quando João arrancou as unhas de seu pai, enfiou uma peroba em seu ânus, furou seus dois olhos e deixou-o sangrando no chão. Viu quando o mesmo João, depois disso, se voltou para Filipa e lentamente foi cortando sua pele com um facão de ponta fina, de tal maneira que no final seu corpo em listras era uma fonte inundando de vermelho as folhas amontoadas no inocente chão milenar da mata (Silveira: 2002, 67).

A contextualização das formas cruéis de escravização indígena é destacada na narrativa de Silveira. Depois de órfã,

Cafuza nunca mais sorriu: “e por que haveria de sorrir? Na vida que levou, nunca houve o mais leve motivo para provocar nem que fosse uma rápida aragem capaz de desanuviar o drama feroz escondido sob seu rosto perfeito” (p. 67).

Essa personagem cresceu em meio às capturas de seus irmãos, que eram escravizados à custa de muito sangue. A figura do capitão do mato é retomada na obra. “Naquele verão de 1583, João Tibiritê conseguiu um bom número de escravos para levar a Pernambuco e lá acabou contratado para ficar um tempo trabalhando como capitão do mato” (p. 68). Esses primórdios da monocultura da cana-de-açúcar reforçam a relação da colonização com o acúmulo de riquezas e se opõem ao discurso da Coroa Portuguesa de catequização dos povos do Novo Continente.

Maria Cafuza se desenvolve em um contexto de violência colonial em que seus pais foram escravizados e, ao tentarem fugir, foram mortos com muita crueldade. Ela é uma voz silenciada que sofre pela violência. O sentimento de desgosto, raiva e ódio por ter perdido os pais a acompanhou por toda a sua vida. Formalmente, esse silenciamento é representado pelo trauma da perda da voz, pois ela não consegue mais falar. Para Spivak (2010), em contextos de opressão, a mulher subalterna é duplamente silenciada, pois é vista como ser de segunda classe: “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (p. 15).

Maria Cafuza, além de escravizada, também teve uma vida de abusos, que eram naturalizados: “todas as tentativas de estupro – e foram muitas, pelo simples fato de Maria ser mulher num

ambiente daqueles” (Silveira: 2002, 71). Essa sexualidade imposta às mulheres ameríndias era retratada como uma condição colonial, pois os lusitanos repetiam o imaginário de que, chegando ao Brasil, teriam diversas mulheres “nuas e lânguidas, futuras mães de Ramalhos e Caramurus, todas a desafiar, com seus parceiros lascivos, a paciência e o rigorismo dos jesuítas” (Priore: 2004, 98).

Todavia, como uma transgressora, Cafuza não aceitava ser mãe: “Maria por duas vezes engravidou e por duas vezes, com a ajuda da Velha, abortou. Não podia tolerar sequer a ideia de colocar um filho no mundo. Jamais” (Silveira: 2002, 73). Além dos abusos sexuais, para mulheres que viveram nos primeiros anos da colonização, Silveira ressalta que houve um severo controle do discurso feminino, que ficou circunscrito a manifestações pessoais. Nesses casos, cabe destacar que emudecer é resistir. Para Djamila Ribeiro (2019), “pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia” (p. 89). Assim, o silenciar de Maria Cafuza pode ser visto como uma estratégia de resistência de não integração aos comandos dos colonizadores. Por esse ângulo, consideramos que seu silêncio é também uma manifestação de descontentamento com sua vida de cativo.

O questionamento das formas de silenciar e invisibilizar a mulher é retomado pela autora ao descrever os episódios em torno da personagem Damiana no final do século XVIII e início do XIX. Trata-se de uma mulher que se opõe a valores hegemônicos. Ela é a favor dos direitos humanos e é apresentada como uma mulher que possui ideias nacionalistas e gostava de escrever poesias. A personagem vive nos anos da pré-independência.

Bem informada, ela tinha acesso a jornais europeus que retratavam acontecimentos políticos e sociais. Nas questões locais, ela se alia aos amigos em manifestações de apoio aos insurgentes.

Declamam poesias, discutem os filósofos, pensam em conseguir fundos para continuar a impressão de um jornal que defenda a necessidade de o Brasil se tornar independente, como fizera o Correio Braziliense, impresso em Londres e contrabandeado para o país e que cessara de existir por falta de fundos. [...] Usam braçadeiras de luto quando os principais líderes pernambucanos são enforcados em praça pública e seus corpos mutilados com requintes de crueldade, como acontecera com o alferes Tiradentes. Ajudam a circular um manifesto clandestino contra a tirania (Silveira: 2002, 218-219).

Ao retomar as cenas políticas de uma colônia que debatia sua relação com Portugal, Maria José Silveira inclui, de forma precisa, a mulher nessas questões revolucionárias e agrega um novo olhar para a história do Brasil, deslocando as figuras masculinas para um segundo plano. Tal estratégia narrativa é recorrente em narrativas de autoria feminina que se opõem aos valores patriarcais. Trata-se de uma experiência estética que “não privilegia o prisma do sujeito universal, pelo contrário, defende o lugar de fala da mulher a partir das subjetividades e particularidades de sua performance social” (Zolin; Gomes: 2011, 09).

No caso do romance de Silveira, sua preocupação em resgatar outros olhares da história oficial reforça sua estratégia de

abrir espaço para a mulher atuante. Depois de se mostrar uma mulher atenta aos desdobramentos culturais e políticos do país, Damiana enfrentará a fúria de um marido que quer controlá-la a todo custo, tanto por valores morais – afastá-la do tio Mariano –, quanto por interesses políticos, como levar vantagens econômicas com a manutenção da dependência com Portugal.

Recriminava Damiana por levar uma vida pouco adequada para uma mulher de família e acusava Mariano e seu grupo de serem um bando de boêmios aproveitadores. Não concordava com as ideias que circulavam pela casa, que achava revolucionárias demais, independentes demais, um país de mestiços, afinal, deve ir com calma, deve se mirar no exemplo dos países de cultura mais elevada (Silveira: 2002, 221).

Mais uma vez, a narradora explora o tom irônico ao fazer referências ao discurso do esposo, que estava bem mais preocupado consigo do que com a “cultura mais elevada” do colonizador. Ele queria se tornar um homem reconhecido e aceito pela corte, e o posicionamento revolucionário da esposa poderia acabar com seus objetivos. Diante desses riscos, passou a ofuscar a postura de Damiana. Mesmo sendo aprisionada, ela continuava a ameaçar a carreira do marido, por estar relacionada à busca de liberdade. De acordo com Djamila Ribeiro (2019), “vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto” (p. 48).

No romance, a mulher decidida e engajada com as lutas da independência passa a ser desqualificada: “Damiana, agora, é chamada de leviana, de dona de salão. Seus amigos são uns sem-vergonha. Suas poesias, escritos infantis. Seus hábitos, uma devassidão” (Silveira: 2002, 222). Por consequência, passa também a sofrer assédios morais e a viver um relacionamento abusivo imposto pelo marido: “Belchior, pela primeira vez, mandou que ela se calasse. Gritou-lhe que, em sua casa, quem mandava era ele e que o nome da filha seria o que ele escolhesse e estava acabada a discussão” (p. 220). Segue-se a violência física: “esperou Damiana no quarto e lhe deu um tapa no rosto” (p. 222). Para essa sociedade patriarcal, só interessava “corpo disciplinado” como modelo para as mulheres casadas, conforme destaca Elódia Xavier (2007) sobre a representação do corpo feminino na literatura brasileira.

Depois dessas agressões, sem ter direito de registrar o nome da filha que escolheu e diante da crescente violência, Damiana pede o divórcio, que é visto como mais um ato de desmoralização pelo marido, que a ameaça mais uma vez: “o que seria para ele e sua pequena filha a desonra e a ruína. Não queria tornar pública a infâmia, mas queria castigar a adúltera que organizava reuniões políticas republicanas em sua casa, em sua própria casa, casa de um súdito leal e honrado do rei” (Silveira: 2002, 223). Nesse caso, o marido busca uma justificativa para se livrar de Damiana, mantendo as aparências de um homem que controla sua família. Para Gomes (2013), “a literatura registra tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casa-

mento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação à barbárie” (p. 2).

Vale destacar que esse episódio faz parte de um momento em que o país queria se modernizar, todavia os homens não queriam perder seu *status* social, apesar de haver uma proposta de se deixar para trás o “caráter marcadamente colonial, *atrasado, inculto e primitivo*. É bem verdade que os mesmos homens e grupos sociais continuavam garantindo suas posições estratégicas nos jogos de poder da sociedade” (Priore: 2004, 371). Damiana é um exemplo dessa “puxada de tapete” que muitos homens fizeram com suas companheiras que estiveram à frente no processo de luta pela independência.

O caso de Damiana é emblemático, pois a existência na corte demandava uma vida social badalada, que fazia parte da modernização dos hábitos culturais das elites locais. Todavia, as mulheres eram controladas pelos princípios misóginos que reservavam valores que privilegiam a honra masculina. No casamento, não havia espaço para se falar de liberdade e independência feminina, já que tal comportamento era visto como uma provocação aos valores patriarcais.

No imaginário social, o “adultério” sempre foi usado como um argumento para severas punições às mulheres, mas, na verdade, ele é motivado pela perversidade do sistema patriarcal interessado em controlar e punir aquelas que não se submetem à fidelidade ao marido, por isso o tema da traição era usado como uma condição para punições que iam de surras, cárceres privados ao feminicídio justificado pela honra, como destaca Del Priore (2004): “O adultério, com efeito, assombrava os homens

como um fantasma que podia aparecer nos lugares e nos momentos mais inesperados, aterrando suas mentes sempre apavoradas com o estigma de marido que não satisfaz sexualmente a mulher” (p. 48).

A punição sofrida por Damiana está relacionada à acusação de adúltera. De forma questionadora, a postura da narradora revisa esse discurso de culpabilização da mulher, quando ressalta que era direito de uma esposa descontente com um marido pedir divórcio.

Foi este seu trágico erro: deixar claro ao marido o que pretendia fazer. Não se espantem; o divórcio era possível no Brasil. Era, inclusive, pedido, sobretudo por mulheres. Embora a doutrina da Igreja católica considerasse o matrimônio como vínculo indissolúvel, os tribunais eclesiásticos das dioceses podiam decidir sobre separações e anulações matrimoniais, e os tribunais civis depois decidiam sobre a divisão dos bens entre os cônjuges separados (Silveira: 2002, 222-223).

A não aceitação do divórcio fez com que Belchior agisse de forma rápida e silenciosa, influenciando o padre a aceitar o envio de sua esposa ao convento. Essa opção era muito comum para homens que não queriam ser vistos como frágeis e desmoralizados socialmente por perderem o controle sobre a esposa. Manter a esposa exilada em uma instituição religiosa era uma forma de manter as aparências e uma tentativa de corrigir o gênio indisciplinado de Damiana.

Nesse caso, as regras sociais contribuíram para o silenciamento da mulher, já que cabia ao esposo o direito de comandar a vida da companheira. Sem poder conter o espírito de liderança de Damiana, ele usa de estratégias políticas para calá-la. Esse exílio forçado reforça o silenciamento dessa mulher que se opôs ao conservadorismo do marido e seus interesses políticos. Depois de doente, ela sucumbe distante da família e amigos. No entanto, seu discurso de resistência e sua força de não se entregar aos caprichos machistas do marido ecoam como uma alternativa de resistência.

Ao resgatar vozes de mulheres que foram emudecidas por um perverso sistema patriarcal, Silveira apresenta um projeto de uma literatura voltada para a alteridade e para a possibilidade de ouvirmos seus clamores de justiça. Spivak (2010) ressalta que essa política de resgatar a voz subalterna é uma das estratégias de revisão do passado, pois seus discursos precisam ser ouvidos, já que essas vozes questionam as “estruturas de poder e opressão”, que mantêm “o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (p. 12).

Ao produzir um texto ficcional que respalda vozes de mulheres anônimas, em diferentes contextos históricos, a literatura de Silveira reforça seu compromisso metaficcional de revisão do passado, conforme Hutcheon, sobretudo nas conversas provocadas pela narradora, quando identifica atitudes misóginas e machistas impostas às mulheres de cada um dos períodos históricos revistos, questionando a versão oficial.

Considerações finais

O romance histórico de Maria José Silveira abre possibilidades para ouvirmos versões construídas por um olhar feminista que tenta escutar ecos de um passado de injustiças. Nesta breve análise, constatamos que a presença de uma narradora que vai tecendo críticas aos diferentes tipos de silenciamento é uma das principais estratégias para que as vozes apagadas da história sejam ouvidas pelo/a leitor/a. Essa performance narrativa e própria do romance pós-moderno tem como meta a revisão do passado conforme nos ensina Linda Hutcheon (1991).

Ficcionalmente, acompanhamos histórias de mulheres que fizeram parte de contextos sociais opressores como nos lembra a historiadora Mary Del Priore (2004). A crueldade da violência sexual imposta às nativas escravizadas e os perversos preceitos de relacionamentos abusivos para manutenção do controle familiar são retomados por Silveira de forma apropriada sem exagerar nas estratégias de resistências. Com isso, sua cuidadosa forma de entrelaçar história e literatura dá mais visibilidade às vozes de cada uma de suas personagens.

Assim, em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, o diálogo entre ficção e história se complementa por meio de redes intertextuais, que possibilitam uma produção literária compromissada com a revisão do lugar de fala da mulher. Apesar de as personagens analisadas terem sucumbido à violência machista, suas atitudes de resistência ecoam como gritos por justiça. Além disso, essa obra nos alerta de que não podemos mais aceitar versões históricas que só privilegiem o protagonismo masculino. Precisamos

ouvir esses gritos para desvendarmos injustiças socialmente naturalizadas na história do Brasil, sobretudo, contra as mulheres.

Outra questão levantada por essa obra diz respeito à possibilidade de repensarmos o quanto discursos de violência de gênero foram naturalizados como única alternativa de controle do corpo feminino. Por esse ângulo, sua narrativa pode ser vista como um contracanto das aventuras masculinas, pois se projeta como uma poética feminista a fim de possibilitar a audição das silenciadas por meio da desconfiância dos relatos oficiais como tão bem apontada pela narradora em diversos momentos: “Se em algum momento acharem que estou passando depressa demais pelos varões, não venham me acusar de feminismo tardio” (Silveira: 2002, 13).

Assim, ideologicamente, essa obra abre novas lentes para rever nosso passado, questionando as estratégias de apropriação e controle do corpo da mulher impostas pela colonização e mantidas pelos valores patriarcais como o estupro e o cárcere privado, que ainda reverberam de forma assustadora em nossa sociedade neste início do século XXI. Portanto, debater como o silenciamento da mulher foi naturalizado ao longo da história, conforme destacado por Maria José Silveira, contribui para que possamos ampliar nosso horizonte cultural pelo prisma de uma historiadora feminista que priorizou o lugar de fala da mulher.

Referências

- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente: a antiguidade*, vol. 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- FIGUEIREDO, Eurídice. “Violência e sexualidade em romances de autoria feminina”. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 32, pp. 137-149, jul-dez 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/12872>. Acesso em 28 set. 2021.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- GOMES, Carlos Magno. “Marcas da violência contra a mulher na literatura”. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 13, pp. 1-13, jul 2013. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981>. Acesso em 15 set. 2021.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. Coordenação de textos Carla Bassanezi. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravoty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*.
Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.
- ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (Orgs). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.

Resumo

As obras de autoria feminina contemporânea têm aberto o leque de representações das mulheres na literatura brasileira ao partirem do ponto de vista histórico para revisarem o passado. Em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, de 2002, Maria José Silveira resgata o passado de silêncio de várias gerações de mulheres a partir do século XVI até nossos dias, questionando o passado dentro de um novo contexto, o feminista. Considerando o pensamento de Linda Hutcheon (1991) sobre o diálogo entre ficção e história como discursos fronteiriços, discutiremos quais as estratégias de resgate dessas vozes e como essas memórias questionam a violência hegemônica imposta às mulheres. Partiremos das reflexões da crítica literária feminista acerca da revisão da subalternidade feminina, proposta por Gayatri Spivak (2010), dialogando com as reflexões de Djamila Ribeiro (2019) sobre o lugar de fala da mulher, pretendendo identificar as estratégias literárias que dão visibilidade à voz da mulher nessa obra de revisão histórica.

Palavras-chave: violência; subalternidade; revisão feminista; romance histórico.

Abstract

Contemporary female authorship has opened up the range of representations of women in Brazilian literature by departing from the historical point of view to review the past. In 2002, Maria José Silveira rescues the silent past of several generations of women from the 16th century to the present, questioning the past within a new context, the feminist. Considering Linda Hutcheon's (1991) thinking about the dialogue between fiction and history as borderline discourses, we will discuss which strategies are used to rescue these voices and how these memories question the hegemonic violence imposed on women. We will draw contribution from the feminist literary critic's reflections

on the revision of female subordination, proposed by Gayatri Spivak (2010), together with Djamila Ribeiro's reflections (2019) on women speech's place, in order to identify the literary strategies that give visibility to the female voice in this historic revisionist work.

Keywords: violence; subalternity; feminist revision; historical novel.

Submetido em 01 de novembro de 2021.

Aceito em 11 de novembro de 2022.

50 anos da Guerrilha do Araguaia: uma herança a ecoar no tempo presente

Janaína Buchweitz e Silva*

Introdução

A Guerrilha do Araguaia foi um movimento de resistência ao regime ditatorial brasileiro, que se desenvolveu na região amazônica brasileira, ao redor do rio Araguaia, nas proximidades da região do Bico do Papagaio (Tocantins) e no seu entorno (incluindo territórios dos estados do Pará e do Maranhão), tendo sua organização se iniciado no ano de 1966. Coordenada pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B), objetivava fomentar uma revolução socialista e um movimento de resistência ao regime militar a partir do campo. O governo brasileiro descobriu a existência da guerrilha no início de 1972 e, após três campanhas militares, exterminou o movimento em 1974. Segundo dados do dossiê *Brasil: nunca mais*, aproximadamente 50% dos desaparecidos políticos do período ditatorial brasileiro militaram na região do Araguaia.

Nas palavras do pesquisador Roberto Vecchi (2014), o Araguaia possui uma força simbólica que o diferencia dos demais acontecimentos que ocorreram ao longo dos 21 anos de ditadura militar no Brasil, dada uma série de indícios, omissões

*Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Pelotas.

e apagamentos que contribuem para a “complexidade específica do contexto do Araguaia” (p. 134), de forma a ser colocado quase sempre como um hiato ou um parêntese dentro da cena histórica da ditadura militar brasileira.

Passados cinquenta anos da guerrilha, foram identificados os restos mortais de somente dois militantes. Ao longo dos dois anos de dizimação dos militantes, seus corpos foram ocultados, e as famílias dos desaparecidos políticos do regime buscam até hoje a reparação de seus direitos mais elementares, dentre eles o do exercício do luto. Conforme descreve Elio Gaspari (2002), a desapareição forçada era prática comum exercida pelo exército brasileiro no combate à Guerrilha do Araguaia:

A ditadura fixara um padrão de conduta. Fazia prisioneiros, mas não entregava cadáveres. Jamais reconheceria que existissem. Quem morria, sumia. Esse comportamento não pode ser atribuído às dificuldades logísticas da região, pois a tropa operava de acordo com uma instrução escrita: “Os PG (prisioneiros de guerra) falecidos deverão ser sepultados em cemitério escolhido e comunicado. Deverão ser tomados os elementos de identificação (impressões digitais e fotografia)” (p. 420).

Dessa forma, para Vecchi (2014), a Guerrilha do Araguaia pode ser compreendida partindo do que ele denomina de subtópicos dominantes, divididos nos campos do culto, da barbárie e da citação. No campo do culto, o pesquisador destaca o deslocamento dos túmulos secretos dos guerrilheiros, visando o apagamento e

também evitando o culto da população aos restos mortais dos militantes. O autor destaca os casos em que houve decapitação de guerrilheiros e exaltação de corpos massacrados, sob o que denomina de campo da barbárie, salientando ainda o campo da citação, devido às conexões que as narrativas de massacre propiciam entre os diferentes eventos violentos já vivenciados naquela região. Partindo do conceito jurídico de restituição (*restitutio in integrum*), que aponta para o “restabelecimento da situação anterior à violação” (p. 138), o pesquisador defende a impossibilidade da restituição da memória dos desaparecidos, apontando assim para o irrestituível do Araguaia (p. 139) e afirmando:

O Araguaia como texto, como narração impossível, ou interrupções conjugadas preenchendo ficticiamente um vácuo, um oco, põe o problema do texto da desapareição política. Não no sentido de uma relação direta entre a desapareição da história (Araguaia) e a escrita da desapareição do corpo do inimigo político. Mas porque o ocultamento decorre de uma matriz comum, não só de ordem histórica, mas especificamente conceitual, como produto de uma razão semiótica que impossibilita ou pelo menos mina a possibilidade da narrativa pelo apagamento, a destruição lucidamente construída do signo. Por isso, o Araguaia pode ser assumido como palimpsesto crítico para talvez viabilizar uma leitura de textos (de obras) da desapareição política engendrada pela mesma violência autoritária que produziu o Araguaia como “obra” (pp. 141-142).

Assim, Vecchi (2014) compreende o Araguaia enquanto palimpsesto não inteiramente apagado e vê, nos textos que referenciam a violência da ditadura militar no Araguaia, “um esforço político de vocalização dos silêncios do passado, portanto da abertura de campo para outra poética de restituição” (pp. 145-146), apontando essas narrativas como um ato obrigatório para a fundação de uma memória comunitária sobre a Guerrilha do Araguaia.

Narrativas sobre a Guerrilha do Araguaia: a literatura brasileira contemporânea enquanto intervenção de resistência ao esquecimento

Nas palavras da pesquisadora e crítica literária Eurídice Figueiredo (2017), o trabalho de elaboração do trauma da ditadura permanece no tempo presente, o que é comprovado pela grande quantidade de livros que seguem sendo publicados e tematizam o regime ditatorial brasileiro. Adotando um tom ora mais memorialístico, ora mais voltado ao ficcional, autores e autoras de diferentes gerações (tanto da geração que vivenciou o período quanto da herdeira da memória traumática) buscam abordar as agruras vivenciadas naquele período, bem como suas consequências no tempo presente. São relatos que abordam a clandestinidade, a violência física e simbólica a que muitos foram submetidos, o exílio, a anistia, o desaparecimento, ou seja, tudo aquilo que acompanhou a vida do povo brasileiro durante os chamados anos de chumbo e segue reverberando no tempo presente. Na última década, nota-se um *boom* de textos que pontuam o período da ditadura militar brasileira e os seus desdobramentos, muito provavelmente oriundo de uma resposta que a literatura brasileira contemporânea está

dando à sociedade, em virtude do contexto político vigente, marcado por ameaças à democracia e por manifestações de apoio a regimes de exceção. A seguir, serão brevemente analisadas quatro produções literárias, todas publicadas nos últimos anos e que possuem como pano de fundo a Guerrilha do Araguaia.

No ano de 2010, Adriana Lisboa publicou o romance *Azul corvo*, obra que tematiza a Guerrilha do Araguaia a partir do personagem Fernando/Chico, padrasto da protagonista Vanja/Evangelina, jovem que, ao perder a mãe, decide se mudar do Brasil para os Estados Unidos em busca de informações sobre o paradeiro do pai. Uma vez que Fernando foi um dos guerrilheiros que militou no Araguaia, é a partir das experiências dele que o episódio da guerrilha é apresentado ao leitor, que juntamente com a protagonista passa a conhecer parte do passado obscuro do país. Fernando descreve a Vanja as amizades, relacionamentos e cumplicidades que se desenvolveram entre os militantes e os moradores da região do Araguaia, além de outros pormenores do período em que esteve na guerrilha que optou por abandonar, mas que jamais conseguiu esquecer:

Fernando dormia e talvez em seu sonho houvesse os rostos do meu pai, o rosto da minha mãe. Ou os rostos daquela guerra amazônica que, eu ainda não sabia, ele não esqueceria nunca. Esqueceria, antes, seu telefone, seu endereço, seu próprio nome, o som da sua própria voz, mas não aquilo. Quando o inimigo avança, recuamos, e quando precisamos recuar às vezes tropeçamos em nós mesmos (Lisboa: 2010, 150).

São abordadas questões como o treinamento militar que Fernando fez em Pequim, com vistas ao aprendizado de técnicas de guerrilha, sua filiação ao Partido Comunista do Brasil (PC do B), a clandestinidade e a ida para a região do Araguaia, bem como sua posterior deserção, sendo que parte das informações são prestadas pelo próprio personagem, enquanto, em outros momentos, surge um narrador extradiegético. Apesar de se tratar de um romance, a autora menciona uma série de personagens e acontecimentos conhecidos da guerrilha, demonstrando que estudou o período histórico com vistas à elaboração de uma ficcionalização que, de certa forma, se aproximasse do que efetivamente aconteceu durante a Guerrilha do Araguaia. Dessa forma, a história do personagem Fernando pode ser lida como a de um dos militantes que por lá passaram. A autora menciona, por exemplo, o conhecido episódio ocorrido com o militante Osvaldão, que foi assassinado pelos militares e teve seu corpo exposto:

Em fevereiro, caiu Osvaldão, outro que estava lá desde o início, que era o guerreiro imortal dos comunistas. Seu corpo foi exibido nos povoados. O imortal estava morto. Derrubado por um mateiro. Depois, deram sumiço no cadáver. Os militares arrematariam o extermínio da guerrilha com a Operação Limpeza – esse nome simples, cristalino, honesto, que dispensa interpretações.

O general Geisel, que tomava posse naquele mesmo mês, afirmou que aquela coisa toda de matar era ruim, mas não tinha como ser diferente.

E com isso seguiam-se as mortes. E foram se seguindo. Era preciso matar e depois matar as mortes, digamos.

Era preciso matar a história. Matar a memória e alguma consciência com gordurinhas inconvenientes.

Todos foram morrendo, um a um. Alguns simplesmente desapareceram, mas desaparecimento era um dos codinomes da morte. Era outro jeito de pronuncia-la (p. 280).

Ocorrem diversas outras alusões a fatos conhecidos e determinantes dentro do contexto da guerrilha, como a menção à criação da ULDP (União pela Liberdade e pelos Direitos do Povo), sendo que no capítulo “Sucuri” é relatada a operação, de mesmo nome, que praticamente dizimou a guerrilha. Dessa forma, o romance produzido por Adriana Lisboa, ao resgatar fatos históricos dentro de um contexto de ficção, proporciona um maior esclarecimento sobre parte da história do Brasil que permanece obscura para parte da população, servindo como fonte de rememoração e também de combate ao silenciamento e ao esquecimento.

Em *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia* (2012), a autora Liniane Brum testemunha suas experiências enquanto familiar de desaparecido político, buscando reconstituir parte da história de vida de seu tio Cilon Brum/Simão, um militante político que foi para a Guerrilha do Araguaia e cujo corpo jamais foi encontrado. Liniane teve contato com o tio uma única vez, no dia de seu batizado, ocasião em que Cilon foi visto pela última vez por sua família. A sobrinha cresceu em meio ao silêncio que se instituiu com relação à figura do tio. Desde a infância, na escola e em casa, buscava combater o silenciamento que rondava a guerrilha, tentando entender o que havia acontecido com o tio e percebendo o tabu que era abordar o assunto.

Quando adulta, decidi iniciar uma pesquisa por conta própria, tentando reconstituir o caminho traçado pelo tio, em busca de algum tipo de informação sobre o que poderia ter acontecido com Cilon desde que fora visto pela última vez:

Cresci ouvindo que meu tio e padrinho, Cilon Cunha Brum, foi visto pela última vez no dia em que me batizou, no ano de 1971, em Porto Alegre. Depois, desapareceu sem deixar vestígios. Diziam que sumira numa tal de Guerrilha do Araguaia. Eu era uma criança quando comecei a absorver essa história, sussurrada e captada em meio a um clima de medo e insegurança.

Desde que consigo lembrar de minha própria vida, tenho memórias do meu padrinho. Sua figura ao mesmo tempo diáfana e constante habitou todos os meus espaços da infância, adolescência e juventude vividas no Rio Grande do Sul.

Muito tempo passou até que se soubesse que ele era um desaparecido político, duas décadas e meia transcorreram até que ficasse claro que ele jamais iria voltar – que havia sido morto. Foram necessários 32 anos para que eu decidisse enfrentar o estigma do medo e do segredo: forças paralisantes, tão abstratas quanto profundas, cujas raízes só a maturidade e a cristalização (parcial) da recente história do Brasil me permitiram compreender (Brum: 2012, 11).

A ideia inicial de Liniane era produzir um documentário, mas acabou tornando-se uma obra a que a própria autora deno-

mina de conjunto de crônicas. Tendo empreendido duas viagens à região do Araguaia e investigado um vasto arquivo sobre a guerrilha, a sobrinha reconstrói parte da vida do tio em *Antes do passado*. Em sua primeira ida ao Araguaia, a autora presenciou o trauma que a guerrilha deixou como herança aos moradores do local:

Demorei para conseguir achar alguma pista do tio, pois a maioria das pessoas que presenciou a guerra – aqui eles só chamam de guerra o que aconteceu – ainda é traumatizada. Foram muito maltratadas, vizinha, tiveram suas casas queimadas, as roças destruídas. Sentiram na pele, literalmente, a Guerrilha no Araguaia, porque uma enorme quantidade de gente do exército, sob o comando dos generais e do presidente da República, foi colocada ali para machucar as pessoas na carne e na honra (pp. 185-186, grifos da autora).

Dessa forma, a partir da narrativa da autora, podemos perceber que a Guerrilha do Araguaia deixou sequelas nas famílias dos militantes e também nos moradores do local, provocando um trauma de difícil superação, dadas as atrocidades cometidas para com aqueles que lá estiveram. Passadas décadas do ocorrido, ainda permanece a indignação, o desconhecimento e o desconforto para com um dos episódios mais truculentos da ditadura militar do Brasil.

A autora coloca a perspectiva do familiar de desaparecido político, uma vez que menciona diversas vezes o vazio ocasionado na vida de seu pai, que nunca soube lidar com o desaparecimento do irmão, sendo que à época a família sequer compreen-

dia a dimensão do que estava sendo empreendido enquanto movimento de resistência ao regime, e só posteriormente percebeu que Cilon era um desaparecido político. Também através da figura da avó, dona Lóia, podemos tentar entender um pouco do que foi a dor das mães dos desaparecidos políticos, que viveram e envelheceram sem saber informações sobre os filhos, sem saber sequer se ainda estariam vivos. Conforme vai executando o projeto de busca de informações sobre o tio, Liniane vai prestando esclarecimentos à avó através de cartas, porém no final da obra a autora informa que a avó faleceu no final dos anos 80, ainda rogando informações às autoridades sobre o paradeiro do filho, o que dá certo tom ficcional a um texto que se apresenta, desde o início, sob o viés testemunhal.

A ausência de um corpo para velar origina a impossibilidade da vivência do luto, gerando um trauma para toda a família, o que é testemunhado e evidenciado ao longo do texto de Liniane. O aniquilamento e posterior ocultamento dos corpos dos militantes que foram dizimados pelo exército na Guerrilha do Araguaia podem ser considerados as heranças mais traumáticas que esse episódio nos legou, tanto aos familiares dos desaparecidos, quanto aos moradores que sobreviveram e presenciaram as exposições dos corpos (o episódio dos helicópteros içando e exibindo os corpos dos guerrilheiros é mencionado nos quatro textos que tematizam a guerrilha), evidenciando o aniquilamento da vida de acordo com o seu valor político, uma vida nua, matável e descartável, nos moldes do que evoca Agamben (2010).

No ano de 2015, a escritora Guiomar de Grammont lançou *Palavras cruzadas*, romance em que a jornalista Sofia retorna

à região do Araguaia em busca de informações sobre Leonardo, seu irmão guerrilheiro que desapareceu. Dessa forma, a autora problematiza uma das heranças mais fortes que restaram da Guerrilha do Araguaia – o desaparecimento de militantes:

Leonardo não morreu.

Nenhum corpo foi velado, não houve lágrimas, despedidas ou alma encomendada aos céus. Leonardo tornou-se uma presença eterna. Sofia sentia culpa, mesmo sem motivo. Sua vida se suspendeu naquela ausência. Era um sentimento difuso. Em sua consciência, ela sabia que não era responsável pelo desaparecimento dele, mas seu irmão não voltaria tampouco. Essa falta não permitia que ela construísse nada, nem em sua vida afetiva, nem na profissional. Era uma parede, obstáculo incontornável dentro dela. Tudo que ela tentava compreender em sua vida parecia sugado por esse abismo (Grammont: 2015, 56).

O apagamento dos rastros foi uma prática comum ao longo de todo o regime ditatorial brasileiro, porém ainda mais enfatizada durante a Guerrilha do Araguaia, uma vez que os guerrilheiros que foram exterminados pelos militares tiveram seus restos mortais trocados de lugar diversas vezes, sendo que muitos dos corpos foram queimados, e outros tantos tiveram falanges e arcadas dentárias extraídas, com o intuito de dificultar a identificação dos militantes, caso os corpos fossem encontrados. Aqui é novamente retratada a situação de desaparecimento

que ocasiona aos que ficam a impossibilidade da resolução do luto, já que se desconhece o que efetivamente aconteceu àquele que desapareceu sem deixar vestígios ou informações.

A morte do pai, vinte anos após o desaparecimento de Leonardo, foi determinante para a decisão de Sofia de desvendar o paradeiro do irmão, uma vez que a herança deixada pelo pai intensificou a necessidade da resolução da situação da família. A narração em terceira pessoa, que descreve a busca da protagonista por informações acerca do irmão, é entrecortada pela leitura de um diário, que fora escrito parte por Leonardo e parte por sua namorada (a autoria do diário só é revelada no decorrer da trama), o que caracteriza as palavras cruzadas mencionadas no título da obra, que compõem dessa forma uma história entrecortada pelas diferentes vozes que a integram. Sofia se utiliza de reportagens e relatórios como fonte de informação sobre a Guerrilha, empreendendo uma série de viagens em busca de informações sobre o irmão, peregrinação que a deixa cada vez mais angustiada, pois, ao invés de efetivamente entender o destino do irmão, ela se torna cada vez mais consciente da tragédia que foi a Guerrilha do Araguaia:

Essas histórias contraditórias repercutiam em Sofia, fazendo-a desejar, mais ainda, que tudo tivesse fim. Era demais para ela tudo aquilo. Peso demais. Queria poder esquecer, mas como? Iria carregar esse tormento até sua morte? Essa parecia ser a sina de seus pais. Quanto mais ela pesquisava, mais angustiada ficava. Era como se estivesse reproduzindo, seguidamente, uma mutilação.

Suas pesquisas revelavam, pouco a pouco, fatos terríveis. A cada descoberta, sua angústia recrudescia. Alguns dos jovens teriam sido executados muitas semanas depois de terem sido capturados. Esses guerrilheiros chegaram a colaborar com os militares, ajudando-os a localizar esconderijos na mata, mas isso não os salvou. Todos eram sumariamente eliminados. Nenhum vestígio deveria permanecer. A Guerrilha do Araguaia se tornara um movimento sem memória (p. 66).

Ao executar os guerrilheiros e desaparecer com os corpos, o regime ditatorial buscou o apagamento dos rastros e vestígios daqueles que lutaram contra o regime, bem como das pistas e provas sobre a existência do extermínio, tornando dessa forma a Guerrilha do Araguaia um dos episódios mais obscuros do período ditatorial brasileiro. Em *Palavras cruzadas*, a retomada do período na contemporaneidade contribui para a recuperação dessa memória soterrada pelo apagamento e pelo desconhecimento.

No ano de 2020, a escritora Anita Deak publicou o romance *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, em que também tematiza a Guerrilha do Araguaia sob um viés bastante metafórico a partir da história do protagonista Pedro Naves/Lucas, um militante da guerrilha. Em um relato não linear, o personagem nascido em 1946 e natural da fictícia cidade de Ordem e Progresso reconstitui sua infância na mata junto à família, a ida para a cidade, o ingresso no movimento estudantil, a iniciação no movimento de resistência ao regime militar, em que relata assalto a bancos, homicídios, diferentes momentos na clandestinidade, e sua posterior ida para

o Araguaia, que no romance recebe o nome de Berocan (berô-can: rio Araguaia na língua carajá):

Talvez Bernardo tenha me levado ao Berocan, talvez as palavras censuradas tenham me levado à mata fechada, à escuridão conspirada pelas copas das árvores a partir das quatro da tarde, quando não podíamos mais andar por não podermos sequer riscar um fósforo sem que ele nos denunciasse aos soldados, quando não podíamos mais esquentar os alimentos e comíamos castanhas e frutas a controlar até o barulho que faziam na traqueia, quando não podíamos poder mais nada até que a mata clareasse e soubéssemos que tínhamos vencido mais um dia e que esse dia a mais significava que estávamos ainda mais próximos da revolução (Deak: 2020, 86-87).

Nascido na mata, Pedro dialoga com a floresta e com os animais desde a infância, em um relato que tende para o mágico, o maravilhoso. Filho de um latifundiário e criado sob premissas patriarcais, na juventude decide partir para a cidade em busca de estudos, quando conhece Sara, filha do militante de esquerda Alcino, dono de uma biblioteca repleta de livros que o apresentam para um novo mundo. A namorada será decisiva para o ingresso de Pedro no movimento estudantil e posteriormente na militância, e será sua companheira também durante a guerrilha, quando o personagem se reencontra com a floresta, as árvores, os frutos e os animais, em uma espécie de reintegração do homem com a natureza, que atua como sua protetora:

Quantas partes do corpo preciso manter para dizer eu sou? Proteja seus pés, dizia meu avô Sebastião dentro da mata, pois na mata é pelo bicho e pelo pé que se morre, quando o pé infecciona não é possível andar e buscar o que comer, avançar ou se defender dos animais. É 1974, não vejo meus companheiros faz meses e os helicópteros rondam o céu, abrindo as frestas onde costumávamos nos ocultar, mas meus pés estão saudáveis e posso prosseguir durante a noite, quando o som da floresta me aponta a direção dos inimigos e o vento desenha a topografia à frente no murmúrio com que batiza as árvores (pp. 105-106).

Nas páginas finais, a autora informa que o personagem Pedro Naves é uma homenagem a todos os guerrilheiros e camponeses da região do Araguaia. Apesar de também conter alusões a episódios conhecidos da guerrilha, a autora de *No fundo do oceano, os animais invisíveis* opta por focar a subjetividade do personagem que rememora, no tempo presente, sua vivência com a selva, o relacionamento com os moradores da região do Araguaia, as dificuldades da militância em meio à mata, partindo de um filtro subjetivo que pode aproximar o leitor do fato histórico do Araguaia de maneira até mais contundente, se comparado a um discurso mais ancorado ao referencial:

Rasga-se a floresta em diástase, em perecidos e inse-
pultos dias roubados. Berocan *big bang* ao contrário,
1974, 1973, 1972, basta limpar os rastros e nem se terá

notícias disso, o general diz. Se assim fosse possível, teriam de apagar também as pedras e as gotas de água escuridas do queixo do companheiro Lauro, quando em concha a mão à boca satisfizes a sede vertendo o excesso de líquido entre os dedos, a gota foi mas ainda existe, tendo tocado o Lauro também o é; e o fogo que espraíamos antes do plantio do milho, sua fumaça insinuou-se ao céu, na natureza nada se perde e nada se cria, o Bero-can apenas transpôs-se, parte da mata, a sede de Lauro, a saudade dos antigos, os corpos jogados de cima dos helicópteros plantados no pico da serra das aves; basta limpar os rastros e nem se terá notícias disso.

Quem não terá?, o encantado me perguntou – e me falaram as árvores marcadas pelo canivete de quem se perdeu, os cipós sobre os quais os companheiros dormiram, os igarapés onde beberam e as cascas das castanhas das quais se serviram, a mandioca enterrada a poucos metros dos pés e se Rosa soubesse onde não teria chegado a pesar quarenta quilos, indo espreitar as casas queimadas pela polícia nos povoados, casas de gentes simples, comuns; queimem e nem se terá notícias disso; as gentes levadas a um buraco sem cobertura, sem comida ou bebida dias a fio, fale onde estão os subversivos, moço, que é subversivo? (p. 183).

Envolto até hoje em silêncio e desconhecido por grande parte da população brasileira, o apagamento dos rastros que caracteriza a Guerrilha do Araguaia é combatido sempre que

trazemos o debate ao tempo presente, e a literatura produzida sobre o período e aqui mencionada é uma das muitas formas de luta contra o silenciamento, ocultamento e apagamento de um dos episódios mais brutais e atrozés da história do país.

Algumas considerações

As quatro publicações literárias elencadas que tematizam a Guerrilha do Araguaia foram escritas por autoras da geração descendente, as herdeiras da memória do regime ditatorial brasileiro. Por não haverem vivido o período, empreenderam considerável pesquisa para que pudessem elaborar o passado ditatorial, propiciando um texto literário que se aproximasse daquilo que efetivamente ocorreu na região do Araguaia. Assim, constroem suas narrativas a partir da narrativa do outro, daquele que viveu o período, o testemunhou e sobreviveu para narrar; pautam-se também na narrativa histórica e social, formulando textos que diferem nas propostas, ora mais voltados para a prevalência do caráter referencial e testemunhal, como em *Antes do passado*, ora mais voltados para o fantástico e o subjetivo, enfatizando o trabalho com a linguagem, como em *No fundo do oceano*, ora fortemente inspirados em elementos referenciais e fatos históricos, como em *Azul corvo* e *Palavras cruzadas*. Trata-se de narrativas que propõem a reflexão sobre os traumas herdados por nossa sociedade e contribuem para que o leitor conheça mais sobre a história e a memória do Brasil, uma vez que exploram um episódio ainda hoje envolto em sombras.

A instauração da Comissão Nacional da Verdade propiciou que as atrocidades cometidas durante a Guerrilha do Ara-

guaia finalmente viessem à tona, contribuindo para a quebra do silêncio sobre uma série de atos e procedimentos adotados a mando do regime. Nas palavras de Agamben (2010), o poder soberano materializa o estado de exceção, criando condições para que a vida nua e a norma entrem em um limiar de indistinção. Por vida nua, entende-se uma vida matável e sacrificável, de acordo com seu valor político:

Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal. A vida, que, com as declarações dos direitos, tinha sido investida como tal do princípio de soberania, torna-se agora ela mesma o local de uma decisão soberana (p. 138).

A exposição dos corpos dos guerrilheiros, já sem vida, içados pelos helicópteros das forças armadas, talvez seja a maior demonstração da condição de vida nua a que foram submetidos os militantes que combateram a ditadura militar no Brasil: a agressão da morte, muitas das vezes seguida de mutilação, a posterior exposição do corpo já sem vida e mutilado, e a seguir o seu desaparecimento. Não bastava somente matar e mutilar, era necessário publicizar e exibir o feito, para que somente depois houvesse o apagamento dos rastros. Brutalidade retratada na literatura, que busca na catástrofe da Guerrilha o entendimento sobre um passado que reverbera no presente.

Conforme já mencionado, a prática da desaparecimento forçada exercida durante o regime ditatorial brasileiro foi intensificada na Guerrilha do Araguaia, contexto que concentra a maior parte dos

desaparecidos políticos do regime. Duas das quatro obras analisadas focam de maneira bastante contundente o tema da desapareição de militantes: *Antes do passado* e *Palavras cruzadas*, o que nos leva a pensar sobre a problemática da representação do ausente. Como representar quem está ausente? Como falar por alguém que não sobreviveu para narrar suas experiências? Nesse caso, prevalece a abordagem da dor e do trauma daqueles que ficaram, familiares e amigos que tiveram o exercício do luto suspenso, devido tanto à ausência de um corpo para velar e sepultar, quanto à incerteza do destino do desaparecido. Gatti (2019), ao abordar o tema da desapareição, ressalta as diversas linguagens que são mobilizadas ao redor da ausência que se origina com o desaparecimento, que no caso da desapareição forçada torna-se ainda mais intensa e dolorosa para aqueles que ficam:

É uma ausência que dói, mas ainda mais, porque é uma má ausência – imprevista, catastrófica, repentina, violenta –, que se administra com dificuldades e deixa aqueles que a sofrem em estados individuais e coletivos para os quais há poucos livros de receitas, pois afeta a tudo: às coisas, às evidências, às palavras, à linguagem, às imagens. A ausência é, portanto, um tópico do desaparecimento, e um tópico certo. Tanto que se converteu em um lugar comum de todas as artes atuais do desaparecimento: no direito, porque há ausência de provas, de testemunhos; no campo psi, porque havendo ausência de morto há também de luto; nas ciências sociais, porque falta muito do que constitui a uma vida

ordinária; no campo da arte, porque representar o desaparecimento – desenhando-o, esculpindo-o, fotografando-o, contando-o – supõe, em si, uma contradição (p. 186, tradução minha).

No entanto, Gatti busca entender o sentido da ausência na figura do desaparecido social, propondo uma diferenciação entre desaparecimento e ausência, uma vez que aquele que desaparece permanece presente entre aqueles que restam, seja pela dor, seja pela lembrança, segundo o conceito de abjeto proposto por Butler (2002) para pensar nos desaparecidos como aqueles que brilham por sua ausência. Assim, o tema dos desaparecidos políticos, tão relevante dentro do contexto da Guerrilha do Araguaia, ao ser novamente convocado pelos textos em questão, opera como forma de lançar luz aos envoltos pela escuridão do silenciamento, do ocultamento de seus corpos e dos rastros de uma militância combativa que busca, através da literatura, ser resgatada e mais bem compreendida no tempo presente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BRUM, Liniane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012.
- DEAK, Anita. *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. São Paulo: Reformatório, 2020.
- FIGUEIREDO, Euridice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GATTI, Gabriel. “Regreso al vacío: sobre ausencia y desaparición social”. *Oñati Socio-Legal Series*, v. 9, n. 2, pp.183-197, 2019. Acesso em: 13 jul. 2022.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Palavras cruzadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- VECCHI, Roberto. “O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 43, pp. 133-149, jan./jun.2014. Acesso em 01 set. 2022.

Resumo

O presente trabalho visa apresentar um breve mapeamento de produções literárias recentemente lançadas, cujo tema é a Guerrilha do Araguaia, que completa cinquenta anos em 2022. Para tanto, serão analisadas quatro produções: o romance *Azul corvo*, publicado por Adriana Lisboa em 2010, o romance *Palavras cruzadas*, lançado por Guiomar de Grammont em 2015, o romance *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, de autoria de Anita Deak e publicado em 2020, e o testemunho de uma familiar de desaparecido político lançado em 2012 por Liniane Brum: *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia*. Todos são textos literários que propõem uma interface entre literatura, história e memória, a tematizar a ditadura militar brasileira com foco na Guerrilha do Araguaia e seus desdobramentos no tempo seguinte. Assim, entende-se que a literatura contribui para o aprofundamento de saberes sobre parte de nossa história, atuando ainda como um arquivo da história e da memória.

Palavras-chave: Guerrilha do Araguaia; ditadura militar brasileira; literatura brasileira contemporânea; desaparecidos políticos.

Abstract

The present work aims to present a brief survey of recently released literary productions that thematize the Guerrilha do Araguaia, which occurred fifty years ago. Four productions are analyzed: the novels *Azul corvo*, published by Adriana Lisboa in 2010, *Palavras cruzadas*, released by Guiomar de Grammont in 2015, *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, published by Anita Deak in 2020, and *Antes do passado, o silêncio que vem do Araguaia*, published by Liliiane Brum in 2012 and based on the testimony of a relative of one among the many people who disappeared on the occasion as a consequence of the political regimen. All these literary texts propose an interface between

literature, history and memory in order to present the Brazilian military dictatorship with a focus on the Guerrilha do Araguaia and its unfolding in the following times. In such a way literature contributes to deepening the knowledge about part of our history and acts as an archive of history and memory.

Keywords: Guerrilla do Araguaia; Brazilian military dictatorship; contemporary Brazilian literature; political missing people.

Submetido em 12 de setembro de 2022.

Aceito em 12 de novembro de 2022.

Diálogos entre a *indianidade* de Graça Graúna e a *escrivivência* de Conceição Evaristo: a experiência em pauta

Karine Aragão dos Santos Freitas

Eu gostaria de iniciar este ensaio compartilhando reflexões, indagações, provocações. Tenho aprendido bastante com as leituras do escritor peruano decolonial Aníbal Quijano, quando ele nos propõe novas formas de produzir racionalidades e experimentar subjetividades para que entremos verdadeiramente em um percurso de decolonização. Nesse sentido, a minha proposta, neste texto, é estabelecer mais ressonâncias do que dicotomias, mais horizontalidades e menos hierarquizações, mais sugestões e menos prescrições, mais coexistências viscerais e menos centros, ou, como diria a escritora Graça Graúna, olhar para o lugar do *corte-vínculo*, enxergando o sangue como a morte e a reexistência pela palavra.

Indianidade

É justamente desse ponto que podemos começar a refletir sobre o lugar epistemológico do conceito de *indianidade*, que é uma marca da sua literatura. Para a escritora potiguará Graça Graúna, a literatura indígena pressupõe a autoria indígena, ou seja, a *indianidade*, que é o aspecto textual que subjaz às reflexões

* Doutora em Letras / Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

sobre a identidade/alteridade indígena e sobre a relação de amor do indivíduo com a terra. Segundo Graça Graúna, a *indianidade* está correlacionada à pessoa indígena, e é exatamente esse o fator fundamental da literatura ameríndia. Essa abordagem centra-se na figura do/a autor/a sobreposta (mas não oposta) a outras vertentes estéticas/discursivas, como tema, ponto de vista, linguagem e público.

A escritora potiguara ainda destaca que essa apreensão se torna importante como estratégia de não silenciamento da voz indígena, que busca ser sujeito de sua enunciação, não mais ocupando o lugar de subalternidade. Como sujeito de voz, a pessoa indígena sairia do *status* de infantilização para o de produtor/a de arte, de pensamento, de literatura. É somente por esse caminho que pessoas não indígenas se deslocariam de uma percepção fetichizada e exótica do/a indígena, como se a este/a coubesse a tutela, o silenciamento, a margem.

Em *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*, Graúna (2013) afirma que

nossa literatura contemporânea é um dos instrumentos de que dispomos também para refletir acerca das tragédias cometidas pelos colonizadores contra os povos indígenas; a literatura é também um instrumento de paz a fim de cantarmos a esperança de que dias melhores virão para os povos indígenas no Brasil e em outras partes do mundo. Fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar com os parentes e com os não indígenas nossa história de resistência, nossas conquistas, os desafios, as derrotas, as vitórias (p. 23).

O que Graúna coloca em jogo é a possibilidade de autor-representação e reinterpretação simbólica do passado, afastada dos mitos culturais atribuídos aos/às indígenas entre os séculos XVI e XIX – ingenuidade, primitivismo intelectual, selvageria, irracionalidade, subserviência e heroísmo infantil – que ainda vigoram. Se considerarmos que as injustiças sociais têm como base estruturas econômicas e culturais, a literatura indígena – feita por indígenas – se torna um lugar utópico de resistência e de (re)existência, como avalia a própria Graúna no mesmo livro supracitado:

apesar da falta do seu reconhecimento na sociedade letrada, as vozes indígenas não se calam. O seu lugar está reservado na história de um outro mundo possível. Visando à construção desse mundo, os textos literários de autoria indígena tratam de uma série de problemas e perspectivas que tocam na questão identitária e que devem ser esclarecidos e confrontados com os textos não indígenas, pois trata-se de uma questão muito delicada e muito debatida hoje entre os escritores indígenas (p. 55).

Uma referência ao que Graúna chama de *indianidade* estaria, por exemplo, no poema “Colheita”, em que o eu lírico nos diz:

Num pedaço de terra
encabulada, mambembe
o caminho de volta
a colheita, o ritmo
o rio, a semente

Planta-se o inhame
e nove meses esperar
o parto da terra.
Planta-se o caldo
e docemente esperar
a cana da terra
Palavra: eis minha safra
de mão em mão
de boca em boca
uma porção Campestre
Potiguara ser.

(Graúna: 2017, 23)

Em primeiro lugar, convém observar que o poema é escrito em língua portuguesa, o que poderia, já inicialmente, suscitar indagações: por que Graúna não escreve em uma língua indígena? Ainda mais: pode um poema escrito em português representar a literatura indígena?

A própria autora trata dessa questão quando discute sobre a ideia de hibridismo cultural relacionado à produção indígena. Graúna busca a metáfora do *corte-vínculo* para ilustrar a situação cultural do indígena, pois este, estrangeiro/a de dentro, para ser compreendido/a, deve usar códigos linguísticos impostos pelo colonizador, deve usar a língua estrangeira que o sangrou. O paradoxo estaria justamente nessa necessidade/imposição de comunicar sua cultura em outra língua para alcançar seus/suas leitores/as: o corte promovido pelo colonizador de outrora é transformado em vínculo também com os que perpetuam seus pressupostos e

vivências, seu lugar hegemônico. Usar a língua portuguesa permite que esses mundos se encontrem em um *entrelugar*, que não precisa ser apenas abismo, mas, sobretudo, ponte.

Graúna não entende a literatura indígena a partir de uma lente purista, pelo contrário, para ela, a cultura é um ponto de contato entre diferentes expressões, sem hierarquizações. É justamente nesse direcionamento que seu *corte-vínculo* converge com o *entrelugar* de Silviano Santiago. Cabe lembrar que, no texto “O entrelugar do discurso latino-americano” (2000), Santiago propõe uma subversão da hierarquia entre colonizador e colonizado, entre original e cópia, e expõe uma visão que em muito se aproxima da proposta de Graúna, pois valoriza, na América Latina, a criação de um espaço intervalar em que o processo de apropriação da cultura ocidental ocorre já não estruturado a partir das ideias de unidade e pureza.

O caráter de universalidade – trabalhado por Santiago – ou a tentativa de buscar pontos comuns para conseguir comunicar – pressuposto de Graúna – abrem-se para dois caminhos: ou favorecem um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história europeia como História universal, ou alcançam um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações dos dominados. Vale destacar o apontamento de Santiago quando nos diz:

na configuração ambivalente do seu ser cultural reside
o drama ético do intelectual brasileiro face a todas as

minorias da América Latina. A sua compreensão dessas minorias, pelo materialismo histórico, tem de passar pela integração total e definitiva delas ao processo de ocidentalização do mundo; a compreensão delas pelo pensamento antropológico tem de questionar essa integração histórica, para que elas não continuem a viver uma “ficção” imposta como determinante do seu passado e do seu desaparecimento futuro. Difícil é o pacto entre o homem latino-americano e a História ocidental, a não ser que se caia em certas determinações de cunho desenvolvimentista, onde se afigura como capital a práxis ideológica do progresso (2000, 18).

Na literatura latino-americana, na literatura ameríndia, o *como* comunicar é fator essencial, pois passa pela ideia do como resistir, como (re)existir e, nesse sentido, a palavra é aquilo que não morre, é aquilo que atravessa ciclos. Não é à toa que “Colheita”, de Graça Graúna, fecha com uma estrofe metalinguística: a palavra é aquilo que comunica, que dá vida, que dá frutos, ou seja, assim como o alimento, é o que passa de mão em mão, de boca em boca. A palavra é o que passa pelo corpo, mesmo que ele esteja ferido. O poema ainda nos oferece uma discussão acerca de seu conteúdo, pois, nele, percebe-se o conceito de *indianidade* a partir das imagens poéticas que remetem ao contato orgânico com a terra em um tempo próprio: a espera. Observa-se a semente como processo, o rio que carrega vida, o parto que se dá quando a terra está pronta, o plantio que docemente aguarda o açúcar.

Um outro poema bastante interessante de Graça Graúna, no sentido de perceber a alteridade indígena, intitula-se “Nem mais nem menos”:

Um homem, uma mulher
 são o que são:
 palimpsestos
 pássaros
 deuses
 mágicos
 videntes
 astro/estrela
 de Altamira a Lascaux
 Asteca/Pankararu
 Fulni-ô/Xavante
 Potiguar, quem sabe?
 Íntimos irmãos da terra
 salvaguardam o limo das pedras
 o voo dos peixes
 e os sagrados rios navegáveis.

(2017, 26)

Note-se, já nos primeiros versos, a aproximação entre a mulher, o homem e os palimpsestos. A imagem do palimpsesto – pergaminho ou papiro cujo texto é lavado ou raspado para permitir sua reutilização – nos recorda que, essencialmente, somos seres coletivos, formados pelos que vieram antes, pelos que virão depois, pela natureza que não se configura como categoria

inferior de vivência: não haveria hierarquização entre o homem, a mulher, os pássaros, os astros. Seríamos todos/as sagrado/as, em um ciclo complementar de irmandade.

De um confronto entre a subjetividade expressa no poema de Graúna e o nosso *modus operandi* atual é possível promover reflexões acerca da maneira como estamos vivendo em sociedade. Muito se debate, na contemporaneidade, sobre a redução das nossas experiências como seres coletivos, como seres solidários que se percebiam como integrantes de uma comunidade. Como ressalta o ambientalista Ailton Krenak (2019), o fetiche pelo individualismo, pela conquista material, pela hierarquia tem nos levado a vivências cada vez mais bélicas e centralizadas nos desejos de indivíduos que se julgam supremos e soberanos sobre outros e sobre a natureza. A cosmovisão indígena em “Nem mais nem menos” caminha justamente no sentido contrário a essa exaltação do indivíduo: somos apenas parte, nem superiores, nem inferiores.

A percepção dos processos de produção das identidades e diferenças é um dos elementos mais importantes quando queremos entender a cosmovisão indígena. Para os povos indígenas, esses temas estão entrelaçados em suas vidas, em suas histórias, em todo entorno humano e não humano. A cosmovisão do mundo e dos seres vivos é feita numa perspectiva vertical (alto e baixo) e horizontal. Existe um patamar acima de nós e outro abaixo de nós, nas profundidades das terras (perspectiva vertical). Já as florestas, os animais, as águas, os lagos, os peixes e outros seres vivos estariam no mesmo patamar (perspectiva horizontal).

De acordo com a escritora Eliane Potiguara (2004), na lógica indígena, o espírito dos antepassados está sempre presente na vida do povo. O processo de sermos/fazermos gente passa pela forma circular: somos criados (gestados), nascemos e iniciamos (iniciação), casamos (para ter/ser gente tem que ter muitos filhos; homem e mulher se tornam mais gente ainda). Nesse processo de maturação, é importante a fase de prestação de serviços (temporários e permanentes à comunidade). Só assim, se poderia tornar-se conselheiro, alcançando o momento da plenitude de *ser gente*.

Há, aqui, um contraponto entre a perspectiva ameríndia e a cultura ocidental eurocêntrica: a cultura ocidental se fixa na identidade como algo imutável, já a ancestralidade é móvel, abandonando qualquer viés estático. O passado existe, mas sua força está em como se desdobra no presente.

Outra categoria importante dentro da cosmovisão indígena, que transparece no poema de Graúna, é a relativização da humanidade. A partir do conceito de *perspectivo ameríndio* desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, observa-se que, assim como a identidade, a humanidade não obedece a uma divisão binária entre humano e não humano. Camila Betoni nos explica que,

para entendermos a virada perspectivista, precisamos começar pela estrutura dos mitos ameríndios (os povos originários americanos), com suas narrativas (cosmologias) de um tempo em que as múltiplas entidades do cosmo compartilhavam uma espécie de condição humana indistinta e que, por essa condição, eram capazes

de comunicação entre si. Esses mitos também descreviam um momento onde essa condição humana geral é quebrada e as espécies são separadas, isto é, homens, animais, vegetais, espíritos e demais seres assumem os diferentes corpos que até hoje habitam. Contudo, esse momento inicial de uma condição humana estendida não foi totalmente esquecida, sendo a caça e a prática xamânica momentos exemplares em que essa humanidade compartilhada volta a ser percebida, posto que nessas práticas seria possível uma retomada daquele estado humano ancestral, e, portanto, a recuperação da alma dos animais, dos objetos, dos espíritos e dos demais seres.

É nesse ponto que começa o trabalho do perspectivismo propriamente dito, uma vez que a aparência não humana desses seres não passaria de uma capa ou pele que esconderia o fundo humano comum. O corpo e a pele, nesses casos, determinavam um ponto de vista particular. Assim, ao contrário de uma separação entre uma essência humana exterior e uma forma externa não humana (de bicho, de artefato, de espírito etc.), essas cosmologias ameríndias pressupõem uma postura de relações radicalmente diferente das relações clássicas: ainda que vistos pelos humanos como animais, esses animais e demais seres se veem como humanos, vivendo sob condições semelhantes às humanas; isto quer dizer, em última instância, que eles possuem uma vida social tal qual os habitantes das aldeias ameríndias. Por vezes, eles veem no humano um inimigo, por outras, os percebem como predadores. Dessa forma, se a humanidade é aquela condição reflexiva de

um sujeito sobre si mesmo, a animalidade é nada mais que um atributo de um corpo visto sob a perspectiva externa.

Mais uma vez, o pensamento ameríndio nos convoca a reconfigurar o que outrora considerávamos um conceito inabalável: a supremacia da espécie humana. A compreensão e o respeito ao ciclo natural da terra e à ancestralidade são marcas de uma *escrevivência* indígena.

Escrevivência

E é com a palavra *escrevivência* que eu abro espaço, neste ensaio, para a escritora Conceição Evaristo. Evaristo define a *escrevivência* como a escrita que nasce do cotidiano, das memórias e das experiências do seu povo, da sua ancestralidade que se faz presente. Nesse sentido, a escrita estaria ligada a uma condição, a uma subjetividade, a uma afetividade com sua história ancestral, a uma credibilidade só possível perante a experiência de um corpo. No caso de Evaristo, a experiência de um corpo negro, a experiência de uma mulher negra.

A escritora, em suas últimas entrevistas, tem tomado o cuidado para não ser taxativa e afirmar a existência de uma literatura negra que só possa ser feita por pessoas negras. No entanto, Evaristo chama a atenção para a importância de uma democracia epistemológica, de uma produção cultural pautada na diversidade, na pluralidade de experiências, para que não tenhamos, por exemplo, eventos literários, como a FLIP, sempre reproduzindo os mesmos autores e autoras, as mesmas visões de mundo que partem de lugares de enunciação muito próximos. Problematizar a unidimensionalização do lugar de enunciação

seria confrontar processos, confrontar relações de poder, e não especificamente e diretamente pessoas, como pontua a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez. A meu ver, Evaristo acerta o núcleo da questão: precisamos de espaços heterogêneos.

Assim como Evaristo, eu acredito que corremos muitos riscos se estivermos imersos em espaços unidimensionais, sujeitos e sujeitas a um *locus* de pensamento que se pretende dominante e neutro. E um desses perigos, eu diria, no caso da literatura, é simplificar e reduzir personagens a apenas um dos seus tantos vieses identitários: seja ele a classe, o gênero, a raça (pensando na raça como um conceito das ciências humanas e não das biológicas).

A minha experiência ao ler o conto “Maria”, de Conceição Evaristo, presente no livro *Olhos d’água*, vai totalmente nesse sentido. Maria não é só a empregada doméstica que leva para casa os pedaços de melão, fruta que os meninos nunca comeram. Maria não é só a mulher negra com a mão cortada por faca a laser. Maria é a mulher que pensa em comprar xarope e Toddy para as crianças. Maria é a mulher que olha para o ex-companheiro sem graça, pois se deitou com outros homens e teve outros filhos. Maria é a mulher que sente medo, não da morte, mas da vida:

ela, ainda sem ouvir direito, adivinhou a fala dele: um abraço, um beijo, um carinho no filho. E logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto. Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos. O mais velho, com onze anos, era filho daquele homem que estava ali na frente com uma arma na mão. O de lá de

trás vinha recolhendo tudo. O motorista seguia a viagem. Havia o silêncio de todos no ônibus. Apenas a voz do outro se ouvia pedindo aos passageiros que entregassem tudo rapidamente. O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos? Era a primeira vez que ela via um assalto no ônibus. Imaginava o terror das pessoas. O comparsa de seu ex-homem passou por ela e não pediu nada. Se fossem outros os assaltantes? Ela teria para dar uma sacola de frutas, um osso de pernil e uma gorjeta de mil cruzeiros. Não tinha relógio algum no braço. Nas mãos nenhum anel ou aliança. Aliás, nas mãos tinha sim! Tinha um profundo corte feito com faca a laser que parecia cortar até a vida (2017, 25).

Maria é a mulher chamada de puta, de negra safada. Maria é a mulher que pegou o ônibus sem saber que dali a minutos seria linchada por um assalto que não cometeu:

Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão? Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Por que estavam fazendo isto com ela? O homem havia segredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia,

o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado. Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho (p. 26).

Maria está presente em toda sua complexidade. Maria é muitas, como nós somos. Afinal, estaríamos nós reduzidas, reduzidos, a apenas um traço da nossa identidade?

Talvez eu nunca percebesse a complexidade de Maria se não fosse a *escrevivência* de Evaristo, mas, ao mesmo tempo, eu me questiono se não seria também um risco garantir tanto peso à figura do escritor, da escritora. O sujeito que escreve é essencial para sua obra ou apenas parte dela? Esse questionamento me recorda a percepção de Gayatri Spivak (2010) quando a filósofa aponta que certo essencialismo identitário é importante para mover o debate, porém é de grande importância também cuidar para que não estejamos cada vez mais separatistas, recordadas, mais presas a minúcias que paralisam o diálogo público, em vez de fazê-lo progredir.

Indianidade, *escrevivência* e decolonialidade

Nesse sentido de movimento, talvez possamos enxergar a *indianidade* e a *escrevivência* como *categorias ressonantes de elos*, para lembrar uma expressão tão cara aos estudos decoloniais, ao *giro decolonial* – instância de resistência teórica e prática, política e epistemológica, à lógica da modernidade/colonialidade. Assumindo um suporte amplo de influências teóricas, a decolonialidade atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferecendo releituras históricas e problematizando velhas e novas questões para o

continente. Os processos de corrosão da democracia, as novas dinâmicas criadas pelo efeito dos meios de comunicação de massa e a nova ordem econômica transnacional são processos que convidam a buscar novas formas de pensar e de atuar politicamente. Por essa razão, a decolonialidade põe muita ênfase em categorias de ordem política como a classe, a nação e/ou o gênero.

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Para Aníbal Quijano, raça, gênero e trabalho foram as três linhas principais de classificação que constituíram a formação do capitalismo mundial colonial/moderno no século XVI. É nessas três instâncias que as relações de exploração/dominação/conflito estão ordenadas.

Em contrapartida à lógica da modernidade/colonialidade está a transmodernidade: um convite ao diálogo destituído da lógica de um novo universal abstrato imperial. A transmodernidade é um chamado a se pensar a modernidade/colonialidade de forma crítica, de acordo com as múltiplas experiências de sujeitos que sofrem de distintas formas a colonialidade do poder, do saber e do ser. A transmodernidade envolve uma ética dialógica radical e um cosmopolitismo decolonial crítico. A transmodernidade propicia a pluriversalidade como projeto.

As grandes questões colocadas pela decolonialidade a partir de Quijano são: é possível romper com a lógica da colonialidade da modernidade sem que abandonemos as contribuições do pensa-

mento ocidental/europeu/iluminista – especialmente, liberalismo e marxismo – para a própria decolonização? Será que o êxito da sua proposta depende de sua própria condição subalterna e periférica? Como lidar com a paternidade europeia das nossas instituições e pensamentos políticos? Como verificar empiricamente hoje o sujeito colonizado? Experiências consideradas decoloniais, como o novo constitucionalismo latino-americano andino, por exemplo, estariam então livres de contradições? Devem-se decolonizar as instituições políticas – ou quais seriam as instituições políticas decoloniais? Como operacionalizar metodologicamente a análise das escalas, níveis, esferas que a colonialidade perpassa? Os movimentos sociais atuais, em seus discursos e práticas, identificam a colonialidade e reivindicam a decolonização?

Em diálogo com os questionamentos levantados pelo *giro decolonial*, deixo aqui as provocações que muitas vezes me assombram diante dos estudos decoloniais e da literatura brasileira contemporânea: como reafirmamos nossas identidades sem cairmos em um purismo separatista? Como acentuar o que é essencial a nós e coexistir com o que é essencial ao outro, à outra? Se estamos sempre reexistindo, como evitarmos o fetiche da originalidade e da autoria? Como problematizar o lugar de enunciação, sem reduzir uma obra à biografia de seu autor, de sua autora?

Assim como afirmei no início deste ensaio, o objetivo da minha reflexão não foi fornecer respostas fáceis e saídas míticas, mas sim colocar em pauta questões que precisamos levantar enquanto sociedade se quisermos realmente caminhar para uma vivência mais democrática, respeitosa e heterogênea. Eu acredito que o *corte-vínculo* seja um caminho.

Referências

- BETONI, Camila. *Perspectivismo*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/autor/camila-betoni/3295/>. Acesso em 22 de agosto de 2021.
- EVARISTO, Conceição. “Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória”. *Releitura*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, n. 23, pp. 1-17, nov. 2008.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2020.
- GRAÚNA, Graça. “Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto”. *Educação & Linguagem*, São Bernardo do Campo, v. 15, n. 25, pp. 266-276, dez. 2012.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2013.
- GRAÚNA, Graça. *Tear da palavra*. Belo Horizonte: Mazza, 2017.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.
- QUIJANO, Anibal. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. "O entrelugar da literatura latino-americana". In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Resumo

Quando se fala em literatura contemporânea produzida por mulheres, dois nomes têm ganhado destaque: o de Graça Graúna, poeta indígena que, em sua realização ensaística e poética, ressalta a ideia de *indianidade*; e o de Conceição Evaristo, que apresenta o conceito de *escrevivência*. Tanto a *indianidade* quanto a *escrevivência* chamam a atenção para o importante papel da experiência subjetiva na escrita de uma literatura feita pelas minorias, de modo a sugerir que cada um escreve o mundo que enfrenta. Para Graúna, por exemplo, a *indianidade* é o aspecto textual que subjaz às reflexões sobre a identidade/alteridade indígena e sobre a relação de amor do indivíduo com a terra; já Evaristo destaca que sua escrita nasce do cotidiano, das experiências e memórias suas e de seu povo, ou seja, de um corpo e de uma condição. Tais formulações, além de provocarem um debate já realizado por Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010), onde questionou a produção de um conhecimento centralizado em uma perspectiva eurocêntrica, também ganham novas nuances em discussões que busquem refletir sobre importantes tópicos para a literatura brasileira contemporânea, como a necessidade de uma democracia epistemológica e o lugar da enunciação em um mundo de fluxos.

Palavras-chave: Graça Graúna; indianidade; Conceição Evaristo; escrevivência; decolonialidade.

Abstract

When it comes to contemporary literature produced by women, two names have gained prominence: Graça Graúna, an indigenous female poet who, in her essays and poetics, emphasizes the idea of *indianidade*; and that of Conceição Evaristo, who introduces the concept of *escrevivência*. Both *indianidade* and *escrevivência* draw attention to the important role of subjective experience in the writing of literature made by minorities,

so as to suggest that each one writes the world she/he faces. For Graúna, for example, *indianidade* is the textual aspect that underlies reflections on indigenous identity/alterity and on the individual relationship of love with the land; Evaristo, on the other hand, emphasizes that her writing is born from everyday life, from her people's experiences and memories, that is, from a body and a condition. Such formulations, in addition to provoking a debate already held by Gayatri Spivak in *Can the subaltern speak?* (2010), in which she questioned the production of knowledge centered on a Eurocentric perspective, also gain new nuances in discussions that seek to reflect on important topics for contemporary Brazilian literature, such as the need for an epistemological democracy and the place of enunciation in a world of flows.

Keywords: Graça Graúna; indianidade; Conceição Evaristo; escrivência; decoloniality.

Submetido em 21 de outubro de 2021.

Aceito em 12 de novembro de 2022.

A escrita autorrepresentativa, performática e memorial de Sérgio Sant’Anna em *O conto zero e outras histórias*

Tânia Maria de Mattos Perez*

“Eu não acredito na divisão entre vida real e vida imaginária. Eu penso que tudo faz parte da vida” (Borges *apud* Sant’anna: 2016, 73).

Este ensaio resulta da Comunicação apresentada no XI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da UFRJ, cujo objeto de análise é o livro *O conto zero e outras histórias* (2016), de Sérgio Sant’Anna, penúltima obra de um dos maiores escritores contemporâneos brasileiros e mestre do conto, morto de Covid-19, em 2020. Trata-se de uma coletânea constituída por dez contos distintos, alguns trazendo elementos da crônica jornalística e outros apresentando histórias emocionantes e poéticas, sendo alguns longos e outros mais curtos. O detalhe comum entre eles são as autorreferências à vida pessoal e profissional de Sant’Anna, entremeadas de ficção. O escritor maduro, aos setenta e três anos, resolveu apostar na escrita memorial, de forma a recordar o tempo perdido, lembrando e reescrevendo as primeiras aventuras infantis, juvenis e adultas em espaços geográficos vividos como Londres, Estados Unidos,

* Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense.

Belo Horizonte e, sobretudo, em sua cidade – o Rio de Janeiro. Entretanto, tal escrita não é apenas resultado de pura rememoração, mas do hibridismo de memórias inundadas de imaginação criativa.

Nossa leitura se concentrará especialmente em “O conto zero”, que abre a coletânea do livro, e no sétimo conto, “A bruxa”, que presta homenagem a Clarice Lispector. Em “O conto zero”, focalizaremos especialmente a questão da representação do escritor, elemento determinante na escritura, o caráter performático da narrativa, bem como o papel do narrador-ator-testemunha. No conto “A bruxa”, observaremos a questão da autorreferência ficcional, na paixão do escritor por Clarice Lispector, como reconstrução de suas memórias.

Em cena: “O conto zero”

“Mas esta peça está ficando inteira sobre Londres e não era isso que você pretendia e sim devaneios sobre sua cidade, o Rio de Janeiro, de que estavam morrendo de saudades” (Sant’Anna: 2016, 14).

Abrem-se as cortinas para a encenação de “O conto zero” e, no palco narrativo, vislumbramos a cena dramática protagonizada pelo escritor-ator imerso na angústia de realizar seu ofício: a escrita. Tal personagem deseja escrever um conto, mediante a prosa livre como o pensamento, mas se vê impedido, limitado pela palavra, pela frase que compromete e aprisiona, em função da arbitrariedade da linguagem, como demonstra

o segmento: “Não seria propriamente um conto, ficaria dias e mais dias rondando a sua cabeça, *você* não escrevia uma única frase” (Sant’Anna: 2016, 7, grifo nosso). Trata-se de um conto metalinguístico, em que o escritor representa o fazer literário, tendo a palavra como matéria-prima, indispensável ao trabalho.

Como leitores e espectadores, somos levados a participar desse mundo de emoções, através da voz desse narrador em terceira pessoa, mas que vai além do caráter da onisciência narrativa, assumindo a intimidade de quem conhece as emoções, os sentimentos e as intenções do escritor. Ancorado no protagonista-escritor, o narrador opera no cenário textual como testemunha ocular, pronuncia-se a respeito da ação, estipula limites ao personagem, intromete-se na escrita, a ponto de chamá-lo de “você” e “vocês” (incluindo o irmão do protagonista). Por meio desse narrador-observador desenrola-se a narrativa. Cena, cenário, protagonista e acontecimentos são veiculados segundo sua ótica.

Cientes das experiências de Sérgio Sant’Anna enquanto mestre da subversão narrativa, acreditamos ser o narrador de “O conto zero” mais uma peça do jogo lúdico de sua arte criativa, ou seja, uma trapaça literária para nos enganar. A nosso ver, esse narrador funciona como *alter ego* do escritor, daí aflorarem, no texto, todas as suas angústias.

Outro ponto interessante na narrativa é a questão do hibridismo criada pela ficção/confissão, causando ambiguidades e incertezas quanto à identidade do protagonista. O resultado é a dúvida entre ser ou não ser real sua história, conforme explicita Fátima Rocha, em “Figurações do escritor na prosa contemporânea”:

Como é comum ao texto híbrido, as narrativas de Sant'Anna provocam, em lugar da identificação, a ambiguidade: as experiências protagonizadas pelo personagem foram, de fato, vivenciadas pelo autor? É possível ler tais textos como autobiográficos? A resposta oscila entre o sim e o não, oscilação também prevista e provocada pelo texto híbrido. Logo, a percepção, por parte do leitor, do teor autobiográfico das narrativas do livro *O conto zero e outras histórias* se dá na medida do conhecimento que esse leitor tem da “vida” e da obra de Sérgio Sant'Anna e que está disponível em diversos paratextos: no próprio livro, em sua “orelha” ou na quarta capa, e, fora do livro, em entrevistas do autor, entre outros (Rocha: 2019, 473).

Portanto, o texto de Sant'Anna exige o olhar atento e perspicaz do leitor diante da habilidade construtiva do escritor. Vale ressaltar o primoroso trabalho jornalístico de Bernardo Esteves, “O sobrevivente: Sérgio Sant'Anna e a obsessão pela literatura”, realizado em 2015, para a revista *Piauí*, do qual recolhemos subsídios para nossa análise dos contos do escritor.

Seguimos acompanhando a voz do narrador, ora testemunha, ora crítico, ora confessor, ao refletir sobre a prática da escrita: “se não se escreve o conto, ele não é conto”. Para isso, já dispõe de um protagonista para iniciar a história – o sujeito sentado num lotação, recém-saído do Maracanã após assistir à partida de Vasco *versus* América.

Mesclando lembranças com imaginação, Sant'Anna cria o conto como uma viagem narrativa que se desenrola e revela, aos

poucos, suas memórias infantis, juvenis e adultas sendo revividas no outono da vida. A passagem do tempo e seu efeito sobre a memória são, aliás, a matéria-prima desse livro.

Dois cenários são revisitados no conto: Londres e Rio de Janeiro. Na capital inglesa, ele e o irmão mais velho gazeteavam as aulas do colégio, às escondidas dos pais. Aventuravam-se em conhecer Londres, perambulando pelas estações do metrô, ônibus e ruas de Londres. Visitaram o Museu Madame Tussauds, lá descobriram o jogo e se viciaram nas máquinas caça-níqueis. Sem dinheiro, os pequenos brasileiros passaram a roubar o bolso paterno mais de uma vez e, após perderem tudo no jogo, arrombaram a banca de jornal *self-service* a fim de arranjar dinheiro para voltar a casa, além de experimentaram o cigarro de um velho ex-combatente de guerra, entre outras transgressões. Tais fugas da escola foram descobertas pela mãe, que os obrigou a confessar tudo ao pai. Vale ressaltar a intromissão do narrador que dialoga e questiona os meninos, como na passagem: “Vocês não iriam dizer que roubaram dinheiro em casa e foram ao museu de cera e aos caça-níqueis, iriam?” (Sant’Anna: 2016, 13).

O narrador recomenda que, antes de voltar ao Rio, “você deve contar algo que se passou em Londres e ficou para sempre gravado em sua cabeça” (p. 15). Trata-se de uma festa de aniversário para a qual os meninos foram convidados, e, em meio a várias brincadeiras, inclusive esconde-esconde, “uma garota de uns onze anos o puxou lá para dentro” do quarto feminino. Mas o menino encabulado libertou-se da menina, justo na hora em que o pai chega para buscá-lo com o irmão. Novamente, o narrador intromete-se na narrativa, esclarecendo toda a cena:

Como você odeia essa decisão até hoje. E também até hoje a cena e a garota, linda e loura, estão em sua cabeça e você dá a essa cena um desfecho diferente. Puxado pela garota para o quarto feminino, ela se esconde com você atrás de uma cortina, e segurando sua mão esquerda, faz sua mão direita encostar na sua quase ausência de seios, enquanto um dos braços dela afaga suas coxas, fazendo o seu pau ficar duro. E foi assim, em Londres, que despertou a sua sexualidade, auxiliada por sua imaginação (p. 15).

Antes de sair da festa, Sarah, a garota inglesa, entrega-lhe um “pedacinho de papel dobrado” com o telefone para manterem contato. O menino ligou para ela e eles se encontraram no cinema, passearam de braços dados pelo Hyde Park, trocaram beijos e namoraram às escondidas. Mas o irmão mais velho interrompeu o romance, contando para a mãe sobre o namoro deles.

Interessante notar a cumplicidade do narrador que, além de ressaltar o sentimento de “depressão e ódio” do menino em relação ao irmão e aos pais, lança maliciosamente para o leitor o mistério com relação às atitudes beatas de sua mãe, que só será desvendado no final do conto. O namoro foi interrompido por pressão familiar, remetendo à memória da “história de Romeu e Julieta às avessas” (p. 16). Através do narrador, observamos a faceta melancólica do escritor que, desde menino, gostava de passear sozinho e apreciar o *fog* londrino. Em determinados momentos, interpela o escritor, lembrando-o do presente, como na passagem: “Você está escrevendo isso nesse momento e dá-se conta de quanto amava e ama Londres” (p. 18). E, ainda,

surpreende o escritor revendo fotos da viagem familiar pela Europa, quando visitou diversos países e várias cidades inglesas, “inclusive a Stratford de Shakespeare”, e retornou ao Brasil num navio argentino de nome *Eva Perón*.

No Rio de Janeiro, o narrador esclarece: “Até aqui, a história que não é bem uma história, se deu em Londres. Mas a verdadeira anti-história se passa no Rio de Janeiro” (p. 20), reconstruída através de um *flashback* narrativo da primeira cena do conto. O protagonista está sentado ao lado do motorista do lotação, contemplando, nostalgicamente, diversos espaços do Rio de Janeiro antigo, quando havia certa tranquilidade na cidade. Dessa óptica contemplativa resulta um “flanar escrito”, que nos remete ao *flâneur* baudelairiano:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês (Benjamin: 1989, 35).

No conto, também são descritos elementos da paisagem do carioca como o mar, o morro da Urca e o Pão de Açúcar, as ruas, os bairros, os botequins cariocas, além dos efeitos luminosos dos anúncios da cidade, próximos ao morro, como o da água mineral Salutaris:

[...] com suas luzes multicores parecendo móveis, porque sincronizadas, mostrando uma garrafa e logo a se-

guir um copo e a garrafa emborcava sobre o copo, vertendo nele um monte de pingos d'água luminosos, até que o copo era preenchido e surgia a palavra *Salutaris* (Sant'Anna: 2016, 25).

O “flanar escrito” resgata da memória os prazeres do futebol, as idas ao hipódromo (quase virou vício), as fugas do irmão do colégio interno para ir ao teatro de revista ver as vedetes do teatro de Walter Pinto, as primeiras conquistas sexuais com as mulheres da vida no “rendez-vous da rua do Riachuelo, 388”, e os travestis (pp. 20-2). Assim, o Rio afrancesado do passado é resgatado, como o bairro da Glória – “o *quartier pornô-chic*”, incluindo a terminologia linguística da época. Esse resgate memorial cria a atmosfera de saudade de um tempo que não volta mais, daí a necessidade de reconstruí-lo, memorial e ficcionalmente, para fixá-lo no “Museu da memória”, parafraseando o título de um dos contos do livro.

O personagem “sentia-se no turbilhão da cidade grande e nem poderia imaginar quanto ela se tornaria gigantesca, já no tempo desta escrita, imensa, insuportável e violenta” (p. 24). A reflexão de dois tempos tão distintos aflora na narrativa nostálgica, intensificada pela chuva que propicia nele uma “alegria melancólica”, revigorando a paixão pela cidade do Rio de Janeiro. “E, com a chuva, que caía fina, tudo parecia mais envolto em trevas, mas você amava a chuva, amou e ama até hoje”, assim como o *fog londrino* (p. 26).

A música e os programas de rádio também são lembrados como marcos desse tempo perdido. O pai cantava o samba

de Noel Rosa na hora do jantar, “ecoando em todas as casas da época”. A era do rádio também fazia parte da vida cultural da cidade, como a Rádio Nacional, a Rádio Mayrink Veiga, os programas como *O Edifício Balança Mas Não Cai*, *O Rádio Teatro e os Musicais*, entre outros, além das narrações da Copa do Mundo. Os meninos acompanhavam tudo pela rádio de cabeceira:

E nunca mais você esquecerá do pequeno rádio-teatro, teatralizando a morte de Noel, aos vinte e seis anos, na casa da mãe, na Vila, enquanto uma festa se realizava na casa em frente. E a mãe gritando: “Meu filho está morrendo, meu filho está morrendo” (p. 29).

A voz do narrador testemunha o passado e relata a cena dramática da morte do ídolo musical da época, Noel Rosa, sentida ou assistida pelo protagonista-escritor. O grito da mãe do cantor/compositor pode ser compreendido pelo sentimento coletivo da pátria/mátria brasileira que perde o filho ilustre – o poeta, cantor e compositor Noel Rosa, lembrado e homenageado na narrativa de Sant’Anna.

De volta ao presente, o narrador afirma: “e agora você escreve aos setenta e três anos sobre um passado remoto” (p. 29), quando discorre sobre o misterioso passado da mãe do escritor, apenas mencionado no início do conto, unindo os fios narrativos e a compreensão da severidade religiosa materna:

Mas havia um passado mais remoto, e uma noite, quando você tinha trinta e cinco anos, o irmão lhe con-

fidenciou que soubera por um tio que a mãe quando solteira fora apaixonada por um sujeito chamado Hélio e ficou grávida dele que a abandonou e ela ficou quase louca. E teve o filho em Minas Gerais, às escondidas, e o filho lhe foi retirado e entregue às freiras para criar, a mãe inconformada e levando uma vida livre e amargurada. Até que o bebezinho morreu e a mãe ficou assim para sempre, uma mulher com surtos e rejeitando para a filha qualquer ato que se aproximasse de uma sexualidade e rezando mais de um terço a cada noite, buscando o perdão de Deus por seu pecado nefando (p. 29).

A história trágica da mãe sensibiliza o filho que, tardiamente, compreende suas atitudes puritanas e suas rezas constantes. A lembrança materna no final do conto parece unir as pontas da história, quando o narrador relata a lembrança amorosa do escritor da figura materna, aos 13 anos:

[...] quando ainda criancinha, a mãe não deixava vocês dormirem antes de tomar um copo de leite, escovarem os dentes e rezarem com ela a Ave-Maria, o Pai Nosso e o Creio em Deus Padre, e lhe parecia seguro que você iria para o céu (p. 30).

A simbologia da mãe é extensa e significativa. Ela representa a origem da vida, amor, proteção, alimentação. Assim, mãe e escritor unem-se na simbologia da criação. Ela dá à luz o filho, e o escritor dá origem ao filho-livro. “Mas e antes disso?

Antes disso você não conservava uma memória e era como se fosse ninguém. Era um momento zero em sua vida, como se nem mesmo o mundo existisse” (p. 30).

“O conto zero” de Sant’Anna é construído no outono da vida do escritor, que revolve a memória na busca “pelos marcos zeros da vida” (Machado: 2018, 1). O zero simboliza o início e o fim de todo processo vital. A forma circular do zero representa o Universo, o infinito, o eterno, o vazio. “O conto zero” realiza um círculo temporal e existencial que une o marco zero da escrita com a perda da memória do escritor no final.

E O conto zero é quando eu vou pegando minhas memórias de infância e chega um momento que elas se apagam, não resta mais nada. Foi a partir disso que surgiu o livro e, por isso, aquele é o “Conto zero” (Sant’Anna apud Pompermaier: 2016).

Fecham-se as cortinas do conto performático. Ecoam em nossas mentes as palavras do grande contista: “Quantas vezes não quis escrever o conto? O conto que me redimiria de tantos outros, talvez até me eximisse de escrever, esta interminável busca e insatisfação” (Sant’Anna: 2016, 126).

“A bruxa” e seus mistérios

“[...] eu gostaria de tomá-la nos braços, na verdade a estava amando, a escritora-bruxa, com um sotaque em sua voz, seus mistérios todos, a beleza que ainda tinha com mais de cinquenta anos” (Sant’Anna: 2016, 152).

“A bruxa” é, a nosso ver, um dos contos mais emocionantes do livro de Sérgio Sant'Anna, pela melancolia e tristeza lírica que imperam na narrativa impulsionada pelo olhar sensível do narrador-personagem-escritor. A leveza e a densidade da linguagem, auxiliada por múltiplos jogos escópicos, promovem um texto imagético, dialógico, teatral e erótico. Através da retina desse narrador-autor, acompanhamos o presente e o passado de sua história. As imagens brotam de sua memória, relembando a infância vivida com os pais no bairro de Botafogo, o fascínio pela imagem do Cristo Redentor e, ainda, a paixão memorável pela escritora e mulher, Clarice Lispector.

Passemos ao conto intitulado “A bruxa”, que nos remete, a princípio, às histórias da infância. O narrador se lembra do medo que sentia das bruxas quando pequeno. Os insetos sempre apareciam e pousavam nas paredes da casa de Botafogo e tal visita era creditada ao “prenúncio de morte na casa” (Sant'Anna: 2016, 148). Se a visita indesejada acontecesse em seu quarto e à noite, ele corria para a cama dos pais. O medo infantil é oriundo das crenças populares de ela simbolizar azar ou morte. A bruxa ou mariposa gigante, inseto da espécie *Ascalapha odorata*, realmente impressiona pelo seu tamanho (pode medir até 17 cm de ponta a ponta das asas) e pelo seu voo vigoroso e rasante. De “coloração castanho-escura e negra, com um belo padrão de manchas arredondadas diversas”, é, popularmente, chamada de “mariposa-bruxa, mariposa-negra, bruxa negra ou, simplesmente, bruxa” (Silva: 2020).

O medo do personagem-narrador retrata o reflexo do meio em que se vive, da cultura popular (crenças, superstições)

e da criação familiar que afetam a vida do indivíduo, influenciando ou interferindo no seu inconsciente, especialmente na infância. Questões psicológicas estão por trás dos sentimentos e das atitudes do personagem.

De volta ao presente, encontramos o narrador relatando a visita incomum da bruxa que invadiu o quarto do imóvel onde mora:

A última vez que vi uma bruxa, coisa rara no tempo presente na cidade, foi aqui mesmo em meu apartamento, onde agora vivo sozinho. Surgiu em meu quarto, trazida com toda a certeza por uma ventania que anunciava uma tempestade, que de fato veio, uns quinze minutos depois. Quando se juntam o vento e a chuva, é normal que entrem em meu espaço vários insetos, alguns deles muito estranhos, cheios de patas ou carapaças ou mesmo diminuto chifre. Cheguei a um tempo da vida em que só mato um animal quando absolutamente necessário, como uma barata (Sant'Anna: 2016, 149-150).

A menção à barata remete imediatamente a Clarice Lispector, escritora pioneira em fazer reflexões sobre baratas. No romance *A paixão segundo G. H.*, de 1964, a personagem que nomeia a obra elabora uma profunda reflexão existencial ao perceber uma barata dentro do armário do quarto da empregada. A visão do asqueroso inseto provoca-lhe uma daquelas famosas epifanias claricianas. G. H. começa a refletir sobre toda a sua vida, analisa seus erros, questiona sobre sua personalidade e, aos poucos, sente uma grande transformação dentro de si. Re-

solta matar a barata, esmagando-a na porta do armário, observando a morte lenta do inseto. Observa, atentamente, a gosma branca que lhe sai do interior. Extasiada e atraída pelo inseto, ela suga um pouco a gosma, numa cena intragável. A explicação metafórica é mais plausível. A barata representa a parte incômoda da vida, mas que precisa ser encarada. Ela é aquele medo que paralisa e nos impede de criar asas. Enfim, a personagem aceita o mistério da vida. Sente-se mais madura, mais preparada para os desafios diários e, ao mesmo tempo, apresenta maior sintonia com o mundo após a sua jornada. Desse ato transgressor da personagem resultou a sua metamorfose.

Voltando ao texto de Sant'Anna, questionamos: qual a relação entre a barata clariciana e a “bruxa” de Sant'Anna?

A partir da visão da bruxa no espelho em frente à sua cama, o escritor revive seus medos infantis. Justamente, o tamanho do inseto o desconcerta. Agora, seu temor da bruxa está estreitamente ligado à ideia da “morte que, no caso, só poderia ser a minha. Havia até uma trilha sonora para ela, que era a tempestade com raios e trovões” (Sant'Anna: 2016, 150). A cena é carregada de elementos que provocam medo, como o estrondo dos trovões e os lampejos dos raios, criando uma espécie de efeitos especiais semelhantes às cenas de tensão e terror no cinema.

A bruxa no espelho podia ser vista por inteiro (frente e dorso), provocando-lhe a sensação angustiante do que fazer para se livrar do inseto. Entre temores, afirma não ter religião e, com o coração batendo, imagina que a bruxa poderia ser a reencarnação de alguém, uma mulher talvez. Para vencer seus temores, cria uma estratégia – usar o humor. Passa a tratar a

bruxa como alguém com quem conversa, promete-lhe proteção e chega a lhe dar um nome: “Pode ficar aí, Brunhilda, não deixarei que nada lhe cause dano” (p. 150).

Era verão e resolveu deixar a janela aberta, pois, se ligasse o ar-condicionado, a bruxa poderia “esvoaçar loucamente”. Disfarçando o medo, o protagonista vai à cozinha e pega um copo com água para tomar o comprimido de efeito rápido para dormir. Adormeceu logo e acordou percebendo que a bruxa continuava impassível no mesmo lugar. Foi então que passou a observar a bruxa e a devanear. Imediatamente, dos labirintos memoriais, lembrou-se da figura de Clarice Lispector, sua linguagem e temática misteriosas, escritora que, por “seus livros densos, ao mesmo tempo iluminadores e obscuros, foi chamada de a escritora bruxa” (p. 151). Instantaneamente, Brunhilda se transformou na bruxa Clarice, e o medo do personagem desapareceu como mágica. Lispector foi chamada de a “escritora bruxa”, pois se interessava pelo assunto, chegando a participar de um congresso de bruxaria em Bogotá, onde apenas leu seu conto magistral “O ovo e a galinha”, “que contém em si todo o mistério da vida”, conforme palavras do narrador. Lembra-se ainda de um livro de cartas e fotografias da escritora e, aos poucos, revela seu interesse e paixão pela beleza encantadora de Clarice Lispector, “original como os seus livros. Apesar de morta de câncer em 1977, sou capaz ainda de apaixonar-me por ela, por uma simples fotografia” (p. 151).

Parece então que o nosso questionamento sobre a relação barata e bruxa nos autores mencionados procede pela semelhança quanto à atitude dos personagens. No texto de Clarice, a

personagem sorve a gosma da barata para se autotransformar, metamorfoseando sua visão em relação à vida, a si própria como ao outro – a barata. No conto de Sant'Anna, o narrador modifica sua visão do inseto, metamorfoseando a bruxa na figura da escritora através da imaginação, conseqüentemente, transformando o sentimento de medo em paixão.

A narrativa ganha aspecto de registro histórico. Em 1975, Sant'Anna veio ao Rio de Janeiro lançar um livro e ligou para Clarice, querendo presentear-lá com um exemplar. Ligou para a escritora e foi surpreendido pelo convite para visitá-la no seu apartamento, no Leme, deixando forte impressão que vale a pena registrar:

Eu me sentia embaraçado diante de uma mulher que admirava tanto, mas Clarice pôs-me à vontade, serviu-me uísque e também se abriu em relação a alguns aspectos de sua vida, como a relação com o fogo, que lhe aleijara alguns dedos, depois que dormira, após tomar um sonífero, com um cigarro aceso numa das mãos. Falou-me também de seu hábito de dormir cedo [...]. Quando ainda morava com os seus dois filhos crianças, escrevia com uma máquina portátil no colo para não fazer barulho e acordá-los. Disse ainda que não suportava a vida social e que, depois de certo tempo, tivera de separar-se do marido embaixador por causa disso (p. 152).

O narrador também confessou a paixão que sentia por uma aluna apesar de casado e ouviu de Clarice que, “aos trinta e

três anos, já era tempo de eu estar com a vida estabilizada”. Ela fez a “extrema gentileza de dizer que eu era um homem bonito”. O elogio provocou-lhe o desejo de tomar a escritora nos braços, constatando que estava amando “a escritora-bruxa, com um sotaque em sua voz, seus mistérios todos, a beleza que ainda tinha com mais de cinquenta anos” (p. 152).

No dia seguinte, ele a levou à casa do poeta Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti em Ipanema, que os haviam convidado para uma reunião. Chegou orgulhoso por trazer a “grande dama da literatura”, que, ao chegar, foi festejada por todos. Ela demorou pouco mais que meia hora e quis voltar para casa. Dessa vez quem a acompanhou foi o dono da casa, deixando Sant’Anna decepcionado. Mas a figura da escritora permaneceu para sempre, como se vê na passagem:

Clarice Lispector nunca mais saiu de minha cabeça, como objeto do meu amor e até desejo, mas com quantos não tive que dividi-la? De todo modo, muitas vezes fantasiei que voltava à sua casa e partilhava sua cama com ela. Mas não ousou escrever nenhuma vulgaridade sobre Clarice (p. 153).

A mariposa continuava no espelho do quarto do narrador. O espelho refletia não só a bruxa, mas sua imagem amedrontada, além da sua incapacidade de compreender a alteridade da mariposa. Por isso, resolveu sair de casa, tomar café numa padaria e “caminhar para espiaecer” (p. 153). O narrador relata o passeio do protagonista pelas ruas do bairro onde mora, quando sobe a

rua das Laranjeiras e chega à rua Cosme Velho, onde morava o bruxo Machado de Assis e hoje “há ali um café-restaurante chamado Assis” (p. 154). Acompanhamos esse flunar do narrador através da descrição detalhada e vazada em sensibilidade, através desse olhar-câmera que focaliza detalhes do céu azul, dos macaquinhos nas árvores ou pelos fios de eletricidade, das maritacas que passam em bandos, até a estação do bondinho onde o narrador sentiu-se impulsionado a subir para ir ao Corcovado. Vislumbramos, mediante o olhar do narrador, o amálgama da viagem-filme-narração dessa paisagem única do Rio de Janeiro.

A passagem a seguir revela o momento de grande reflexão e emoção do narrador, ao ser levado a reviver momentos inesquecíveis da infância através do olhar introspectivo para o tempo em que rezava amedrontado a Deus e vivenciava o enlevo do crepúsculo róseo colorindo o céu e a montanha:

Como era um dia útil, não havia nem fila e lá fui eu, à janela, cortando a mata, feliz da vida, como uma criança. Mas foi só ao chegar ao topo da montanha, aos pés da gigantesca estátua do Cristo Redentor, que compreendi o real motivo de eu estar ali. Era para viver o desfecho de uma história que, de certo modo, até precedia sua causa, ou melhor, estava superposta a ela desde o seu princípio, como acasos necessários. Pois, virando o meu olhar à direita, para baixo, bem lá embaixo, tive a emoção de reviver o meu passado, avistando a rua Cesário Alvim, em Botafogo, de minha infância. E pensei no menino que eu fora, contemplando o Cristo Deus

no meio do canto das cigarras e, como se fosse um crepúsculo róseo, me vi elevando minha oração, cheia de medos, ao Senhor (p. 154).

Ao virar de novo o olhar, divisou seu apartamento vazio de si mesmo, contemplou a sua ausência como num prenúncio de morte, percebeu seu apartamento com seus textos e rascunhos, o quarto onde escreve, “primeiro à mão, depois passando para o computador” (p. 154). Tal imagem assemelha-se a um quadro ou a uma fotografia que retrata a solidão do narrador-escritor, cuja vida só encontrava sentido por meio da escrita, pois, sem ela, é a visão da morte. Lembra-se, então, de que o seu local de trabalho, o quarto, não estava vazio, pois lá estaria a bruxa que agora não lhe metia “mais medo da morte, porque seu nome era Clarice e, mesmo que eu morresse, seria para estar com ela” (p. 154). A visão do vazio (de si e do espaço) trouxe-lhe à mente um quadro de Edward Hopper, artista americano que pintava quadros misteriosos e realistas da solidão contemporânea.

A relação com a escritora é tão forte que resolve voltar imediatamente e desce ansioso no trenzinho. Ao chegar à estação Cosme Velho, pega um ônibus para adiantar sua chegada a casa. A angústia do narrador se reflete no texto, que percorre o clima de suspense antes de atingir o clímax:

Tomei o elevador até o oitavo andar, onde moro, e a chave tremeu em minha mão até penetrar na fechadura e bati a porta atrás de mim. Vi-me sozinho na sala e dali avistava o Cristo, de onde acabara de vir. Mas o que

me interessava agora era a bruxa Clarice, e fui a passos largos até a porta do meu quarto, olhei para o espelho e a bruxa não estava mais lá. Ansiosamente, percorri todos os cômodos do apartamento e nada.

Voltando ao quarto, senti a brisa que entrava pela janela, fazendo esvoaçar a cortina, como um rastro da bruxa ou Clarice que escapava pela janela, e experimentei o espaço como se fosse um quadro de Edward Hopper, um aposento de alguém que partira, embora eu estivesse ali. Mas era como se eu houvesse partido e senti uma imensa nostalgia.

Fui impelido, então, a aproximar meu rosto do espelho, onde estivera a grande mariposa negra, ou Clarice, e vi que ela deixara atrás de si um pozinho, como um pólen, fertilizando talvez outras bruxas, mas fertilizando, com toda a certeza, o meu conto (pp. 154-5).

O lirismo nostálgico e a melancolia perfazem, mediante o mistério da linguagem, o encontro com a morte. A narrativa elabora a poética do olhar, da dor da existência que já está à beira do desenlace. A presença da bruxa operou como aviso, “prenúncio da morte”, que já rondava o escritor com a saúde bem fragilizada nos últimos tempos.

Os textos de Sant'Anna tornam quase imperceptível a fronteira entre o real e o ficcional, pela presença de elementos autorreferenciais, permitindo-nos até um devaneio conclusivo. No dia 10 de maio de 2020, Sérgio Sant'Anna faleceu no hospital como mais uma vítima de Covid-19, na Barra da Tijuca. No dia

2 de maio (uma semana antes), o escritor divulgou o seu novo texto na revista *Época*, intitulado “A dama de branco”. Trata-se de conto eminentemente poético, imaginativo, cujo narrador contempla, da sacada do seu prédio, o caminhar de uma mulher bela como uma “sífide, que parece levitar acima do solo com o seu vestido comprido, esvoaçante” – a dama de branco (Sant’Anna: 2020). “Com a imaginação solta”, fantasia amar a mulher, mas também a compara com a morte. Tal ideia nos remete ao conto “A bruxa”, em que o narrador, ao chegar ao seu quarto, depara-se com o desaparecimento da bruxa Clarice. É o lirismo que o invade ao ver a cortina leve, esvoaçante, como efeito do vento provocado pelo voo rasante e forte da mariposa. Será que a ficção se metamorfoseou em verdade? Talvez.

Assim, como nos contos de fada, a bruxa-dama da literatura deixou o pozinho mágico – a palavra – para fertilizar o último conto do escritor, materializado nesse “tempo da peste”, “em isolamento”, surgindo, talvez daí, a derradeira e melancólica história:

Crio para a dama de branco uma história. Ela me conta sobre sua infância. De como gostava de passear em sua rua de Botafogo de mãos dadas com uma amiga muito especial. De como ela amava essa amiga que morreu muito jovem, de uma doença misteriosa. Mas antes teve tempo de falar que a esperaria. Não foi egoísta a ponto de pedir que a dama de branco também a esperasse ou partisse logo para se juntar a ela. Então a dama de branco teria experimentado várias relações, sempre com um sentido de incompletude, até que chegou este tempo da

peste e ela está em isolamento como eu. Às vezes, penso que a dama de branco é a própria morte. Sei que isso é um modo de prendê-la e logo me penitencio e sei que em outro momento pensarei outra coisa. A morte não passa de uma obsessão minha (Sant'Anna: 2020).

A morte torna-se obsessão para o autor, como também foi para a escritora Clarice Lispector. No ano do centenário de Clarice Lispector (10/12/2020), faleceu o amigo escritor.

Assim, em nosso devaneio conclusivo, consideramos que a bruxa do prenúncio de morte vestiu-se de dama de branco e veio buscar alguém para quem ela dissera: “você é um homem bonito”. Sant'Anna, enaltecido e embriagado pelo fumo e pela beleza da dama de branco, segurou as mãos da sílfide e ambos subiram aos céus como dois namorados. Lá, no espaço cósmico, escrevem juntos contos, romances, poesias e, talvez, interpretem a peça *O anjo noturno* e *A dama de branco*, com imaginação celestial e muito amor.

Brilham mais duas estrelas no céu e nos fazem refletir sobre a importância da arte e dos artistas na nossa existência. O ser humano fenece, mas a obra do artista permanece eterna.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hermes Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).
- ESTEVES, Bernardo. “O sobrevivente: Sérgio Sant’Anna e a obsessão pela literatura”. *Piauí*, ed. 103, abr. 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-sobrevivente/>. Acesso em: 7 nov. 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Tainara. “O conto zero e outras histórias”. *Achados & lidos*. Disponível em: <http://www.achadoselidos.com.br/2018/03/21/resenha-o-conto-zero-e-outras-historias/>. Acesso em: 11 out. 2020.
- MARCELO, Carlos. “Memorial Sérgio Sant’Anna: escritores e críticos analisam legado”. *Estado de Minas*. Disponível em: <https://www.google.com.br/amp/>. Acesso em: 15 maio 2020.
- POMPERMAIER, Paulo Henrique. “Papel social da arte é colocar em cena os dramas da existência e os dramas sociais”. *Cult*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-sergio-santanna-conto-zero/>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- PUJOL FILHO, Reginaldo. “Sérgio Sant’anna por Reginaldo Pujol Filho: o conto do adeus”. *GZH, cultura e lazer*, 14 maio 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/05/sergio-sant-anna-por-reginaldo-pujol-filho-o-conto-do-adeus-cka7a14if003h015n10tf2sfx.html>. Acesso em: 15 nov. 2020.

- ROCHA, Fátima Cristina Dias. “Figurações do escritor na prosa contemporânea”. *Cadernos do CNFL*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, pp. 472-486, 2019.
- SANT'ANNA, Sérgio. “A dama de branco”. *Época*. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/ficcao-a-dama-de-branco-24404973>. Acesso em: 2 dez. 2020.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O conto zero e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SILVA, Elidiomar Ribeiro da. “Verdades e lendas da mariposa”. *Fauna News*. Disponível em: <https://faunanews.com.br/2020/10/21>. Acesso em: 2 dez. 2020.

Resumo

O objetivo deste ensaio é a análise dos contos “O conto zero” e “A bruxa”, que fazem parte do livro *O conto zero e outras histórias* (2016), de Sérgio Sant’Anna, buscando ressaltar a maestria da escrita ficcional, em que destacamos os veios autorreferencial, memorial e performático do escritor carioca, falecido em 2020.

Palavras-chave: Ficção; autorreferência; performance; memória.

Abstract

The aim of this essay is to analyse “O conto zero” and “A bruxa”, from the book *O conto zero e outras histórias* (2016), by Sérgio Sant’Anna, carioca writer, who passed away in 2020, focusing on his fictional mastery and highlighting some of its issues such as self-referential, performative and memorial writing.

Keywords: Fiction; self-reference; performance; memory.

Submetido em 28 de outubro de 2021.

Aceito em 14 de novembro de 2022.

Da masculinidade detetivesca à instabilidade de Espinosa

Marta Maria Crespo Rodriguez*

O gênero policial, segundo Marty Roth, é essencialmente masculino, “mesmo quando escrito por mulheres, mesmo quando as protagonistas são detetives mulheres” (Portilho: 2009, 77). A figura do detetive, apesar de ter passado por diversas transformações ao longo da história da ficção policial, ainda se destaca por reproduzir ideais de masculinidade. Deve-se ressaltar, no entanto, que tais ideais não são estáveis, mas abertos a mudanças históricas, ou seja, podem ser substituídos por novos ideais. Ademais, várias configurações podem conviver em um mesmo contexto, conforme Robert W. Connell:

Deixe-me oferecer uma definição – breve, mas razoavelmente precisa. A masculinidade é uma configuração de práticas em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. Existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade. Em reconhecimento desse fato, tem-se tornado comum falar em “masculinidades” (1995, 188).

O autor identifica, entretanto, a existência de um padrão de práticas de gênero fundamentado em relações de poder, que

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

possibilitou a dominação dos homens sobre as mulheres, o que seria denominado “masculinidade hegemônica”.

Apesar de haver modelos de masculinidade que expres- sam os ideais de uma dada sociedade, Connell e Messerschmidt, no artigo “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”, advertem que a masculinidade hegemônica não deve ser vista como fixa. Além de diferentes entre si, as masculinidades estão sujeitas a mudanças, já que “são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferen- ciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular” (2013, 250).

A masculinidade hegemônica, assim, não deve ser apre- endida como um conceito estanque, sendo necessário abdicar de qualquer viés unicista em prol de uma noção de pluralidade, reconhecendo, inclusive, que as masculinidades podem assumir um caráter fluido e até mesmo contraditório. Isso posto, pre- tendo demonstrar que a figura do detetive se relaciona com o contexto histórico, social e cultural em que está inserida, refle- tindo masculinidades plurais e singulares. Considerando que a construção do ideal de masculinidade não é estática, mas variá- vel e, ainda, fundamentando a concepção das masculinidades a partir de um ponto de vista plural, o intento é realizar um estudo comparatista sobre as diferentes manifestações de mas- culinidades delineadas pelos detetives.

Enquanto os detetives clássicos traduzem o conceito tradicional de gênero, pautado em um padrão hegemônico e orientado por características consideradas essencialmente mas- culinas, como a virilidade e a negação de sentimentos, o detetive

contemporâneo questiona tais atributos e comportamentos, ressignificando o “ser” masculino. É importante salientar que, por detetive clássico, entendo não apenas os detetives representantes da vertente de enigma, mas também os da escola *noir*, cujas idiossincrasias serão esmiuçadas a seguir.

Partindo de Dupin, de Edgar Allan Poe, o detetive do intelecto, e passando por Philip Marlowe e Sam Spade, os detetives “durões” de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, respectivamente, pretendo me ater ao detetive Espinosa, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, selecionando para análise o romance *O silêncio da chuva*. O detetive contemporâneo, representado aqui por Espinosa, instável e multifacetado, subverte os arquétipos hegemônicos de masculinidade, valendo-se de um procedimento revisionista em relação a eles.

O detetive racional

No capítulo XII da *Odisseia*, de Homero, relata-se a travessia de Ulisses até a ilha de Ítaca, que se realiza sob diversas dificuldades. A maior delas é sobreviver ao canto das sereias, obstáculo que o herói consegue vencer graças à sua sagacidade.

A *Ilíada*, também de Homero, narra os feitos de outro herói, Aquiles, durante a Guerra de Troia. Há muitas narrativas em torno de Aquiles. Em uma delas, conta-se que sua mãe, Tétis, para evitar que o filho lutasse na guerra, vestiu-o com hábitos femininos e o escondeu entre as mulheres.

O conto “The murders of the Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, que consagrará a narrativa policial de enigma, inicia-se com uma menção às duas histórias anteriormente descritas:

“Que canção entoavam as sereias, ou que nome assumia Aquiles quando se ocultava entre as mulheres, apesar de perguntas embaraçosas, não estão além de qualquer conjectura” (1961, 01).

Tanto Ulisses quanto Aquiles representam o herói clássico, esse personagem que, após o enfrentamento das mais difíceis barreiras, “mostra-se como aquele que liberta, o ‘salvador’ de todo um povo” (Sellier: 2005, 468). Philippe Sellier destaca que as narrativas policiais são as “formas contemporâneas da epopeia” (2005, 470).

Segundo a definição de Joël Schmidt:

É chamada herói, na mitologia, toda a personagem que exerceu, sobre os homens e sobre os acontecimentos, uma determinada influência, que lutou com tanta bravura, ou realizou feitos de uma tal temeridade, que se elevou acima dos seus semelhantes, os mortais, e que pôde ousar aproximar-se dos deuses, merecendo assim depois da morte uma veneração e um culto particulares (2002, 141).

De fato, Edgar Allan Poe, ao introduzir como epígrafe em seu conto uma citação que menciona elementos épicos, parece preparar o leitor para a posterior apresentação de outro tipo de herói: Auguste Dupin, o protótipo do herói moderno.

Assim, o detetive surge no século XIX como um modelo de masculinidade. Em um momento de formulação da civilização ocidental, esse herói moderno assumirá a função de libertar a sociedade, mas vai libertá-la da desordem, utilizando métodos científicos pautados na observação e na dedução.

O detetive Dupin passa a ser visto como um ícone da civilidade ao propagar a justiça e a ordem social a partir da racionalidade, característica socialmente vista como fundamentalmente masculina, em contraposição à emoção, atributo considerado feminino.

O detetive clássico vai encarnar uma masculinidade inquestionável, assumindo a postura do herói guerreiro, corajoso e que sempre vence no final, a partir de uma lógica racionalista e masculinista proveniente do cientificismo. De fato, a narrativa de Poe está inserida em um contexto que induz a essa ênfase no raciocínio e na lógica, colocando a investigação científica em primeiro plano. Dupin é representante do bem e da ordem, e estes só prevalecem quando a verdade é atingida, como apregoa o detetive: “O meu objetivo final é a verdade” (Poe: 1961, 26). Nesse sentido, “Dupin é a personificação do espírito cientificista da época” (Carneiro: 2005, 19), uma época em que a verdade una, absoluta, é alcançada através do raciocínio lógico.

É importante nos atermos ao personagem narrador, que ocupa uma posição estratégica nos romances de enigma. O narrador de “Os crimes da Rua Morgue” e dos outros contos cujo protagonista é Dupin — “O mistério de Maria Roget” e “A carta roubada” — é um grande admirador do detetive, conforme se observa no trecho abaixo, em que ele narra como ambos se conheceram:

O nosso primeiro conhecimento realizou-se numa escura sala de leitura da rua Montmartre, pelo acaso de estarmos ambos à procura do mesmo livro, bastante notável e raro; a coincidência nos aproximou. Víamo-nos cada vez mais [...] Assombrou-me também a prodigiosa extensão

de suas leituras e, sobretudo, senti a alma absorta pelo estranho calor e frescor vital de sua imaginação. Procurando em Paris alguns objetos que constituíam o meu único estudo, percebi que a companhia de semelhante homem seria para mim tesouro inestimável, e a partir de então dediquei-me francamente a ele. [...] Vivíamos apenas dentro de nós (Poe: 1961, 05).

Além de demonstrar admiração por Dupin, o narrador manifesta também uma identificação e até uma simbiose: “vivíamos apenas dentro de nós” (p. 05). Não há nada na narrativa que indique seu nome ou aparência física, sua função é descrever e realçar os feitos do protagonista, conservando o mistério e exaltando a sua superioridade intelectual.

Destaca-se que a masculinidade desse detetive é erguida a partir da intelectualidade, e não de sua virilidade ou força física. É um homem que domina a vida pública e não se sobressai por tais elementos, já que suas investigações se pautam exclusivamente no raciocínio lógico, não envolvem perseguições a suspeitos nem lutas físicas e, muito menos, envolvimento amorosos. O enfrentamento do detetive clássico é meramente de ordem intelectual.

Tanto Dupin quanto Sherlock não manifestam desejos de ordem sexual, sendo a ausência de conflitos amorosos uma das marcas da narrativa policial de enigma, afinal, “trazer amor à cena é atravancar a obra puramente intelectual com sentimentos que não vêm ao caso” (*apud* Fontes: 2012, 45), como ressalta S.S. Van Dine, criador das polêmicas vinte regras que deveriam ser seguidas pelo escritor de histórias policiais.

Neste trecho de “Um estudo em vermelho”, de Conan Doyle, Sherlock mostra seu descontentamento ao ler suas façanhas narradas, em livro, por Watson:

— Dei uma rápida olhada nele — disse. — Honestamente, não posso felicitá-lo por essa obra. A investigação é, ou deveria ser, uma ciência exata, e é preciso ocupar-se dela com frieza e sem emoção. Você procurou dar-lhe certa coloração romântica, o que equivale a misturar uma história de amor ou uma fuga de namorados à quinta proposição da geometria de Euclides (2014, 127).

Ora, para Sherlock, seus feitos deveriam ser relatados de modo racional, focando-se nas causas e efeitos de seu método científico de investigação. Literatura e raciocínio lógico são categorias imiscíveis.

Esses procedimentos detetivescos, bem como o padrão de masculinidade a eles inerente, no entanto, vão se dissolvendo juntamente com as mudanças históricas que se operam no século XX, como veremos a seguir.

O detetive “durão”

Com a emergência de novas configurações sociais, políticas e culturais, o pensamento positivista é ultrapassado, o que acaba colocando em xeque aquele tipo de narrativa que exalta o raciocínio e a lógica como meios de alcançar a verdade. Surge, entre as décadas de 1920 e 1930, um outro tipo de narrativa, que pode ser considerado um desdobramento do policial de enigma: o romance negro (*roman noir*).

Segundo Ernest Mandel, “a evolução do romance policial reflete a própria história do crime” (1988, 59). O estudioso observa que, “com a Lei Seca nos Estados Unidos, o crime atingiu sua maioridade, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades” (p. 59), já que a proibição da fabricação, venda, distribuição e consumo de bebidas alcoólicas levava a violações da lei.

Além disso, com todo o caos provocado pela quebra da bolsa de Nova Iorque, que ocasionou a Grande Depressão, impulsionaram-se outros tipos de crime, como assaltos a bancos e assassinatos decorrentes desses assaltos. Assim, “com a expansão quantitativa do crime, ocorreu a sua transformação qualitativa, com o consequente domínio do crime organizado” (p. 59).

A narrativa *noir* virá em consonância com esse contexto social. Boileau e Narcejac apontam que, enquanto no romance de enigma, o assassino era uma espécie de “detetive do avesso”, uma “réplica do detetive” (1991, 57), no romance negro, invertem-se os papéis. O detetive passa a ser uma “réplica do assassino”, uma espécie de “criminoso do avesso” (p. 57). Surge a representação de um detetive pessimista e amoral, que se envolve na perseguição dos suspeitos e que, em lugar do raciocínio lógico, utiliza a intuição e a experiência para solucionar os crimes. É um “cara durão” (*tough guy*), expressão que se tornou uma marca registrada do *roman noir*, em que o enigma cede lugar à violência.

Seria inverossímil, diante de tal realidade, aquela narrativa em que o detetive infalível desvenda o caso por meio do raciocínio lógico, sem se envolver fisicamente. O padrão de masculinidade encarnado pelo detetive do romance de enigma é desconstruído e

passa a apresentar novos aspectos. O detetive passa a ser mais humanizado e assume características acentuadamente masculinas, tais como virilidade, força física e ação. Dessa forma, personifica a chamada masculinidade hegemônica que, de acordo com Collier, passou a ser associada somente a características negativas, tratando os homens como “não emocionais, independentes, não cuidadores, agressivos e não passionais” (Connel; Messerschmidt: 2013, 255). Por tais características serem vistas como causas do comportamento criminal, reforça-se, ainda mais, a representação desses detetives como “criminosos ao avesso”, conforme observado por Boileau e Narcejac.

Os detetives do romance de enigma “não agem, pensam” (Mandel: 1988, 139). Já os detetives “durões” do romance negro não pensam, agem seguindo a sua intuição. Ainda de acordo com Mandel, Dashiell Hammett e Raymond Chandler são “as duas figuras predominantes” dessa chamada “primeira grande revolução no romance policial” (p. 63).

No romance *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, a sedutora Srta. Wonderly pede auxílio ao detetive Sam Spade para resgatar sua irmã mais nova, que fugira com um rapaz chamado Floyd Thursby. Destaca-se que o tema da mulher fatal procurando ajuda do detetive “durão” vai se tornar um clichê, sendo muito utilizado, na contemporaneidade, para parodiar o *roman noir*, como no livro de contos *Ed Mort*, de Luis Fernando Verissimo.

Erin Smith (2000, 57) ressalta que, nos anos 1920, com a entrada das mulheres no mercado de trabalho, antes ocupado apenas pelos homens, estas passam a ser vistas como inimigas. A imagem da *femme fatale* vem a ratificar essa visão. A relação com as

mulheres é guiada apenas pelo desejo sexual, acentuando a virilidade desses personagens e reproduzindo um padrão hegemônico de masculinidade, no qual os homens devem ocupar uma posição dominante. Contrastando com a abstinência sexual do detetive do romance de enigma, Sam Spade está sempre se envolvendo com mulheres e escapando dos padrões morais estabelecidos pela sociedade, já que se relaciona até com a esposa do seu sócio.

No diálogo travado com sua secretária Effie Perine, Spade demonstra frieza em relação à morte de seu companheiro de trabalho, Miles, além de suas reais intenções com a amante:

— Você vai se casar com Iva? — perguntou a moça, baixando o olhar para o cabelo castanho claro.

— Não seja boba — resmungou. O cigarro apagado balançava para cima e para baixo, com o movimento dos lábios.

— Ela não acha que seja bobagem. Como poderia achar...você assediando-a daquela forma?

Ele suspirou: — Queria não tê-la visto nunca.

— Talvez você queira isso, agora. — Um traço de rancor transpareceu na voz da moça. — Mas já houve tempo...

— Não sei o que fazer ou dizer às mulheres, a não ser dessa forma — resmungou — e depois, eu não gostava de Miles.

— Isso é mentira, Sam — disse a moça. — Você sabe que eu a acho uma sem-vergonha, mas eu também o seria, se isso me desse um corpo igual ao dela (Hammett: 1984, 32).

Em 1953, Raymond Chandler publica um de seus romances mais representativos, *O longo adeus*. No trecho a seguir, o detetive Marlowe sintetiza suas principais características:

Sou um detetive particular com uma licença, e não é de hoje. Sou um lobo solitário, solteiro, chegando à meia-idade e pobre. Estive na prisão mais de uma vez e não trabalho em casos de divórcio. Gosto de bebidas, mulheres, de jogar xadrez e algumas outras coisas. Os tiras não vão muito com a minha cara, mas conheço uns dois ou três com quem me dou bem. Sou daqui mesmo, nasci em Santa Rosa, pais mortos, sem irmãos ou irmãs, e quando levo uma porrada num beco à noite de vez em quando, quando isso acontece, como pode acontecer com qualquer um no meu ramo e a muita gente de qualquer profissão ou sem profissão nenhuma nos dias de hoje, sei que ninguém vai achar que uma flor murchou na sua vida (Chandler: 2001, 102).

Pela descrição, percebemos que o detetive de Chandler é mais humanizado, não é uma “máquina de pensar” como o detetive do romance de enigma. Gosta de bebidas, de mulheres, envolve-se em brigas, corre atrás dos suspeitos. Dessa forma, percebe-se na configuração do detetive *noir* uma marcação exagerada de características que firmam os estereótipos masculinos consagrados pelo senso comum, ou seja, uma ênfase excessiva na masculinidade. A violência física e a objetificação da mulher representam algumas configurações da hegemonia masculina,

em que, a partir de práticas nocivas, assegura-se a manutenção da dominação dos homens sobre as mulheres.

Segundo Ernest Mandel, no entanto, os detetives do romance negro “podem parecer personagens durões, cinicamente desprovidos de quaisquer ilusões quanto à ordem social vigente, porém, no fundo, ainda são sentimentais, otários diante de moças em perigo e diante de fracos em confronto com os fortes” (1988, 64). Esses detetives, apesar de muitas vezes chegarem à desordem, não deixam de ter ética — que não será, necessariamente, a ética da polícia, ou da época, ou de um conjunto de leis. É uma ética individual, ligada ao senso de utopia. Essa utopia irá guiá-los para que, ao final, consigam resgatar a ordem perdida e prender os culpados.

Percebe-se nos detetives do romance de enigma a representação de um modelo heroico que se destaca pelas virtudes e bravura. Já os detetives do *roman noir* representarão valores culturalmente atribuídos ao masculino, tais como a força física e a virilidade. Em ambos há uma estabilidade em relação aos protótipos de masculinidade vigentes na época em que se inserem.

O romance de enigma, portanto, estabelece o modelo de detetive. Nele, bem e mal, razão e instinto, ordem e desordem são categorias muito bem delimitadas. Surge a figura do herói moderno, tão bem representada por Dupin e Sherlock. No *roman noir*, há uma inversão desse modelo, entretanto o detetive ainda preserva o desejo utópico de restabelecer a ordem. Já o detetive contemporâneo, representado aqui pelo personagem Espinosa, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, não cultiva a utopia de vir a colocar a sociedade em ordem. Em uma sociedade na qual a

subversão é ser ético e incorruptível, não pode haver esperança de mudança, nem de fuga.

O detetive instável

“Não sou guerreiro, sou tira; não sou herói, sou funcionário público; tampouco sou filósofo, tenho apenas nome de filósofo” (Garcia-Roza: 2003, 139). Em seu autorretrato, o detetive Espinosa desconstrói os padrões anteriormente estabelecidos, a partir de dualidades que serão sempre alvo de suas análises introspectivas.

Os detetives das escolas de enigma e *noir*, apesar de apresentarem características distintas, compartilham alguns pontos. Ambos são heróis, cada um de acordo com o contexto social no qual se inserem, já que fazem parte de sociedades em que as dicotomias ainda estão bem delineadas. Já o detetive contemporâneo, representado aqui por Espinosa, ao dividir-se entre as imposições da vida social e seus instintos, é dominado por forças conflituosas que geram uma cisão interna: não é herói, nem vilão; não é racional, nem “durão”; não é bom, nem mau.

Se o herói, como afirma Walter Benjamin, “é o verdadeiro objeto da modernidade” (1989, 75), a pós-modernidade vai suprimir essa figura heroica, que já não encontra respaldo em tempos de incerteza. Dessa forma, há de se reinventar o detetive para que esteja “de acordo com novas condições culturais, em que já não cabem as certezas nem tampouco a pura intuição das escolas anteriores” (Carneiro: 2005, 308).

Em *O silêncio da chuva*, Garcia-Roza nos apresenta o personagem Espinosa, esboçando as características do detetive que pro-

tagonizará outros dez romances do autor. Contrariando a racionalidade do detetive clássico, “a forma mais comum como transcorria sua vida mental era a de um fluxo semienlouquecido de imagens acompanhado de diálogos inteiramente fantásticos. Não se julgava capaz de uma reflexão puramente racional, o que, para um policial, era no mínimo embaraçoso” (Garcia-Roza: 2005, 13).

Espinosa é um sujeito instável, que oscila entre a imaginação e a realidade e tenta, em vão, conciliar sua profissão de policial com seu “imaginário enlouquecido” (p. 52). É um detetive-leitor, não apenas no sentido mais amplo, comum a todos os detetives, de leitor de enigmas, mas também no sentido restrito, pois é um leitor de obras literárias. O hábito de ler literatura contribui para que seja tão afeito à imaginação, como ele mesmo ressalta ao relembrar sua adolescência: “Datava dessa época o gosto pela leitura e o exagerado desenvolvimento do mundo da fantasia” (p. 48).

A instabilidade de Espinosa é metaforizada em sua estante de livros, que começa a tomar forma até se tornar uma estante-sem-estante, feita dos próprios livros, em que estes são arrumados de modo a formarem uma “estante viva” (p. 116). O desequilíbrio da estante-sem-estante repercute na instabilidade de sua vida. Se por um lado é um policial e, como tal, deve cultivar um pensamento racional, por outro, é um leitor, e, como tal, deve deixar a imaginação fluir:

Ao sair da papelaria, surgiu a fantasia do prisioneiro em sua cela, podendo dispor apenas de papel e caneta. Pensei na minha Parker Vacumatic e no vidro de tinta azul real lavável. Daria para escrever as minhas memórias e as de

todos os outros prisioneiros. Lembrei-me também de que era policial e não prisioneiro. Teria que arranjar outra fantasia, o que para mim não era problema, difícil era manter o nível de realidade compatível com a profissão (p. 150).

O detetive observa que qualquer barreira pode ser rompida, “mas a representada pela imagem do policial permanece intransponível” (p. 157). Apesar de reconhecer que faz parte da corporação, perdura no detetive-filósofo uma sensação de estranheza em relação aos companheiros de profissão e ao mundo:

Não era estrangeiro apenas em relação aos seus colegas e à profissão, era estrangeiro em relação a tudo, seu espaço e seu tempo eram outros [...] Seu modo diferente de ser, somado ao fato de nunca ter sido cooptado pela corrupção policial, tornava-o diferente. Os iguais tendem a se agrupar e a expelir o diferente, aquele cujo desejo não se confunde com o desejo do grupo e por essa razão sofre uma morte social, expelido lenta e gradualmente. [...] Não confiava em seus colegas de delegacia e essa desconfiança abrangia desde o delegado-titular até o carcereiro. Não havia inimizade ou hostilidade em relação a eles, *havia apenas a desconfiança que se verifica em animais de espécies distintas obrigados a compartilhar o mesmo espaço* (p. 204, grifo meu).

Espinosa identifica-se com uma espécie distinta de homem. Contrastando com a masculinidade exacerbada dos de-

tetives “durões” do *roman noir*, a masculinidade de Espinosa é instável, e suas singularidades o desviam do padrão considerado hegemônico. Seu estilo “estava muito mais para a caça de bons livros do que para a caça de criminosos” (p. 203).

Essa estranheza em relação a Espinosa também se manifesta nos outros personagens. Após a morte do marido, encontrado com um tiro dentro de seu carro estacionado no edifício-garagem Menezes Cortes, Bia Vasconcellos é procurada pelo detetive, o que causa um certo incômodo, já que “nunca tivera contato com policiais e não nutria por eles nenhuma simpatia” (p. 36). O desconforto provocado pela imagem do policial, entretanto, é desfeito com a chegada de Espinosa a seu ateliê:

— Magníficos seus pincéis e suas tintas acrílicas, mas o que mais me fascina são seus lápis de cor. Recordações de infância, talvez, embora não fossem Caran d’Ache.

— O senhor entende de arte, inspetor?

— Não...A menos que, como Thomas de Quincey, consideremos o assassinato como uma bela arte. — E acrescentou: — Já leu Thomas de Quincey? (p. 36).

O diálogo sobre arte e literatura se estende, revelando ambiguidades que a impedem de caracterizar com precisão aquele detetive-leitor com nome de filósofo: “Bia estava desconcertada. Não sabia se tinha à sua frente um simplório ou um policial inteligente. Por precaução, optou pela segunda hipótese” (p. 37).

Apesar da quebra da expectativa de Bia em relação ao estereótipo do policial rude, Espinosa reconhece que não se podia

escapar da “representação que o social fazia do tira, e Bia Vasconcellos não parecia fugir à regra” (p. 126). Havia um abismo social entre ambos, que se sobressaía em todos os aspectos, até mesmo na decoração de seus apartamentos, em que contrastavam “a sofisticação da designer e o amontoado barroco do policial comprador de livros” (p. 124). Bia e Espinosa, como ele mesmo ajuíza, habitavam universos paralelos.

O mesmo não ocorre em relação à personagem Alba. Sentindo-se atraído pelas duas mulheres, Bia e Alba são sempre alvo das reflexões de Espinosa:

Havia uma nítida diferença no modo pelo qual cada uma me respondia. Bia, embora não dissesse nada, deixava claro que eu era um policial. Era gentil, amável, mas, mesmo nos momentos de maior proximidade, não abandonava o tratamento de “senhor”. Considerava quase impossível que algum dia pudéssemos tornar-nos íntimos, não por ela ser rica, mas por eu ser policial [...] A relação com Alba era bem diferente. Logo de início o tratamento cerimonioso foi por terra, ao mesmo tempo que foi eliminada a distância corporal [...] Com Bia eu me sentia estrangeiro, com Alba me sentia como se fosse um próximo, com a vantagem extra, tipo brinde-bonificação, que era a visão da recepcionista da academia de ginástica (p. 157).

Em suas introspecções, Espinosa tenta se encontrar, mas sempre se perde em suas próprias conjecturas. Seria ele uma classe inferior de homem?

O que tornou Alba acessível enquanto Bia permanece inacessível? Será que Alba pertence a uma classe inferior de mulheres para as quais esse fato não se constitui como um problema? Algo que poderia ser enunciado da seguinte maneira: “policiais somente podem se relacionar afetivamente com mulheres de classes inferiores”. Resumindo, policiais são uma classe inferior de homens, e classe inferior relaciona-se com classe inferior (p. 165).

Buscando um equilíbrio entre sua condição de policial e suas elucubrações filosóficas, Espinosa só tem êxito em acentuar seu sentimento de ser estrangeiro no mundo: “Alba é espontaneamente, eu sou artificialmente, Bia é afetadamente” (p. 164). Ambíguo, estrangeiro, singular, a artificialidade é um subterfúgio para conseguir sobreviver em um meio ao qual não se adapta. Espinosa “é artificialmente” em sua profissão e em sua masculinidade, que são desviantes dos padrões socialmente atribuídos à imagem do policial.

As diversas configurações dos personagens masculinos de *O silêncio da chuva* reafirmam a tese de Connell de que a masculinidade não é um elemento estático, podendo haver vários modelos coabitando em um mesmo contexto. Ao descrever Lucena, sócio de Ricardo, Bia o reconhece como clone de seu falecido marido:

Converse com ele e saberá como era Ricardo. Os mesmos gestos, a mesma maneira de falar, as mesmas roupas, os mesmos valores... e provavelmente as mesmas

amantes. Aliás, a partir de um certo ponto, ficou difícil dizer quem copiava quem (p. 38).

Ambos manifestam uma masculinidade hegemônica, estandardizada, da qual o personagem Júlio se distancia, o que desperta um grande interesse em Bia:

Os sentimentos estavam confusos. A atração por Júlio era um fato, havia muito não se sentia tão bem na presença de um homem, e o convívio com o marido tornara-se penoso. Sabia das aventuras amorosas de Ricardo, mas sabia também o quanto ele era superficial nas relações pessoais. Não tinha propriamente amigos, mas interesses, as mulheres serviam apenas como reafirmação permanente do seu poder de conquista. Duvidava que alguma vez, desde que o conheceu, tivesse se ligado afetivamente a alguém, e isso incluía a si própria. Júlio era um tipo de homem diferente. Pertencia a outro universo, mais próximo do dela e no qual se sentia mais à vontade (pp. 31-32).

Enquanto Ricardo corrobora os paradigmas hegemônicos, caracterizados tanto pela virilidade quanto pela autonomia e controle sobre as mulheres, Júlio revela-se um homem diferente ao romper com tais paradigmas. Para Espinosa, este não chegava a ser um suspeito pelo assassinato, já que lhe faltava “impetuosidade e ousadia, além de motivo para cometer o crime” (p. 63).

Júlio é um homem frágil, característica costumeiramente atribuída ao feminino pelo senso comum, e essa fragilidade, por distingui-lo da normatividade, acaba por seduzir as mulheres, como conclui Alba: “Júlio é um sedutor, seduz com a mesma naturalidade com que cachorro abana o rabo e, em ambos os casos, o objetivo é apenas um: atenção e um pouco de carinho. Não é um conquistador, é apenas gentil, atencioso e delicado, e isso encanta as mulheres” (p. 61).

O personagem Júlio reaviva em Espinosa um sentimento ambíguo de atração e repulsa:

Não posso negar que tenho uma certa curiosidade por Júlio Azevedo. O que o torna preferido? Sem dúvida, é bem-apegoado, tem uma bela voz, é arquiteto e professor universitário e tem uma secretária eletrônica que atende em três idiomas. No entanto, a pessoa dele não me agrada. *Medroso, hesitante, ambivalente nas relações afetivas, profissionalmente ambíguo, sedutor inconsequente... O retrato era estranhamente familiar...* A curiosidade foi cedendo lugar à indignação, mas não estava claro qual o objeto da indignação, podia ser Júlio como podia ser eu mesmo. Estava ficando confuso. Inacreditável a capacidade que tenho para me confundir (p. 165, grifo meu).

A sensação de familiaridade e a indignação provocada por esse reconhecimento sugerem uma grande identificação de Espinosa em relação a Júlio, como se este revelasse uma parte não apreendida do detetive em relação a si mesmo, ressaltando

tanto um caráter de proximidade quanto de antagonismo. “Hesitante, ambivalente nas relações afetivas, profissionalmente ambíguo”. Não seria um retrato do próprio Espinosa?

Júlio, por sua vez, também se mostra confuso e incapaz de desvendar as excentricidades de Espinosa: “Quem era aquele homem? [...] Seria um policial corrupto preparando terreno para futuras extorsões? Ou um delirante em pleno abuso de autoridade?” (p. 57).

Apesar da aparente repulsa causada pela figura do policial, também se dá em Júlio uma sensação de atração e familiaridade: “Ele nada tinha de desagradável, era mesmo com custo que o via como policial. Não fosse a arma que vez por outra aparecia sob o paletó, poderia ser tomado como um professor universitário, em nada diferente do próprio Júlio” (p. 219).

Tanto Júlio quanto Espinosa exibem uma masculinidade fluida e contraditória: Júlio em sua sedutora fragilidade e delicadeza, e Espinosa em suas fantasias e ambiguidades, que ultrapassam o limite racional de ser masculino. Não se encaixam, dessa forma, no conceito de masculinidade hegemônica:

A masculinidade hegemônica pode ser definida como a configuração de práticas de gênero que incorporam a resposta correntemente aceita para o problema da legitimidade do patriarcado, a qual garante (ou é tomada para garantir) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres (Connell: 1995, 77).

Em tempos pós-patriarcais, as representações das masculinidades não são mais pautadas em figuras *viris* sustentadas

por virtudes heroicas. Espinosa e Júlio encarnam comportamentos sentimentais e conflituosos, demonstrações de fraqueza que seriam socialmente atribuídas ao gênero feminino. Os personagens não assumem uma posição dominante em relação às mulheres; pelo contrário, parecem dominados por elas.

A masculinidade instável de Espinosa provém das ambiguidades que permeiam sua cabeça inventiva. Como policial, sabe que deveria se ater a um pensamento investigativo e racional, mas em sua outra face, a de filósofo, imerso em suas introspecções, deixa escapar um pensamento mais reflexivo. Com um pé na realidade e outro no imaginário, acaba em desequilíbrio ao sempre tender para este lado. Se, conforme Connell, a masculinidade não pode ser vista como algo fixo, estável, o personagem idealizado por Garcia-Roza incorpora essa instabilidade, em uma “bizarra combinação de pensamento lógico e imaginação delirante” (Garcia-Roza: 2003, 83).

Enquanto os detetives clássicos mantêm-se inabaláveis em relação aos modelos de masculinidade vigentes em suas respectivas épocas, ressaltando valores como racionalidade, valentia, virilidade e força, Espinosa subverte tais estereótipos, valendo-se de um procedimento revisionista em relação a eles. Distancia-se tanto da virilidade excessiva do detetive *noir* quanto do completo desinteresse amoroso do detetive de enigma, corroborando a tese de Connell, de que as masculinidades são “constantemente reconstruídas” (1995, 7).

Ao conjecturar sobre seu relacionamento com Alba, Espinosa se espanta com o rumo retrógrado percorrido por seus devaneios:

Não havia dúvidas de que gostara de mim, minha dúvida era sobre o que significava esse gostar. Poderia significar “gostei de dormir com você” e nada mais, como poderia significar “estou apaixonada por você, você é o homem da minha vida” [...] Ou será que ela é do tipo fácil, que vai com qualquer um? O simples fato de fazer a mim mesmo essas perguntas me deixava desconfortável. Sentia-me antiquado como um Sinca Chambord pneus banda branca (Garcia-Roza: 2005, 174).

Conclui que, desde o término de seu casamento, sua máquina afetiva estava emperrada e havia perdido o código das formas de aproximação amorosa:

Não era tímido. Pelo menos não se sentia tímido. O que havia era uma certa defasagem quanto ao código vigente. Até os animais para se acasalarem se comportam segundo uma sequência de sinais que formam o código próprio da espécie. O problema é que no mundo humano *os códigos são extremamente mutáveis de acordo com a época e o lugar, e ele estava sempre na época e no lugar que não eram os seus* (p. 216, grifo meu).

Ora, os códigos são mutáveis, até mesmo os que regem as masculinidades. Espinosa é um sujeito inadaptado, que “perdera muitas das antigas certezas, não chegara a nenhuma verdade visível e ampliara consideravelmente a região do seu ser onde as dúvidas eram armazenadas” (p. 118). Buscando ressignificar

sua imagem de homem e policial, submerso nas fantasias que invadem tanto suas investigações quanto suas relações sociais, exprimindo cada vez mais o sentimento de ser estrangeiro no mundo, a Espinosa só resta concluir: “eu estava perdido e minha bússola quebrara” (p. 163).

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- CONNELL, Robert W. “Políticas da masculinidade”. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.20, n.2, jul./ dez. 1995.
- CONNELL, Robert W; MESSERSCHMIDT, James W. “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.21, n.1, pp. 241-282, jan./abr. 2013.
- DOYLE, Sir Arthur Conan. “Um estudo em vermelho”. In: DOYLE, Sir Arthur Conan. *Sherlock Holmes*. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- FONTES, Joaquim Rubens. *O universo da ficção policial: um estudo sobre o gênero policial*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2012.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- POE, Edgar Allan. *Os crimes da Rua Morgue e outras histórias*. São Paulo: Saraiva, 1961.

- PORTILHO, Carla de Figueiredo. *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- SELLIER, Philippe. “Heroísmo (o modelo — da imaginação)”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SMITH, E. *Hard-boiled: working-class readers and pulp magazines*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

Resumo

Este ensaio busca analisar as masculinidades dos personagens detetivescos na ficção policial. Partindo do personagem Dupin, o detetive racional de Edgar Allan Poe, e passando por Philip Marlowe e Sam Spade, os detetives “durões” de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, respectivamente, pretendo me ater ao detetive Espinosa, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, selecionando para análise o romance *O silêncio da chuva*. Alio-me aos estudos de Connell e Messerschmidt, que entendem que os padrões de masculinidade não são estáveis, mas abertos a mudanças históricas. Enquanto os detetives clássicos ressaltam valores como racionalidade, valentia, virilidade e força, comumente atribuídos ao masculino pelo senso comum, o detetive contemporâneo, representado aqui por Espinosa, instável e multifacetado, subverte tais estereótipos, ressignificando o “ser” masculino.

Palavras-chave: masculinidades; ficção policial; instabilidade; detetive; Luiz Alfredo Garcia-Roza.

Abstract

This essay seeks to analyse the masculinities of detective characters in crime fiction. Starting from the character Dupin, the rational detective by Edgar Allan Poe, and passing to Philip Marlowe and Sam Spade, the “tough” detectives by Raymond Chandler and Dashiell Hammett, respectively, I focus on detective Espinosa, by Luiz Alfredo Garcia-Roza, selecting the novel *O silêncio da chuva*. I follow Connell and Messerschmidt’s studies, understanding that patterns of masculinity are not stable, but open to historical changes. While classical detectives emphasize values such as rationality, bravery, virility and strength, usually attributed to the male by common sense, the contemporary detective, represented here by Espinosa, unstable and multifaceted, subverts these stereotypes, re-signifying the male “being”.

**Keywords: masculinities; crime fiction; instability; detective;
Luiz Alfredo Garcia-Roza.**

Submetido em 25 de outubro de 2022.

Aceito em 18 de novembro de 2022.



A educação pelo aríete: uma leitura da poesia de Ricardo Vieira Lima

Thales Sant'Ana Ferreira Mendes*

Apesar da insinuação de antologia do título, *Aríete: poemas escolhidos* (2021) é a estreia de Ricardo Vieira Lima na poesia. O aspecto antológico, porém, não está de todo excluído da composição do livro, cujos poemas vêm sendo pensados desde 1989. De lá até 2013, o autor chegou a elaborar três obras: *Pura catarse*, *As olheiras de Júlia* e *Aríete* (sem o atual subtítulo), todas, no entanto, jamais vindas a lume. Isso, é claro, sem contar suas publicações avulsas em revistas ou sua participação em mais de dez coletâneas. *Aríete: poemas escolhidos* é, assim, a culminância de um trabalho de três décadas de seleção, escrita e reescrita de poemas.

Disso já fica estabelecida uma das características mais positivas da obra: seu esmero na elaboração e na escolha das peças poéticas, que, se não estivesse patente em sua própria redação, é claramente demonstrada em sua seção final, “Escrever é cortar poemas (depoimento e notas)”. Afinal, antes de transparecerem na poesia de Ricardo Vieira Lima as habilidades de um escritor, são as habilidades de um leitor que logo se apresentam: um leitor que leu com paixão, sobretudo com atenção e disciplina, outros autores. E que, nesse sentido, não só colheu destes as devidas lições (e são múltiplas as influências e alusões espa-

* Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

lhadas pelo livro), mas, o mais importante, aprendeu com eles a ser leitor de si mesmo. Ricardo Vieira Lima não é apenas crítico de textos alheios – pois, além de artigos acadêmicos sobre literatura, constam da pena do autor duas recentes organizações de poesia contemporânea –, mas crítico de si mesmo. Isso, além de ajudar a explicar o constante adiamento de sua estreia literária (que o teria levado à não publicação das obras supracitadas), esclarece a elaboração de *Ariete: poemas escolhidos*¹, cerebral e afeita a cortes.

E digo isso porque é inegável, por exemplo, a organização meticulosa, quase temática, de ao menos três seções do livro (o qual, ao todo, conta com oito, excluindo-se a de depoimentos): “Escritos para as paredes”, apresentação da arte poética do autor e merecidamente a seção inaugural; “Escritos para corpos hiantes”, larga incursão nas tradições pornográficas² da literatura brasileira; e “Itinerários”, a qual, mais do que todo o conjunto do livro, é praticamente um *paideuma* e, em última análise, boa mostra da erudição do poeta. É onde se lê este drummondiano “Itinerário de um poeta”:

O poeta prossegue na rua com a poesia atada aos pés,
nos calcanhares, e já não tem mais medo de tropeça
[por causa dela.
[...]

¹ Doravante, apenas *Ariete*, não devendo ser confundido com a versão homônima anterior, de 2013.

² Minha preferência pelo termo é explicada adiante.

Com o peso de todos os poemas nas costas,
o poeta não tem mais medo de atravessar a rua.

(Lima: 2021, 133)

Ora, é justamente pelo reconhecimento dessa capacidade e desse potencial do autor (garantindo-lhe, de longe, posição de destaque no cenário poético contemporâneo) que causam incômodo certas irregularidades de *Aríete*, tanto na escolha de alguns poemas, quanto na composição de outros.

Pode soar injurioso apontar defeitos no livro, que já chega com as láureas do Prêmio Ivan Junqueira e do Prêmio Jorge Fernandes, ostentando em suas orelhas (e na contracapa) depoimentos cuidadosamente selecionados, colhidos ao longo dos anos, de nomes como José Saramago, Antônio Houaiss, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, Olga Savary, Affonso Romano de Sant'Anna e Alexei Bueno, sem contar o prefácio de Italo Moriconi e a apresentação de Marcos Pasche. A análise que aqui proponho, no entanto, não chega a se contrapor radicalmente aos posicionamentos de tais nomes. Acima de tudo, procura nunca deixar de ser justa e, na mesma medida, jamais se poupar de enaltecer as qualidades que, sem dúvida, *Aríete* encerra.

Aríete

É impossível escapar às sugestões de um bom título. “Aríete” é um título que, felizmente, mais confunde do que elucida. A resposta mais imediata, é claro, vem do poema homônimo que abre o livro, no qual o aríete é, antes de tudo, exatamente o que é: equipamento bélico para arrombar muralhas – no texto,

paredes. Ao mesmo tempo, se transfigura no processo doloroso e necessariamente insistente que circunda a escrita de poesia, no qual é necessário *bater cabeça*, tal como a extremidade capitular do próprio aríete, e que, em última análise, faço remeter ao aludido cerebralismo do autor, ecoante em toda sua obra. Reforça-o, ainda, a epígrafe de Bauman, a qual, metaforicamente, alude à tarefa de “romper a muralha” que cabe a um poeta.

Outra possível resposta, que mais complementa a anterior do que dela diverge, também é sugerida por meio de uma epígrafe, mas da autoria de André Virel, que interpreta o aríete como símbolo de fecundidade – e, por extensão, de força. Essa correlação entre cornos e virilidade, sabe-se, é antiga e encontra respaldo em diversas representações artísticas e religiosas, como a cornucópia, a figura dos sátiros (sobretudo a do deus Pã), a de Cernunnos e até mesmo a de Baphomet; Virel lembra, ainda, a do velocino de ouro. Paralelamente, entrelaçado ao simbolismo de tais representações, há o elemento fálico (a associação dos sátiros à lubricidade, por exemplo, é bastante comum). Num aríete, afinal, falo e corno se conjugam, uma vez que, tradicionalmente, é constituído de uma cabeça metálica de carneiro apenas a um tronco largo.

Tais respostas se refletirão nas alternativas de capas de *Aríete* (ao que parece, pensadas pelo próprio autor), pois se uma exhibe, previsivelmente, o equipamento de guerra, a outra reproduz, sob fundo preto e com letras rubras, um detalhe de *João Batista*, de Caravaggio, em que o santo abraça (com o pênis à mostra, na figura completa) um carneiro, no mato. Mais importante, refletir-se-ão nos poemas, caracterizados, em linhas gerais, por *virilidade*

e *fecundidade* (ou outras palavras similares dentro desse campo semântico). Virilidade porque *Ariete* colige uma poesia mais racional, e isso não apenas por sua tentativa de se afastar do sentimentalismo descurado, mas também em função de ser produto de um processo de forte atividade intelectual – até quando é sentimental. Mesmo em seus momentos menos bem-sucedidos, *Ariete* não apela para a fórmula fácil, improvisada, relaxada, demonstrando a lição que Ricardo Vieira Lima aprendeu de mestres seus como João Cabral de Melo Neto (com seu método) ou Ferreira Gullar (com sua palavra justa). Ademais, sobretudo em sua visão sobre o sexo e a mulher, a virilidade se configura na forma de uma poesia “masculina”, em que chegam a figurar certos tropos machistas (a maioria concentrada em “Escritos para corpos hiantes”).

Já a fecundidade se deve a *Ariete* percorrer, com habilidade, diversas formas, ao longo de suas quase 200 páginas. Para se ter uma ideia, além do tradicional soneto (“Voragens”), Ricardo Vieira Lima lança mão da *terza rima* (“A um itabirano, com amor”); de diversos metros (o poema inicial é escrito em redondilhas maiores, por exemplo); do esquema de mote e glosa das quadrinhas fesceninas (“Mulheres”); do verso livre; do experimentalismo (“Obituário do verde”); da aproximação ao poema concreto (“Voo duplo”); do poema visual, com direito à fotomontagem (constantes da seção “Coreografites”); da bricolagem etc. Igualmente diversos são os temas e as referências literárias (com destaque para a emulação, tal como praticada na seção “Itinerários”), incluindo as epígrafes e dedicatórias, a ponto de *Ariete* abarcar metalinguagem, política, pornografia, filosofia, fatos do cotidiano e mais. Essa profusão, para além de seu es-

plendor, também confere ao livro irregularidades, causando-lhe problemas de coesão³ e ocasionando variações na qualidade dos poemas; no caso das referências literárias, mas, sobretudo, das notas finais, chegam mesmo a se abeirar do pedantismo.

No conjunto, porém, *Aríete* mais acerta do que erra, e felizmente, tais possíveis erros estão sempre acompanhados de um elemento proveitoso, garantindo graça aos poemas. Convém demonstrar, através da análise separada de cada uma das oito seções do livro, em que medida ocorrem seus altos e baixos.

“Escritos para as paredes”

Aríete se inicia justamente com uma de suas partes mais altas. Harmônica, limpa, obra de artífice despida de artificialismos, “Escrito para as paredes” patenteia as habilidades poéticas de Ricardo Vieira Lima. Ou melhor, conforme já assinalai, é a própria poética do autor (não coincidentemente, “Poíesis” é o título de um dos poemas da seção), transcrita, naturalmente, com metalinguagem. “Aríete”, tanto pelo título quanto por suas imagens, é um ótimo ponto de partida, que contribui para a busca de coesão do livro (que, ao longo dele, porém, sofrerá oscilações).

A consciência espacial de Ricardo Vieira Lima é extremamente significativa aqui. Primeiramente, a repetição de “parede” ao fim do primeiro verso de cada quadra reforça a presença incô-

³ Tomo “coesão” além do sentido estritamente linguístico, amiúde associado a “coerência”. Ao longo de todo o texto, “coesão” é entendida como “Harmonia e equilíbrio entre as partes de um todo ou entre membros de um grupo; UNIDADE”, conforme uma das acepções do *Aulete*.

moda do obstáculo, contra a qual se empenha o aríete do poeta; o tema, bem como a variação das preposições que precedem essa palavra (“para”, “contra”, “sob”, “sobre”) lembram a reorganização vocabular de “Construção”, de Chico Buarque. A disposição dos versos, por sua vez, mimetiza um bloco (ou um tijolo), traduzindo, no conjunto, a ideia de claustrofobia. Ou, para recorrer a Drummond, de *aporismo*, pois “Aríete” não vislumbra brechas: “e não vejo outra saída” (Lima: 2021, 25). Na sequência de rimas marcadas pelo “i”, “saída”, aliás, faz par com “agonia” e “asfixia”, marcando tanto a inevitabilidade e urgência da escrita de poesia quanto o que há de solidão e tormento nela. É o mito do Marquês de Sade em sua cela, que, sem dispor de materiais com que possa vaziar o ímpeto da escrita, recorre ao próprio sangue.

Essa ideia de aflição é retomada em outras composições da seção. “Objeto errático” dirá, por exemplo, que o poema “é uma alegria dolorosa” (p. 29), a vaguear entre os extremos da tranquilidade e da violência. Já “Estirpe tardia”, numa bela metáfora cabralina (prenunciada na epígrafe), menciona a “[...] náusea e o gosto/ de ver meu nervo exposto” (p. 27). Ricardo Vieira Lima sabe que fazer poesia é não só se desgastar e ser incapaz de evitar a obstinação da escrita; é também se expor às críticas (como “Canção do velho poeta e da trajetória do medo” retoma em outra seção) e às armadilhas da própria linguagem. Tudo isso se encontra também em “Guerrilha noturna”, com o adicional técnico das rimas continuadas:

Versos feitos ou de efeito,
são, na verdade, defeitos.

Infernam-me dentro do peito,
carrego-os, insatisfeito.
Metáforas do imperfeito,
precisam ser refeitos.
Mas penso: não há mais jeito.
Suspiro, desisto e deito.

(Lima: 2021, 35)

“Sobre o atual conceito de arte” e “Poíesis”, embora não abordem explicitamente o tema da aflição da escrita, compartilham com os outros poemas a consciência crítica do fazer poético, sem contar o tom de sinceridade. O primeiro é um mosaico de citações de nomes de teóricos da pós-modernidade, com o intuito de justamente discutir a condição de pós-modernidade, a que se somam a dedicatória a Bauman e a intertextualidade, dos versos iniciais, com Drummond: “E como ficou chato ser moderno,/ agora serei pós-moderno” (p. 31). “Poíesis”, com sua nada acidental dedicatória a Ferreira Gullar, é um poema que discorre sobre não se fazerem poemas: “Todo poema melhor seria se não feito” (p. 33). Inteligente, irônico, reitera o problema insolúvel da insuficiência das palavras. Lidos em conjunto, os dois poemas acrescentam novas indagações àquelas já sugeridas nos textos anteriores: como escrever poesia hoje sem cair na banalidade, na imprecisão e na falta de originalidade?

“A vida é irreparável”

Uma impressão que “Escritos para as paredes” pode causar é que, se nesta há uma reflexão sobre a criação poética, “A vida é

irreparável” exibiria, em seguida, a prática em si. Com efeito, isso ocorre, mas parcialmente. Na verdade, o que mais chama atenção nas peças dessa seção é a incorporação de alguns achados modernistas, sobretudo o humor irreverente, de inclinação sarcástica, e o uso do material cotidiano (às vezes até mesmo banal) como fonte poética, que, até certo ponto, também estarão presentes nas duas seções subsequentes. Há aqui um pouco de Carlos Drummond de Andrade ou de Murilo Mendes em início de carreira, bem como de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade.

Nesse sentido, destaco “Michelangelo” e “Ao grave senhor de óculos”, impagáveis em sua troça e alinhados com a tradição de escritores a que Ricardo Vieira Lima parece querer se filiar (por sinal, é justamente quando assimila naturalmente as inovações desses seus antecessores que o autor consegue demonstrar com plenitude suas habilidades). Há algo de interessante (e até irreverente) no contraste entre o tom profético de “Centúria” e a banalidade, tão contemporânea, abordada: “Ocorre, então, uma supervalorização/ do comércio dos cosméticos, e uma alta/ na demanda da maquiagem corretiva” (p. 41). Em “Lifestyle”, contudo, tal banalidade acaba se refletindo no próprio poema, prejudicando-o.

Distanciando-se do humorismo, são mais bem acabados os poemas “O ciclo vita/ vício”, “Um quadro em branco”, “Vorangens”, “Here comes the sun king” e “Cantilena do agora”, que dão continuidade à proposta iniciada em “Escritos para as paredes”. É de um verso do primeiro, a propósito, o título da seção – muito mais expressivo quando o que se tem em mente são os poemas acima. Aqui, em contrapartida (mas não em contradição), predomina um tom maduro, sério, reflexivo, fazendo recordar que

seu autor entra em sua fase quinquagenária justamente com a publicação de *Aríete*, possível “lira dos cinquent’anos”. Os versos finais de “O ciclo vita/vício”, a propósito, dizem muito sobre isso, ao ecoarem Bandeira: “(Se duro ou caroável,/ já não lhe importa.)” (p. 43). Já “Voragens” é um soneto de maturidade com trechos antologáveis:

Eu canto o extermínio e a devastação.

Sou torpe, venal, cruel e hostil.

Agradam-me os juramentos vãos.

Não faço do mundo algo menos vil.

[...]

De certo e claro se sabe apenas

que a morte é a maior de todas as penas,

com seus dedos ágeis em suas voragens.

(Lima: 2021, 59)

A parte menos feliz de “A vida é irreparável” reside nos poemas em que a reflexão se torna demasiadamente intelectual, suplantando o efeito poético, como no verso único de “Resposta a Thomas Morus”: “Utopia é o nome da nossa incompetência” (p. 69); ou naqueles cuja fruição depende demais do contexto político a que se referem, caso dos sequenciais “Doutor Carneiro”, “Dentro do baú vermelho” e “Das uvas chinesas só restaram os caroços”. Explico-me: é impossível, por exemplo, decifrar todas as referências e intertextos presentes em *The Cantos*, de Pound, mas sua poesia se comunica com o leitor *independente-*

mente disso. É verdade que o contexto dos poemas citados pode ser elucidado pela leitura da seção derradeira “Escrever é cortar poemas (depoimentos e notas)”⁴, mas com o agravo de pressupor que a poesia terá sido insuficiente, a ponto de precisar de um elemento exterior para complementar sua interpretação. Entretanto, merece destaque esta imagem lírica de “Das uvas chinesas só restaram os caroços”: “foi retirado o vinho,/ que foi bebido como sangue/ em taças púrpuras” (p. 65).

“Coreografites”

Seus cinco poemas são corpos estranhos em *Ariete*. Têm a vantagem de mostrar, antes de tudo, como Ricardo Vieira Lima é poeta versátil, que transita com alguma destreza por formas diferentes, mas certamente se encaixariam melhor em outra coleção do autor. “Coreografites”, a começar pelo neologismo do próprio nome (segundo o autor, cruzamento de “coreografia” e “grafite”), é uma pluralidade semiótica, que, com seus jogos verbais, gráficos e visuais, reúne influências do concretismo e da arte pop.

⁴ Já que, a rigor, a seção não contém poemas, mas apenas elucida as referências feitas neles, bem como o processo de criação que os circunda, faço aqui as observações sobre ela. Divido-me quanto a sua inclusão porque, sendo *Ariete* uma obra de estreia, soa um tanto presunçoso – e até pedante, ainda que Ricardo Vieira Lima não o tenha pretendido – que seu próprio autor venha explicá-la detalhadamente. Seria diferente, por exemplo, caso se tratasse de um relançamento comemorativo ou de uma coletânea; a seção poderia, em todo caso, ser disponibilizada no *site* do autor (www.ricardovieiralima.com.br). A poesia deveria bastar por si própria. O que se desenvolve nessa seção é tarefa que cabe aos críticos – tanto que ela me serviu, vez ou outra, como fonte de consulta. Disso, contudo, também advém seu caráter positivo, que é estampar a erudição e o dom de crítico (e até de cronista) de Ricardo Vieira Lima; e não posso negar que nela esteja patente, ainda, o desejo legítimo do autor de ser lido e interpretado.

Sem dúvida, esses poemas representam um esforço para criar uma expressão nova, experimental, na medida em que assimilam linguagens urbanas e contemporâneas, como – além do já mencionado grafite – *outdoors*, propagandas, *memes* e o *slam*. Nesse sentido, lembram aquilo que Marcelo Mourão tem produzido, com destaque para seus *poememes*. No entanto, assim como este, Ricardo Vieira Lima acaba caindo no efeito lúdico pelo lúdico, quando não no trocadilho ou na paronomásia duvidosos, como em “The meeting point in the melting pot” (p. 83), aspecto central de “The Meaning of Life in Manhattan” – o que é um ponto a menos, caso se considere que alguns desses poemas visuais se pretendem sérios ou conceituais.

“Come una Vergine” tem a vantagem de coadunar vários elementos intertextuais: a fusão da imagem de Mona Lisa com a de Madonna, por exemplo, se desdobra na referência a outras figuras femininas, bem como à canção “Like a Virgin”, iniciada já no título – e este, uma vez traduzido propositalmente para o italiano, adquire interessante malícia, a que se juntam as insinuações de desejo sexual: “Madonna Lisa/ me escandaliza// [...] // Me deixe/ insone” (p. 77). Embora esse tom cômico-obsceno já aponte para a poesia de “Escritos para corpos hiantes”, em contrapartida, aqui afastado da proposta dessa mesma seção, se assemelha a uma peça *kitsch*.

“Três poemas datados”

Uma característica interessante dessa seção, cujos poemas definitivamente fazem jus a seu título, é o quanto eles traduzem, não só pelo uso do vocabulário e da dicção cariocas, algo da experiência do que é morar no Rio de Janeiro. Partindo de elementos típicos, como a violência, o verão e o futebol, palpita

neles, acima de tudo, a gana de viver – com o que acabam abrangendo, no fundo, a experiência de ser brasileiro. É nesse sentido que os dois primeiros poemas (que, a propósito, compartilham profunda coesão) arrematam: “Eis a vida real” (p. 90) e “E a vida prossegue, neste verão indene/ no Recreio do Rio” (p. 92).

Há, com efeito, um tom *datado* neles (que remontam à década de 1990), quando se comparam com o restante do livro; soam como composições de juventude, escritas na euforia do momento. Equilibram essas características, no entanto, os ecos de um Chacal e de uma Ana Cristina Cesar.

O mais irregular dos três é o último, “Obituário do verde”. O atravessamento da política nos poemas de *Ariete* não costuma ser exatamente produtivo, que é o que ocorre aqui e, em parte, em “Pentalogia dialogal”. Em nenhum momento, o problema reside na escolha ou na importância do tema, mas sim em seu tratamento poético. Esse “poema em progresso”, como o autor o declara, intercala, ao longo de quinze páginas, a repetição do verso “Na Antiguidade, o homem morava nas árvores” (p. 93) – talvez mimetizando justamente a constância das agressões – com relatos de descaso contra o meio ambiente, num lapso que compreende de setembro de 1987 a dezembro de 2020. A conclusão vem com esta declaração: “O homem é o único animal que desceu das árvores e começou a cortá-las” (p. 107).

Ainda segundo o autor, tratar-se-ia de uma tentativa de aproximação a outros poetas que também criaram a partir de matéria jornalística, a exemplo de Bandeira, Drummond e Ferreira Gullar. Embora a atitude exprima, com efeito, um dos rumos do livro (assimilar e homenagear um “cânone” brasileiro), vai uma distância entre o que tais poetas produziram e o que se verifica

em “Obituário do verde”. Pegue-se “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Bandeira, por exemplo, que, através de uma impactante gradação (quase gráfica) de verbos, transforma radicalmente a notícia base. “Obituário do verde”, mais político do que poético, vacila em seu experimentalismo – nesse sentido, lembra “Serviço de utilidade pública”, de *Ímpar* (2005), de Renato Rezende.

Se é injusto afirmar que esses três poemas sejam ruins, certamente dão saudades do que Ricardo Vieira Lima soube apresentar nas primeiras seções de *Ariete*.

“Escritos para corpos hiantes”

Aqui, *Ariete* volta a entrar nos trilhos. Na quarta capa do livro, Affonso Romano de Sant’Anna nota que “Ricardo relê e avança, pois tem o sentido da *tradição* de que falava Eliot”. De fato, Ricardo Vieira Lima parece ter em mente uma espécie de “cânone” brasileiro, com o qual dialoga e a que rende preitos, mas, também, a partir do qual cria, manifestando sua originalidade.

Tal cânone, em “Escritos para corpos hiantes”, é um pouco mais específico, já que se refere à tradição pornográfica⁵ do Brasil – enveredando por aquela vertente fálica do simbo-

⁵ Estou ciente de que, no senso comum (e, por vezes, até mesmo entre alguns estudiosos), o termo *pornografia* tem conotação pejorativa, e não é raro que seja usado para desqualificar alguma produção artística. Minha posição, contudo, diverge radicalmente disso. Não apenas não atribuo sentido negativo à pornografia, como entendo que o termo pode ser usado para abarcar praticamente todas as produções sexuais – daí que, por exemplo, para mim inexistente a famigerada dicotomia entre *erótico* e *pornográfico*. Parte de tal posição está fundamentada no extenso trabalho do professor Leonardo Mendes: chamavam-se pornográficos quaisquer livros obscenos no século XIX, época em que se gesta na cultura brasileira a noção de pornografia. Cheguei a formular isso, mais detidamente, em: MENDES, Thales Sant’Ana Ferreira. “Livros, imprensa e obscenidade: a invenção da pornografia no Brasil”. *Memento – Revista Eletrônica da Universidade Vale do Rio Verde*, v. 10, n. 1, pp. 1-21, jan./jun. 2019.

lismo do ariete. Nesse sentido, a epígrafe de “Mulheres” elenca justamente alguns nomes fundamentais: Gregório de Matos, Francisco Moniz Barreto, Bernardo Guimarães, Laurindo Rabelo, Múcio Teixeira, Hilda Hilst, Leila Mícolis, Eduardo Kac, Glauco Mattoso, Waldo Motta, Sylvio Back etc. É um momento capital de *Ariete* essa demonstração de consciência de tal tradição, pois, além de contribuir para a coesão do livro (e, naturalmente, a da própria seção), evidencia que Ricardo Vieira Lima sabe de onde vem e em que direção pretende seguir.

Boa parte do que constitui a noção de pornografia se originou na literatura libertina, como o falocentrismo, o *voyeurismo*, a inclinação escatológica, por vezes anticlerical, e a concepção materialista dos corpos e do sexo. Isso sem contar a herança da licenciosidade renascentista (que, por sua vez, seria sentida no libertinismo), não só por meio de Aretino, mas também de Rabelais e Boccaccio, por exemplo. Em “Escritos para corpos hiantes”, Ricardo Vieira Lima assimila diversos traços de autores brasileiros pornográficos que herdam justamente essa tradição de obscenidades. “Trovar só” recua ainda mais, reportando-se ao trovadorismo galego-português, embora a revisitação da produção lírica esteja mais próxima da linhagem fetichista (onanista, neste caso) e maldita de Glauco Mattoso, que, por seu turno, tem raízes em Gregório de Matos:

Para aliviar sua tensão
e afastar qualquer marasmo,
nada melhor do que o tesão
acompanhado de um orgasmo.

(Lima: 2021, 115)

Devidamente articulados, todos os poemas formam, assim, um grande *paideuma* pornográfico. A ideia de fetiche, a propósito, também estará presente – e mais desenvolvida – nos poemas “Descoberta” e “Fetiche nasal”. O primeiro narra uma típica história licenciosa do marido traído (que, neste caso, ainda acaba frígido), enredo já existente desde, pelo menos, os *fabliaux*. No Brasil, *Pimentões*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos, e *Álbum de Caliban*, de Coelho Neto, estão apinhados de relatos desse gênero, os quais acabam apontando para o falocentrismo em torno do amante ou para a volúpia da mulher. Aqui, Ricardo Vieira Lima o conduz, ainda, ao *voyeurismo*:

Flagrou os dois nus, na cama,
ocupados em se amar.
E assim descobriu o prazer:
o prazer de observar.

(Lima: 2021, 114)

Já o segundo tem dicção mais moderna, com uma exaltação do corpo feminino que lembra os poemas obscenos de Bráulio Tavares (penso, sobretudo, no “Poema da buceta cabeluda”) ou de Sylvio Back, mas, obviamente, fetichista: “Orifício nasal:/ parte saliente do rosto./ [...] Fossa nasal. Venta do amor” (p. 117). Esse tom de admiração, sem cair na sátira, ainda se fará presente em pelo menos outras três composições: “Ode à boca-do-corpo”, “Canção de segredo e sigilo” e “Flor do ébano”. A expressão *boca-do-corpo*, metáfora para a vulva, logo trai sua filiação pornográfica; Ricardo Vieira Lima teria travado o primeiro contato com

ela justamente através de autores com excursões obscenas, Jorge Amado e Ferreira Gullar. Há aqui a típica relação rabelaisiana (mais tarde herdada por Gregório de Matos e por escritores como Coelho Neto e Alfredo Gallis) entre sexo e comida, ligando ambos os prazeres (o que, em última análise, faz alusão ao malicioso adjetivo *hiante* do título da seção): “Boca-do-Corpo/ bebi / teu farto suco” e “[...] comi/ tua carne rósea” (p. 119).

Os outros poemas citados são de um precioso requinte, mais afeitos à linhagem lírica amorosa, à moda de Camões ou de nossos românticos (que, aliás, nunca se afastaram das inclinações pornográficas); não coincidentemente, um elemento comum entre ambos é a comparação do órgão feminino a uma flor. “Meu segredo é te amar em sigilo./ Extrair o pistilo, o sexo da flor” (p. 127), afirma “Canção de segredo e sigilo”. O derradeiro “Flor do ébano” equilibra o ideal amoroso à obscenidade:

Flor do ébano, o meu gozo, juro,
a tuas entranhas sempre se dirige.
Amar a ti, mulher, faz bem ao ego.

(Lima: 2021, 129)

É ainda o que se lerá (como a fechar um ciclo) no primeiro poema da seção, “Jocasta hiante”, que transita entre o pornográfico, o reflexivo e o erudito (com referência ao mito de Édipo): “[...] estou entrando/ nesta flora, mestra-guia que anuncia/ tuas sendas, teus mistérios [...]” (p. 111). Já os outros poemas de “Escritos para corpos hiantes” se caracterizarão pela dicção cômica, tão típica da literatura pornográfica brasileira. Se

o humor era apenas latente em “Descoberta” e “Trovar só”, aqui a seção se abrirá para a verve desbocada e satírica, cujo patrono é Gregório de Matos. “Não levarás teu Deus para a sodomia” – com um enredo de um padre que prega veementemente contra a carne e as minorias, mas se encontra com um juiz para transar – é composição que tem o melhor do deboche e, a começar pelo título paródico, do anticlericalismo – este que, como já frisei, é característico do libertinismo (basta pensar em Sade).

Já a série “Mulheres” e “Mulheres 2” denota, além do tom claramente decalcado em Gregório, a apropriação do esquema de mote e glosa da poesia fescenina. Isto é, apesar de ambos os elementos não virem explícitos, sua presença é deduzida não só pela repetição do tema e de certas palavras-chave, mas também pela já citada epígrafe que arrola nomes essenciais do gênero (Francisco Moniz Barreto, Bernardo Guimarães, Laurindo Rabelo e Múcio Teixeira). Assim, seguindo a senda do que melhor se produziu de fescenino entre nós no século XIX, os dois poemas são compostos em quadrinhas de redondilhas maiores, com um vocabulário chulo:

Mulheres que chupam picas
e engolem toda a porra,
sinal de que a foda é boa,
na nossa memória fica.

(Lima: 2021, 123)

Essa emulação intelectual praticada por Ricardo Vieira Lima, ao mesmo tempo que reconhece a existência de uma tra-

dição pornográfica no Brasil, atualiza-a (como no caso da abordagem, despida de moralismos, do sexo lésbico, da masturbação e do uso de consolos), dando continuidade a ela.

“Itinerários”

Pode-se usar o mesmo raciocínio para compreender “Itinerários”, cujo título já denota o ideal de direções a serem seguidas. Nesta seção, contudo, o “cânone” que se tem em mente é outro, no qual figuram, acima de tudo, os autores brasileiros de maior reputação. Trata-se, outra vez, daquela ideia de uma tradição com a qual Ricardo Vieira Lima se identifica (e que assimila em sua escrita), e à qual busca dar sequência. É nítido o quanto o autor admira e respeita os poetas a que alude em “Itinerários”, a ponto de tal respeito se metaforizar em uma carga: “Nas suas costas, há o peso acomodado dos poemas,/ milhares de poemas: seus, e dos demais/ autores que lhe foram ou lhe são caros” (p. 133). Posicionando-se como poema inicial da seção, este “Itinerário de um poeta” é uma admirável (e, repito, drummondiana) expressão do propósito e do ideal de Ricardo Vieira Lima.

Ao longo de “Itinerários”, por vezes esse *peso* faz o poeta se vergar aos sestros de seus mestres (como em “Viagem à terra cabralina”), porém sem nunca prejudicar sua qualidade. Nível ainda maior se acha nas peças em que ele, tendo entendido as lições dos mesmos mestres, avança, modulando voz própria. Gosto bastante, nesse sentido, da “Canção do velho poeta e da trajetória do medo”, que, aparecendo logo após o tal *peso* de “Itinerário de um poeta”, consegue transpor o sentimento de insegurança que ronda qualquer artista, sobretudo quando paira sobre ele o vulto

de outros artistas, de alto calibre. O poema toca, ainda, no justíssimo “[...] medo/ de me tornar cabotino” (p. 135), que o subsequente “Serial killer” condensa neste dístico: “Em sonhos, fazia poesia./ Na realidade, matava versos”. A vaidade, afinal, é um espectro que assedia qualquer artista, com suas astutas armadilhas.

O irônico “Cartas de um jovem proleta” fecha esse ciclo de poemas metalinguísticos, num aceno àqueles de “Escritos para as paredes”. Nele já consta a referência a autores “canônicos” (Rilke e Maiakóvski), que será uma constante nos que virão a seguir, dando o tom da seção. Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina Cesar, Mario Quintana, Guimarães Rosa, Ferreira Gullar e João Cabral de Melo Neto, especificamente, serão os autores emulados ou com cujos escritos Ricardo Vieira Lima estabelecerá estreita intertextualidade.

Um dos tipos de intertextualidade será a bricolagem de “Castro Alves por ele mesmo”, haicai composto a partir de trechos de cartas do poeta baiano (o qual, apesar do nítido apuro técnico, tem um resultado final morno). Esse mesmo tipo será usado em “Aboio”, no qual apenas os últimos versos são da pena do autor. Já “Nonada”, “Viagem à terra cabralina” e “JCMN” são possíveis exemplos de pastiche (ainda que não se reduzam a isso). “A um itabirano, com amor” assimila um pouco de ambos os tipos (bricolagem e pastiche), pois, valendo-se de expressões recorrentes na poesia de Drummond, simula um estilo semelhante (sobretudo no uso da *terza rima*) ao de “A máquina do mundo”. Há, por fim, as citações e as alusões, além do exercício intelectual de “Anotações para um quase poema de Mario Quintana”, no qual Ricardo Vieira Lima imagina como seria o

texto que o gaúcho apenas esboçou em notas, e de “O trabalho das nuvens 2”, espécie de continuação do poema homônimo de Ferreira Gullar. Em suma, um rico painel pós-moderno (problematizado, lembre-se, em “Sobre o atual conceito de arte”).

Discorrer sobre esses poemas tomando como princípio o texto de que se originam pode causar a impressão de que sejam de pouca valia, o que certamente é falso. Conforme destaquei na introdução, “Itinerários” é uma das seções mais deleitosas; antes de tudo, representa importante pilar para sustentar a unidade de *Ariete*. “Aboio” tem uma dicção extremamente moderna (e até modernista); descolando-se de seu contexto original (a compilação de falas de João Cabral de Melo Neto), exhibe domínio do verso livre e é indubitavelmente bem-sucedido. Seus versos finais são uma joia à parte: “a poesia é o aboio [...] / Mas é também o estouro da boiada” (p. 145). “A um itabirano, com amor” exsuda aquele respeito que notei parágrafos acima, em uma homenagem que corresponde à qualidade do homenageado. “Viagem à terra cabralina” é, no fundo, uma reflexão sobre a terra árida da poesia, a qual é impossível chegar sem método, algo que Ricardo Vieira Lima entende muito bem.

“Escritos para carta e registro”

Levando em consideração o esmero de Ricardo Vieira Lima na organização de *Ariete* (afigurada mesmo em pequenos detalhes), me estranha que estes três poemas estejam coligidos em seção à parte. “Registro” e “Pórtico” poderiam facilmente ser transpostos para “A vida é irreparável”. “Nova carta de intenções”, creio, estaria bem alocado em “Itinerários”, logo após “Canção do velho poeta e da trajetória do medo”, ou até mesmo em “Escritos para as paredes”.

Fazer semelhantes conjecturas, é claro, é esforço vão; melhor é aceitar os poemas e lê-los tal como foram dados à estampa. De cara, tais poemas compartilham com alguns dos anteriores o tom maduro, reflexivo (perceba-se a reincidência da palavra “escritos” no título). “Nova carta de intenções” traz essa franqueza louvável de Ricardo Vieira Lima; partindo de matéria íntima e cotidiana, expondo-se, “Sentindo, sentindo todo o tempo” (p. 165), o poeta faz um balanço necessário de suas pretensões literárias, até chegar a uma sábia conclusão: “Não quero ser o poeta a mais,/ [...] – quero ser humano a mais.” (p. 165).

Os dois poemas seguintes se originam de assunto ainda mais íntimo, que é o afeto do pai com a filha. Belos enquanto expressão dos sentimentos do autor, apresentam, contudo, uma dicção quase de prosa. “Registro” contém esta linha marcante: “Era conveniente silenciar, mas protestei” (p. 167), potencial verso avulso, desses que se descolam de seus textos de origem e caem nas graças do povo.

“Pentalogia dialogal”

A seção final de poemas de *Ariete* amarra a coesão e seriedade anunciadas em “Escritos para as paredes”. Há, com efeito, um *diálogo* entre suas peças poéticas, que versam, acima de tudo, sobre política – ou, mais especificamente, sobre os assuntos trazidos à baila antes e após a eleição presidencial de 2018, bem como durante a escalada do bolsonarismo no Brasil. Daí se percebe, desde logo, a importância de “Pentalogia dialogal” enquanto testemunho de uma época e fonte de questionamentos imprescindíveis para a atualidade – incluindo um dos de “Indagações de hoje”, com o qual faço coro: “Quem mandou matar Marielle Franco?” (p. 181).

É justamente aí que também se sente a vulnerabilidade da seção *enquanto composição poética*. Se, por um lado, a poesia, em si, é inevitavelmente política, por outro, os posicionamentos de um poeta, uma vez postos em versos, não deveriam jamais a eclipsar. “Pentalogia dialogal” oscila entre a matéria poética e a política, pendendo para um ou outro lado. O verdadeiro agravo se concentra em sua aparente necessidade de produzir uma resposta imediata, apressada, que registre e dê conta das anomalias geradas pelo cenário político atual. Entretanto, qual em toda sua obra – e esta seção não se excetua, tendo ainda a vantagem da unidade temática –, sempre prevalece um elemento de interesse (como a beleza de um verso ou a aptidão técnica) nos poemas de Ricardo Vieira Lima. O mais frágil, possivelmente, é “Parada tática”, que é *quase* panfletário.

A seção abre com “O processo: (a) fundamentos de uma sentença ou questão de (falta de) princípio(s)”. O poema repercute, desde o título, as desconstruções vocabulares de Décio Pignatari e dos irmãos Campos, simbolizando a deterioração de um princípio jurídico (que, a princípio, deveria ser seguido pelas autoridades) em prol de interesses particulares. Faço apenas uma ressalva ao fato de toda sua estrutura se concentrar no trocadilho entre “reo” e “hell”:

In dubio pro reo.

In dubio pro reo

In dubio pro re

In dubio pro r

In dubio pro
In dubio pro h
In dubio pro he
In dubio pro hel
In dubio pro hell
In dubio pro hell.

(Lima: 2021, 173)

O poema seguinte, “Motivo da Rosa”, também aborda um problema ético oriundo da política (a decisão da ministra Rosa Weber pela prisão em condenação de segunda instância do ex-presidente Lula, mesmo se declarando contrária a ela) e, igualmente, se vale de um trocadilho – essencial para sua compreensão, o que tanto pode ser sua força quanto seu embargo – entre o nome da ministra e a flor; a referência, ao fim, é à rosa de Gertrude Stein. No todo, em que pese a estreita vinculação ao episódio em questão, trata-se de um poema fluido e elegante.

O jogo verbal como núcleo poético ainda se fará presente no último da seção, “Domingo de samba, domingo de sangue”, como atesta o título. Nele, contrastam a epígrafe de Cecília Meireles, a paráfrase de “Sunday Bloody Sunday”, o prosaísmo bruto de algumas descrições e, então, o tal jogo entre “sangue” e “samba”, que será evocado em diversos momentos, como nesta passagem carregada de lirismo: “Evaldo tem sangue no samba.// O samba de Evaldo se vai./ O sangue de Evaldo se esvai” (p. 184). No final, porém – como a cadência de um samba –, o poema fun-

ciona. Sem dúvida, o leitor se rende ao peso imenso do assunto abordado (que se soma a sua localização subsequente ao poema sobre Marielle Franco), mas o valor da composição não se limita a isso. É uma conclusão nobre para a fecundidade de *Ariete*, cujo leitor sai devidamente mais intrigado do que quando entrou.

Considerações finais

Ariete é um convite à celebração da poesia. Conforme Ferreira Gullar, mestre de seu autor, “[...] a poesia/ é saber falhar” (2021, 378). Assim, se há falhas no livro, o que prevalece é sua tentativa, frequentemente acertada, de produzir a ingrata, penosa, mas sobretudo luminosa linguagem poética. Chegar aí, como o poeta deixa claro ao longo de seu itinerário, requer dedicação e método, além de coragem. *Ariete*, dessa forma, em meio a tantas obras com pouca ou insuficiente consciência de tradição ou do fazer literário, avulta como exemplo de disposição e vontade de se querer escrever poesia de qualidade, de se querer ofertar um trabalho que valha ser lido. E isto é algo que percorre todo o livro: o desejo de ser lido. Ricardo Vieira Lima, como qualquer artista que se empenha, convoca o leitor a se debruçar em sua busca por uma voz poética, que se afina e se afirma. E que, com sorte, ainda há de render muitos cantos.

Referências

- CALDAS AULETE. *Novíssimo Aulete: dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Org. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia: 1950-2010*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- LIMA, Ricardo Vieira. *Aríete: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2021.
- MENDES, Thales Sant'Ana Ferreira. "Livros, imprensa e obscenidade: a invenção da pornografia no Brasil". *Memento – Revista Eletrônica da Universidade Vale do Rio Verde*, v. 10, n. 1, pp. 1-21, jan./jun. 2019.
- RICARDO VIEIRA LIMA (*site do autor*). Disponível em: ricardovieiralima.com.br. Acesso em: 20 out. 2022.

Resumo

Aríete: poemas escolhidos (2021) é a estreia de Ricardo Vieira Lima na poesia brasileira contemporânea, apesar da ideia de antologia presente no título do livro. O aspecto antológico, porém, foi levado em consideração durante a composição do volume, cujos poemas vêm sendo gestados desde 1989. Do final da referida década até 2013, o autor chegou a elaborar três obras – todas, no entanto, jamais vindas a lume, sem contar suas publicações avulsas em revistas ou sua participação em mais de dez coletâneas. *Aríete: poemas escolhidos* é, portanto, a culminância de um trabalho de 30 anos de seleção, escrita e reescrita de poemas. Este ensaio propõe uma leitura da poesia limiana, inicialmente a partir dos significados do próprio título do livro: o aríete é, antes de tudo, um equipamento bélico usado para arrombar muralhas – no texto, *paredes*. Ao mesmo tempo, se transfigura no processo doloroso que circunda a escrita de poesia, no qual é necessário *bater cabeça*, tal como a extremidade capitular do próprio aríete, e que, em última análise, remete ao cerebralismo do autor, ecoante em toda sua obra. Nessa poesia, o aríete também é símbolo de fecundidade – e, por extensão, de força –, em que falo e corno se conjugam, uma vez que, tradicionalmente, o aríete é constituído de uma cabeça metálica de carneiro apensa a um tronco largo.

Palavras-chave: Ricardo Vieira Lima; *Aríete*; poesia brasileira contemporânea.

Abstract

Aríete: poemas escolhidos (2021) is the debut of Ricardo Vieira Lima in contemporary Brazilian poetry, despite the notion of anthology present in the title of the book. This anthological aspect, however, was taken into account during the creation of the volume, whose poems have been composed since 1989. From the end of the aforementioned decade until 2013, the author wrote three books – none of them, however, was ever

published, not to mention his one-off publications in magazines or his participation in over 10 collections. Therefore, *Aríete: poemas escolhidos* is the culmination of 30 years of selecting, writing, and rewriting poems. This essay proposes a reading of Ricardo Vieira Lima's poetry, starting from the meaning of the book's title: the *aríete* (battering ram) is, above all, a siege weapon used to break masonry walls. At the same time, it is transfigured into the painful process involved in poetry writing, in which you frequently *bang your head* against the wall in despair. The battering ram has a head structure on its edge, which metaphorically alludes to the author's cerebralism, perceptible throughout the book. The battering ram is also symbolic of fecundity – and, by extension, force – connecting phallus and horn, since the equipment is constituted by a metal ram head attached to a large tree trunk.

Keywords: Ricardo Vieira Lima; Aríete; Contemporary Brazilian Poetry.

Submetido em 01 de novembro de 2022.

Aceito em 23 de novembro de 2022.

ENTREVISTA

CONVERSA DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

ADRIANO ESPÍNOLA E AUGUSTO MASSI

“Diversidade é o que há”

Na manhã do dia 5 de novembro de 2019, a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro abriu suas portas para a décima edição do Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, com a alegria e o entusiasmo de sempre. Por mais que o cenário do primeiro ano de um governo que incutia na população a ideia de que a universidade é espaço de ociosidade e balbúrdia já demonstrasse o desastre que ele representaria para a educação e a cultura brasileiras, celebrávamos os dez anos de pesquisa, ensino e atenção à produção literária do Brasil contemporâneo, escolhendo como tema da festa a diversidade.

A constatação de que a realidade da vida, do homem, do mundo é a diversidade equivale ao reconhecimento de que nenhuma verdade pode se afirmar autoritariamente sobre outras, com pretensões dogmáticas, doutrinárias ou paradigmáticas. As pessoas, os modos, os costumes têm-se desvencilhado das amarras da convenção e ousado experimentar, afrontando o conservadorismo e ampliando, de forma enriquecedora, a ideia do que é um ser humano. A arte, altamente sensível e receptiva ao movimento, também se expande na tentativa de corresponder às transformações, tanto em tema como em forma.

Imbuídos, a um só tempo, do afiado olhar crítico, da vitalidade do pensamento e do espírito da descontração bem-humorada, o

poeta, crítico literário, professor universitário e ensaísta Adriano Espínola e o também poeta, professor universitário e editor Augusto Massi compuseram a primeira mesa do X Encontro, sob a mediação de Maria Lucia Guimarães de Faria, professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. A múltipla frente de atuação dos dois artistas e estudiosos bem justifica o título atribuído à mesa: “Poesia, diversidade”. Aqui, a diversidade, pensada não apenas em termos da proliferação de caminhos do fazer poético, mas também como diversificação do próprio escritor que se autodesdobra em tantos papéis que o levam do arrebatamento criador ao distanciamento crítico, foi o foco e deu o tônus da conversa com nossa querida Maluh, transcrita a seguir.

Maluh – *Como o tema do encontro deste ano é a diversidade, tomaremos essa questão como foco. Em primeiro lugar, vamos falar sobre a diversidade da pessoa, que é também o poeta. Cada vez mais, nos nossos dias, os poetas estão dentro das universidades e acumulam funções que giram em torno da poesia, mas mobilizam disposições afetivas, anímicas, espirituais e intelectuais diferentes por parte do sujeito. Como é ser poeta e também professor de literatura, crítico literário e editor? Há uma continuidade feliz e harmoniosa de uma atividade para a outra ou a transição se assemelha mais a um curto-circuito? Por favor, falem um pouco dessa diversidade qualitativa da atividade docente.*

Adriano Espínola – Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao convite da minha querida amiga Maluh. Estar novamente na Faculdade de Letras da UFRJ é uma grande alegria para mim, porque aqui concluí meu mestrado, fiz também o doutorado e passei

quatro anos felizes ensinando na graduação e pós-graduação. Aliás, estou vendo uma das minhas ex-alunas aqui e isso me fez lembrar de todo o período em que fui professor nesta casa, dando aula de teoria literária. Também vejo aqui o Felipe. Não sei se ele foi meu aluno, mas pelo menos tem estudado minha poesia, e é uma grande alegria revê-lo. Agradeço também ao Dau Bastos, meu querido amigo, que está à frente do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea.

Depois desses agradecimentos, vamos falar da diversidade como professor, poeta e ensaísta. O Augusto, um grande editor, esteve à frente da coleção “Claro Enigma”, publicando importantes poetas brasileiros. Depois, também foi editor da *Inimigo Rumor* e poderá falar dessa experiência que eu não tive. Aliás, agora estou me lembrando: apenas fui editor de uma revista chamada *Xilo*, que morreu no primeiro número, pois o financiamento se esgotou. Ela fez parte dessa grande tradição de revistas literárias brasileiras que sucumbem nos primeiros números. *Inimigo Rumor*, ao contrário, foi uma revista vitoriosa.

Considero as atividades de professor, poeta e ensaísta – no meu caso – complementares. Já fazia alguns versos e poemas antes mesmo de ingressar na universidade. A poesia sempre começa muito cedo, então, já publicava nos jornais de Fortaleza. Acho que todos vocês sabem que sou cearense. Concluí minha faculdade de Letras na Universidade Federal do Ceará e fui também professor por muitos anos na UFC. Ser professor realmente me ajudou a ter consciência do fenômeno poético. Isso, de um lado. De outro lado, evidentemente, a consciência do fenômeno poético e literário não é só uma questão de equipagem teórica. Há outros elementos, até um tanto quanto

enigmáticos, que concorrem para a produção da poesia de um determinado indivíduo. Comentei, inclusive, sobre a singularidade de determinadas profissões de alguns poetas que não são professores e, às vezes, têm profissões totalmente diferentes. Falava sobre isso com um amigo meu, sábado passado, a respeito de um poeta traduzido pelo Paulo Henriques Britto, publicado pela Companhia das Letras. Ele era diretor/vice-presidente de uma companhia de seguros.

Augusto Massi – Wallace Stevens.

Adriano Espínola – Exatamente, Wallace Stevens. Como pode o cara ser executivo e, desculpe a expressão, um puta poeta como ele? É impressionante. Ele não frequentava a vida literária, não participava de nada, de lançamentos, não conhecia ninguém no meio literário. Foi conhecer, alguns anos depois, William Carlos Williams – acho que foi o único poeta que ele conheceu na vida. Entretanto, o cara era um tremendo poeta, com uma profissão completamente diferente. Então, nós temos essa sorte. Aliás, é até um fenômeno mais ou menos recente da cultura brasileira: professores universitários que são, também, escritores, poetas, romancistas. É o caso do Dau Bastos, por exemplo.

Maluh – *Do Godofredo.*

Adriano Espínola – Do Godofredo e do Antonio Carlos Secchin. Enfim, professores que são também ficcionistas ou poetas.

Antes, a tradição era que os escritores geralmente vinham da área do Direito, em sua maioria, ou mesmo da Medicina, como

Jorge de Lima, Guimarães Rosa, Pedro Nava etc. Talvez, nesses últimos trinta ou quarenta anos, tenham surgido professores que são, também, escritores – não só criadores, mas também ensaístas que refletem e escrevem sobre outras obras, sobre a produção literária do seu país ou fora daqui. Eu diria que essas atividades são absolutamente complementares e já escutei algumas pessoas questionando o fato de ser professor de literatura e ser poeta. Lembro-me da pessoa que falou sobre isso, mas, talvez, não deva dizer o nome dela. Posso dizer que era um grande poeta brasileiro e que ele disse que “não tinha nada a ver ser professor”, com certo preconceito, certa cisma, pelo fato de alguém ser professor universitário de literatura e ser poeta ou escritor ao mesmo tempo, como se isso não pudesse acontecer. É evidente que não há problema nenhum. Minha atividade como poeta e criador é uma coisa. O preparo das aulas, o ensaio é outra. A gente pode dividir perfeitamente essas atividades, que, no fim, se complementam para serem uma grande reflexão e produção em torno da literatura.

Vou passar a palavra agora ao Augusto, que também tem experiência como editor e poeta.

Augusto Massi – Há muito tempo não falo da minha poesia, então não vou polemizar com o Adriano, pois se trata de temperamentos e, às vezes, circunstâncias históricas diferentes. Trabalhei muito tempo com poesia, fui editor de revistas e de uma página de crítica no jornal. Além disso, sou professor de literatura brasileira na USP há trinta anos.

Eu diria que o trabalho do editor tem uma dimensão mais pública, no sentido de você se comunicar mais diretamente,

quando divulga poetas jovens, abre espaços para traduções, publica ensaios sobre poesias, faz entrevistas com poetas etc. Fiz muitas entrevistas com Drummond, João Cabral, Adélia Prado e escritores de prosa como o Raduan Nassar, que considero um poeta. Isso lhe dá uma abertura para o mundo, em que você não fala propriamente como um especialista. O editor é alguém que precisa saber escutar, ler. Ele conversa um pouco com o poeta. Quando você faz entrevistas, é obrigado a se preparar para conversar com aquele poeta, lê entrevistas que ele já deu e quer extrair alguma coisa exclusiva. Nisso, há algo muito prazeroso. No dia seguinte, quando a matéria sai no jornal e as pessoas estão discutindo, você foi o mediador, o mergulho, levou a mensagem. Seu papel é se desmanchar com o próprio mergulho. Aquilo se fragmenta, mas é a mesma matéria. É uma experiência bonita, ser o poeta e ter que se anular, para que outras pessoas falem. Você cria um campo ligado à poesia.

Sobre dar aulas, sendo poeta, acredito que funcionasse em outras épocas da vida acadêmica. Talvez, nesse sentido, eu concorde com você, Adriano, quando fala que não há problema nenhum em ser professor e poeta. Em outras épocas, não via conflito nenhum e achava bom dar aulas e fazer poesia. Neste ano, completei sessenta anos de idade, e essa é uma época em que começamos a fazer um balanço e nos permitimos algumas memórias. Atualmente, não acho bom fazer poesia e estar na universidade. Acho que a universidade se tornou burocrática, com muitas funções. Não há mais vínculos como os que você mencionou. Por isso digo que não estou polemizando. Concordo que dar aulas seria uma extensão, não como atividade propria-

mente pública, mas civil, apropriada ao sentido de civilidade. Ao dar aulas, mais que informar ou trocar ideias, há uma preparação: você tem que preparar uma aula de poesia.

O primeiro constrangimento de um professor, ao fazer a leitura silenciosa de um poema, em sua casa, é chegar diante de alunos e ter que fazer a leitura desse poema. Você fica na dúvida: faço uma leitura a frio, neutra, sem dar ênfase? Interpreto o poema? Já começa essa questão. Já é dar aula. É pensar sobre o poema. Há poetas que não funcionam na oralidade, e em outros, ao contrário, a leitura silenciosa deixa a poesia vulnerável, frágil. Quando se lê em voz alta, aquele poeta se transforma, a poesia dele ganha calor, vida, existência, e os alunos têm uma adesão. É interessante, porque você percebe que a poesia, assim como a música clássica e o ator que trabalha no palco têm uma interpretação oral, gestual, corporal. Ser um professor que não se entrega ao poeta, nessa dimensão, pode assassinar um autor. O aluno lê e fala: desinteressante, poema chocho. Aquilo fica sem vida. Essa é a primeira dimensão que percebi que deveria treinar em casa, tinha que caprichar na leitura.

Outra coisa que impressiona muito – e parece um truque de professor iniciante – é decorar um poema e chegar diante dos seus alunos e recitá-lo. Isso causa um impacto enorme. Os alunos dizem: esse cara sabe esse poema todo de cor. Quando você fala uma página inteira de prosa e diz: isso é um trecho de *Grande sertão: veredas*, também há o mesmo impacto. O aluno vai ler aquilo imediatamente. Compensa muito mais do que uma aula. São coisas de uma margem de subjetividade, na aparência, mas que eu já testei nesses trinta anos e vejo o impacto.

Ao parar, abrir o livro e começar a ler, parece que o professor esconde o seu rosto do aluno. Quando ele põe o livro na frente, vira uma página, enfim, tudo isso interrompe a mágica de falar diretamente olhando para as pessoas.

Esse é o primeiro ponto, mas há um segundo momento em que você precisa interpretar. Você é o ensaísta ao vivo. O professor tem que ser didático, mas, às vezes, tem que inventar no meio da aula. Há situações em que você prepara uma aula durante quinze dias, está com tudo na ponta da língua e, na hora em que começa a falar com os alunos, vem uma ideia que, durante aqueles quinze dias, nunca passou pela sua cabeça. Você sente que teve um *insight*, uma chave no meio da fala. O pior é que você não pode parar e anotar. Só diz a si mesmo: tenho que ir para casa e anotar isso. Acredito que há alguns momentos nos quais essa experiência da aula está muito próxima da poesia: recitar, falar e entrar em contato com o poema. Mas, depois de trinta anos, comecei a perceber que, às vezes, isso é a emoção poética, não é poesia. “Isso ainda não é poesia”, como dizia o Drummond.

Hoje, brigo mais com essa ideia de que a sala de aula nos dá uma ilusão de que estamos próximos à literatura, pensando e falando da poesia. Já comecei a notar que escrevo muito nos períodos de férias. Pego um livro de Thomas Mann e não vou dar aula sobre ele, estou lendo um livro da poeta Szyborska e não sei polônês. Para que estou lendo aquilo? Não será útil a mim. Esta é, aliás, a matéria da poesia: primeiro, a de não ser útil no sentido tradicional e não funcionar como uma explicação rotineira e aplicada da vida. A hora em que descobre esse mecanismo, e descobre que a poesia também depende de acasos, você pode fechar um poema.

Você pode estar conversando e alguém usar uma expressão que você vai recortar daquela frase para resolver em casa o seu poema. Depende de uma disponibilidade, a cabeça deve estar fazendo outras conexões. Mas, como não vivemos de poesia, a aula, dentro das opções todas, é uma alternativa muito boa.

Consigo, então, separar as duas coisas e acho que a aula tem muito a ver com o fazer do ator. Quando comecei a dar aula, eu tinha duas turmas: na primeira aula, achava que tinha me doado totalmente, mas, na segunda, era um impostor, pois, se eu tinha me emocionado na primeira aula, como poderia ser cínico, entrar na segunda e me emocionar do mesmo jeito? Eu já dei essa aula. Então, comecei a entender que é assim mesmo, é como um ator. Precisa fazer uma sessão, duas sessões, trabalha quinta, sexta à noite, sábado. E depois de um momento, após cinco, dez anos, comecei a entender que a segunda aula poderia ser melhor! Eu conseguia me lembrar de coisas que não tinha falado na primeira ou que havia dito de um jeito de que não tinha gostado. Poderia passar a limpo, ali, no segundo horário.

Pensando na questão da diversidade, recentemente escrevi um poema falando da experiência de dar aula que, nem sempre, é uma experiência pacificadora. Às vezes, você sente que está contra o aluno, querendo provocá-lo. Às vezes, é uma tribuna de onde você fala. Parece autoritária. Há outros momentos em que ela é criativa, você está em um palco e improvisa. Em outros, a relação é de igualdade, aquilo tem uma intensidade. Tentei fugir no sentido de pensar até o que é dar aula hoje. Dar aulas é quase um exercício próximo do Brecht: “é um teatro político”.

Maluh – *Vamos para outro ângulo agora. Gostaria de abordar a diversidade do ponto de vista temático, falando com vocês, principalmente, como poetas. Vocês tendem a ver as poesias de vocês mais próximas de uns poucos núcleos temáticos obsessivos, algo como uma constelação de ideias fixas? Ou pelo contrário, vocês se identificam mais com um amplo e sempre surpreendente – surpreendente para vocês mesmos – espectro temático? Vejo em títulos de poemas e livros de vocês, como Táxi, Praia provisória, Gabinete de curiosidades, indicações da segunda hipótese, mas gostaria de ouvir vocês mesmos a respeito disso. Eu poderia refundir um pouco a questão e perguntar: como alguma coisa torna-se, para vocês, matéria de poesia?*

Adriano Espínola – Em minha produção poética, sempre dei muita importância a essa diversidade. Comecei escrevendo um poema dramático e sociopolítico chamado *Fala, favela*, baseado em um fato acontecido em Fortaleza. Foi a minha primeira obra, uma série de poemas dramáticos, com personagens, que, inclusive, foi levada para o palco. No próximo ano, esse livro completará quarenta anos de sua adaptação para o teatro – estou até preparando uma edição comemorativa. Escrevi o livro em 1979, ele foi adaptado para o teatro no ano seguinte e publicado em 1981. Foi levado para o teatro pelo Grupo Independente de Teatro Amador da Universidade Federal do Ceará. São poemas com personagens, como eu disse. Há certa dicção cabralina, tem uma musicalidade. De início tem certa gravidade, é um poema de denúncia, “foi feito da impureza do minuto”, como diria Carlos Drummond de Andrade. O fato acontecido foi a expulsão de uma comunidade, um forte problema social. Lerei aqui um dos poemas de abertura:

não há lei nem rei
que me afronte:
meu poema é liberdade
minha casa uma ponte

não há rei nem lei
que me amedronte:
meu cartório é o vento
minha escritura é defronte

não há lei nem rei
que me afronte:
minha gleba é o homem
e a hora minha fonte

não há lei nem rei
que me amedronte:
trago um mandato do tempo
e a dor no horizonte.

Já em *O lote clandestino*, que foi o livro seguinte, a linguagem é irreverente, coloquial, presentificada – no sentido do cotidiano. A dicção, a linguagem e a temática são diferentes. Lerei agora para vocês “O sinal”:

São Francisco de Assis, ao atravessar a esquina,
junto com a multidão, volta-se para o semáforo:
– Irmão Semáforo, fale-me do homem.

E a luz vermelha acendeu.

É outro tipo de linguagem. Há paródias também, como este “Poema para ninguém”:

Quando estou cansado de assistir
aos atentados massacres & desastres
que ocorrem todas as noites
na sala lá de casa
vou ao bar da esquina beber um chope
curtir um fumo que eu mesmo preparei
e ficar ali no fundo do bar sonhando
– sonhando com mulheres que nunca terei.

Esse poema estabelece diálogo com Manuel Bandeira – “Poema só para Jaime Ovalle”. Eu estava querendo cravar uma poética urbana na cidade de Fortaleza. Muitos dos meus companheiros estavam indo para o interior, querendo falar sobre a realidade camponesa, da opressão e do latifúndio. Eu já achava que Fortaleza havia crescido bastante e que era possível captar ou expressar, de alguma maneira, o drama humano em qualquer esquina – não necessariamente teria que ir para o interior. Era com o aqui e agora, pelas esquinas da cidade de Fortaleza, que eu gostaria de fazer essa poesia. Então, eu resolvi lançar o poema sobre a cidade. Fui ao edifício mais alto da cidade de Fortaleza e de lá lancei, literalmente, o poema. Não foi literariamente, não. Tem até um registro fotográfico, feito pelo jornal: eu lançando os poemas lá de cima. A primeira capa mostra toda essa atitude de irreverência e certo tom de manifesto do livro, sobretudo do poema inicial, “Minha gravata colorida”, que é um poema longo – atravessando a cidade. [Adriano mostra a capa do livro para a plateia.]

Depois disso, achei que era necessário diversificar, não apenas ficar nessa temática urbana, e escrevi um pequeno livro de haicais todos voltados à natureza. Tem alguns haicais que coloco nesse terceiro momento. Por exemplo:

O sol despertado
Um galo tenta bicá-lo
o canto rosado.

E este outro:

Mar furioso
cambraias já cobram as saias
das ondas em gozo.

Após esse exercício de síntese, parti para *Táxi* – um poema longo que se passa não só em Fortaleza, mas em outras cidades como Rio, São Paulo e até Nova Iorque. Ia lançá-lo em Fortaleza, quando um amigo meu disse que poderia lançá-lo em São Paulo. O livro já estava diagramado e lá fui eu a São Paulo. Mas, antes, passei na casa de um escritor amigo, Ignácio de Loyola Brandão – que acaba de ingressar na Academia Brasileira de Letras –, e eu com aquele pacotão imenso. Ele perguntou-me o que era aquilo, respondi que era um poema e que nele tinha um personagem que entrava em um táxi, atravessava a cidade de Fortaleza, atravessava algumas cidades do Brasil e ia para o último hotel da Praia do Futuro. Ele achou interessante e disse que me indicaria para seu editor, o José Carlos Venâncio, da Global. Fiquei sur-

preso e logo fui ao encontro do José Carlos, que se interessou e publicou o livro no mesmo ano.

Em 1986, vim para o Rio de Janeiro para fazer o mestrado. Três anos depois, defendi a minha dissertação sobre João Gilberto Noll, escritor gaúcho, grande contista e ficcionista. Fui para o exterior, passei dois anos na França e, ao retornar, voltei para o Rio e comecei meu doutorado. Pesquisei sobre Gregório de Matos, o que teve como resultado a tese *As artes de enganar: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos*, publicada pela Topbooks. Enquanto preparava a tese, escrevi um livro de poesia chamado *Praia provisória*, também publicado pela Topbooks. Depois, publiquei *Beira sol*, diferente daquela linguagem solta de *Táxi*. Ali, até pratiquei alguns sonetos e formas fixas, inclusive a forma fixa popular, como sextilhas e outras mais, e também alguns sonetos. Pela primeira vez escrevi sonetos. Escrevi cerca de sete e nunca mais tive a inspiração para escrever no padrão métrico e rítmico de um soneto. Lembro até de um que participou de algumas antologias de literatura e língua portuguesa. Chama-se “Língua-mar”:

A língua em que navego, marinheiro,
na proa das vogais e consoantes,
é a que me chega em ondas incessantes
à praia deste poema aventureiro.
É a língua portuguesa, a que primeiro
transpôs o abismo e as dores velejantes,
no mistério das águas mais distantes,
e que agora me banha por inteiro.

Língua de sol, espuma e maresia,
que a nau dos sonhadores-navegantes
atravessa a caminho dos instantes,
cruzando o Bojador de cada dia.
Ó língua-mar, viajando em todos nós.
No teu sal, singra errante a minha voz.

Aconteceu esse soneto e mais uns cinco ou seis. E foi a única experiência que tive com essa polêmica forma fixa, enaltecida por uns e criticada por outros. Depois, cismei de escrever um livro chamado *Malindrânia*, que tem alguns poemas em prosa, contos e ficção, bem diferente da minha experiência anterior.

A diversidade é comigo mesmo, pelo menos com relação à minha própria produção, que é relativamente pequena, já que publiquei sete livros. Procurei fazer de cada livro uma experiência poética diferente, arriscando-me a não ter um estilo único, identificável, algo que alguém possa dizer: essa é a escrita e a linguagem do Adriano. Não, eu apostei nessa diversidade. Bem ou mal, foi o que eu pude fazer. É ruim, talvez, mas é meu. Essa diversidade me surgia naturalmente, não era nada forçado. Pegava uma temática, uma linguagem e saía produzindo naquela perspectiva poética. Não tenho a menor ideia do qual vai ser o meu próximo livro de poesia. Minha mulher fica até me cobrando, mas eu não sei realmente. Agora estou fazendo reedições. Farei uma do *Fala, favela* e uma de *Táxi*. Com relação ao novo livro de poemas, não sei. Estou me sentindo bem assim. Não há nenhuma angústia nesse sentido.

É isso que tenho a dizer com relação à diversidade da minha obra. Estou me lembrando de que o Augusto escreveu um

poema sobre a preguiça de que gostei tanto, que escrevi para ele, nem o conhecia. Ele demorou meses para responder: “Adriano, não te respondi, porque estava com preguiça.” [risos da plateia]

Augusto Massi – Você, Maluh, perguntou sobre a relação entre a diversidade e as ideias fixas, certo? Dialogando com o Adriano, diria que você tem muitas formas poéticas distintas. Mas a gente nota que você é um poeta muito urbano, de tensões da vida urbana, desde seu início, passando por *Táxi*, até os últimos livros. A poesia foi se tornando cada vez mais urbana. É muito forte essa presença da cidade e me insiro nessa tradição. Sou ligado à vida na cidade. Ainda que tenha a paisagem e outras questões, a cidade é um tema. O último livro, que espero publicar no ano que vem, chamado *Mal-entendido* – no sentido do poeta que, às vezes, é mal-entendido –, começa com poemas sobre o Rio de Janeiro.

No período em que participei da *Inimigo Rumor* com Carlito Azevedo e Júlio Castañon, vinha muito para o Rio de Janeiro e à editora 7Letras. Foi um dos períodos mais felizes da minha vida. Dava aulas na USP, mas tinha muita liberdade e autonomia de, no meio da semana, pegar um avião e vir pra cá ajudar a fechar a revista. A minha primeira esposa, professora de antropologia, é carioca e filha da professora e ficcionista Vilma Arêas. Tive uma vivência muito grande no Rio de Janeiro e isso foi muito importante. Por isso, imaginei começar um livro dentro dessa ideia do mal-entendido. Há uns quinze poemas sobre o Rio de Janeiro. Começa com a igreja da Glória, depois passa pelo suicídio de Pedro Nava, por passeios pelo Aterro e o restaurante Don Pasquale no centro da cidade. Tem um universo dessa

experiência que vivi aqui e achava curioso que alguém falasse: o que esse paulista metido à besta está fazendo? Esse cara é de São Paulo ou é do Rio de Janeiro? Eu achava interessante que a cidade continuasse no tema, mas tivesse algo que não reproduzisse a tradicional polêmica Rio *versus* São Paulo ou contra a Argentina, que os preconceitos fossem diluídos.

Estou começando pelo final, pois, na verdade, publiquei muito pouco. Até brinco com meus amigos que, como poeta, já poderia ser considerado póstumo. Publiquei o primeiro livro em 1991, chamado *Negativo*. Todo mundo brinca: o que se pode esperar de alguém que já começa falando do negativo? Não vai dar certo. Dez anos depois, publiquei um livrinho com o pessoal da 7Letras – é literalmente um livrinho – chamado *A vida errada*, como se dissesse: errei de novo. *Mal-entendido*, por fim, será uma trilogia de negatividades.

Inicialmente, militei muito na poesia. Comecei fazendo uma coleção chamada “Claro Enigma”, que publicou 13 poetas. Essa coleção publicou a poesia completa de Chico Alvim pela primeira vez, a de Orides Fontela, José Paulo Paes...

Adriano Espínola – Paulo Henriques Britto.

Augusto Massi – Pois é. Inclusive, quando liguei para a casa do Paulo, ele achou que era um trote. Eu disse que gostaria de publicar sua poesia e perguntei se ele teria um livro inédito. Ele disse que tinha, mas queria saber quem eu era. Falei da vontade de publicar o seu primeiro livro, chamado *A liturgia da matéria*, e ele me entregou o segundo: *Mínima lírica*. Ele achou que se

tratava de um trote pelo meu interesse em publicar seu primeiro livro. Lembro-me dele dizendo: ninguém liga nos convidando para publicar nossa poesia. Você vai pagar o livro todo, não darei nenhuma colaboração e ainda quer publicar o primeiro?! Isso dá uma medida de como, na época, era muito difícil um poeta publicar seu primeiro livro. [risos da plateia]

Maluh – *Por isso a importância da 7Letras nesse início.*

Augusto Massi – Sim. Naquela época, havia uma divisão muito grande entre uma poesia engajada e a poesia concreta. Isso era muito forte em São Paulo. Eu queria fazer uma coleção que não fizesse essa dicotomia. Por exemplo, onde encaixar a poesia de Orides Fontela? Ela não era nem concreta nem engajada. Então, esse tipo de olhar era para preparar o trabalho com uma geração na qual eu me inseria. Ficou esquisito, porque, pelo sucesso da coleção, eu não poderia publicar meu primeiro livro, para não gerar comentários do tipo: ele organizou a coleção para ser publicado junto com Chico Alvim, Orides Fontela, está se achando. Aquilo criou um problema e, por esse motivo, demorei um pouco para publicar *Negativo*. O livro saiu pela Companhia das Letras e, de lá para cá, literariamente, do ponto de vista do mercado, fui para editoras alternativas, de projeto gráfico muito alternativo.

Tive uma segunda atuação no mundo editorial, dez anos depois. Dirigi a Cosac Naify durante dez anos. Poucas pessoas sabem disso. Eu tinha, inclusive, uma incompatibilidade com a vida universitária. Trabalhei durante dez anos em dois empregos. Quando entrei, a Cosac tinha quarenta e seis livros. Na

minha saída, ela tinha oitocentos livros. Foi um período maravilhoso em que pude fazer livros poéticos, eu diria, além de livros de poesia. Nessa época, atuei como coeditor na 7Letras, republicamos Orides Fontela, Chico Alvim, e publicamos Adília Lopes, Antonio Cisneros. Abrimos para uma coisa internacional.

Toda essa experiência de editor foi muito interessante, mas eu não tinha tempo de editar meus próprios livros. Uma vez, o José Paulo Paes – que trabalhou durante muitos anos em editora – me falou que era ótimo e prazeroso trabalhar em editora, mas era bom apenas para os outros. Todo o trabalho de preparação, correção, corte e sugestão tem um resultado bom, as pessoas adoram você, mas você não trabalha no seu próprio livro. Isso é uma verdade. A minha poesia é pouco conhecida. Saí dessa militância e parei de trabalhar em editora. Eu tinha uma coluna no jornal, mas parei de escrever crítica de poesia. Fiz muitas entrevistas.

Percebo que houve momentos em que as pessoas preocupavam-se mais em publicar e eu dizia: o importante é escrever, não é publicar. As pessoas te entregavam livros em reuniões e debates sobre poética e perguntavam sobre como publicar. Parecia que a grande questão era publicar e eu não achava isso importante. Acredito ser uma reação do editor, do ponto de vista psicológico, tentar negar essa ansiedade do primeiro livro. Por isso, desencanei. Publicava em coisas alternativas, mas você perde sua identidade.

Quando eu era mais jovem, as pessoas falavam: você é poeta, mas também dá aula e faz outras coisas. Agora, acontece o contrário. Foi simpatia do Dau me convidar, porque hoje as pessoas me conhecem como professor, crítico ou editor e ninguém

me chama para falar como poeta. Lembro-me de um festival de poesia em Goiás em que me chamaram para falar sobre edição de poesia e era algo que estava se repetindo. Comecei a pensar sobre a gravidade do fato: estava perdendo a identidade. Então, falei que não aceitaria, que gostaria de falar sobre minha poesia e não sobre edição. Ficaram na dúvida e me ligaram uma semana depois dizendo que aceitavam, mas eu teria que dar um curso sobre poesia. Humilhação completa. Virei poeta de domingo: “Te faço um favor e você fala da sua poesia”. Então, achei que estava no momento de mudar. O principal problema é que você perde o diálogo com o público. As pessoas não se lembram do seu poema.

No primeiro livro, *Negativo*, fiz uma poesia da qual me afastei. O segundo, aquele livrinho de 15 poemas, li no evento de Goiás e as pessoas queriam comprar, mas não tinha, devido à tiragem pequena, que foi em torno de cinquenta, cem exemplares de uma coleção da 7Letras chamada “Moby Dick” – a ironia era que o Moby Dick era “desse tamaninho”.

Nesse período, eu tinha me separado e boa parte dos poemas pensava a questão familiar – quem ficaria com o filho nos finais de semana, por exemplo. Fiz muitos poemas centrados nessa questão. Tenho um chamado “Apartheid”:

Ele tinha que vir
nesse final de semana?
meu filho
não obteve visto de entrada.

É tratado como agente duplo
Todos os seus pedidos de asilo

foram sistematicamente recusados.
Migrando de casa em casa
tornou-se um problema político.

Ainda criança caiu em desgraça
feições,
refeições,
rejeições,
crescem a cada manhã.
Não sou a mãe dele.

Um dia,
meu filho bateu
a porta do quarto
e mergulhou na clandestinidade.

Esses poemas queriam ressaltar essa dinâmica nova. Sentia que cada questão familiar, tudo deveria ser negociado. Aquilo que deveria ser um prazer, um final de semana ou feriado, tornava-se um problema, então fui tematizando as coisas. Tenho um poema, por exemplo, chamado “Separação”:

Me separei do meu passado
Me separei da primeira pessoa
Parti partido e me reuni à parte

Me separei de um gran-finale
Me separei desse mundo caduco
Separei pessoa e personagem

Me separei do crochê da vingança
Me separei de velhos inimigos
Me divorciei da culpa

Rompi com movimentos separatistas
Minha cabeça me virou as costas
O corpo pediu separação de corpos

Me separei da casa própria
Me separei do nome próprio
Me separei da própria ideia de separação

Vejam como o tema familiar é tratado como uma questão política, como se o próprio amor tivesse esse fundo. Tenho aqui também um último poema, chamado “Ponto morto”, em que a cidade aparece fortemente:

A minha primeira mulher
se divorciou do terceiro marido.
A minha segunda mulher
acabou casando com a melhor amiga dela.
A terceira (seria a quarta?)
detesta os filhos do meu primeiro casamento.
Estes, por sua vez, não suportam os filhos
do terceiro casamento da minha primeira mulher.
Confesso que guardo afeto pelas minhas ex-sogra.
Estava sozinho
quando um de meus filhos acenou para mim no meio
do engarrafamento.

A memória demorou para engatar seu nome.
Por segundos, a vida parou, em ponto morto.

Meu primeiro livro, *Negativo*, tinha uma dimensão muito pessoal e passa para uma sociabilidade, que é a célula familiar. Já o meu último livro, chamado *Gabinete de curiosidades*, foi publicado com a poeta Lu Menezes, numa coleção chamada “Luna Parque”, organizada por dois poetas cariocas, Marília Garcia e Leonardo Gandolfi, que moram, atualmente, em São Paulo. A Marília foi editora durante muito tempo na 7Letras, e os dois me convidaram para fazer parte dessa coleção de uma série de livrinhos feitos em duplas. A Lu Menezes, que tinha publicado um livro chamado *Onde o céu descasca*, pela 7Letras – um dos livros mais bonitos que li nos últimos tempos –, é uma poeta muito diferente do meu jeito, mas com quem eu queria trabalhar, justamente dentro desse registro, com outra dicção, estabelecendo a conversa. O livrinho funcionou. O convite para ela foi formulado em um dia em que eu tive um surto: tinha uns dez títulos para fazermos e todos eles estavam ligados a uma questão também política.

Sobre *Gabinete de curiosidades*, lembrei-me de que os gabinetes eram os antecedentes dos museus e pensei em fazer poesia com pequenos objetos da vida industrial, que são um pouco desprestigiados, já que estamos em um mundo digital. Por isso, fiz poemas para tachinhas, por exemplo, alfinetes, pregos, coisas que não aparecem. Eles ainda existem, mas ficam escondidos. Eles perderam o prestígio da visibilidade, mas tinham muitas coisas autoritárias. Por exemplo, os poemas que eu fiz vinham

acompanhando a data. “Arame farpado”, datado de 1874, é uma poesia que tem um pouquinho de ensaio:

Patenteado para proteger
as grandes propriedades,
fez fortuna nas trincheiras
da Primeira Guerra Mundial.
Vingou de modo avassalador
nos campos de concentração.
O famoso três em um:
cerco policial, coroa de espinhos,
claustrofobia a céu aberto.
Entre seus principais clientes:
presídios, fábricas, hospícios.
Decorou o muro de Berlim.
Patrimônio histórico da barbárie.

É um poema que não parece panfletário, porque reflete sobre um objeto, mas traz uma história da civilização ocidental. Por exemplo, tenho outro aqui sobre as máquinas trituradoras de papel. A primeira foi criada em 1935, por isso o título “Trituradoras [1935]”:

Adolf Ehinger inventou
a primeira trituradora
elétrica de papel.
A ascensão do nazismo
acelerou a necessidade

de eliminar documentos.
Hoje presta serviço aos
bancos, máfias, intelligenzia.
Políticos recomendam.
Para poetas pode ser
de grande serventia.

Adriano Espínola – Você tocou em um assunto e me fez lembrar que também escrevi, no processo de vivência aqui no Rio de Janeiro, um longo poema, justamente para tentar conhecer mais a cidade. Chama-se *Metrô*. Imaginei o eu lírico saindo do táxi e entrando no metrô, no Largo do Machado, onde eu estava morando quando cheguei ao Rio. Fiz todo o circuito das estações. Era o olhar do estrangeiro que estava vendo as coisas pela primeira vez. Escrever esse longo poema foi minha forma de conhecimento. Trata-se de um poema narrativo, em torno de setenta páginas. Você também escreveu seus poemas como forma de conhecimento da realidade urbana do Rio. Esse é um poema de amor, mas que circula pela cidade do Rio de Janeiro, na época em que escrevi, 1992.

A minha edição de estreia em poesia foi em um folheto de cordel chamado *A cidade*. Desde ali, eu já tinha essa fixação pela cidade – você tem razão –, um tema muito prevalente na minha poesia. Também me lembrei de que preparei uma antologia chamada *Escritos ao sol*, publicada em 2015, com poemas de apenas quatro livros, poemas sobretudo luminosos, que tentam expressar aquela luminosidade intensa de Fortaleza. Fui garoto de praia, não da praia de Ipanema, mas da praia de Iracema. Aquilo me marcou profundamente e são os poemas que estão aqui.

Essa outra antologia – estou esperando a resposta de uma editora em São Paulo – abrange quatro livros, todos voltados para o universo urbano. Entra o poema *Metrô*, poemas de *O lote clandestino*, *Fala, favela* e quatro poemas desse cordel chamado *A cidade*.

Maluh – *Vamos conversar agora sobre a diversidade a partir de outro ângulo: o formal. Vocês verificam em si mesmos princípios de composição constantes? Diriam que têm um método de trabalho? O que há de trabalho voluntário e quanto de oferta inconsciente na poesia de vocês? Como é a relação de vocês com a linguagem? Em uma de suas colocações bastante fecundas, Mallarmé falava em ceder a iniciativa às palavras. Vocês registram um movimento dessa ordem na escrita de vocês? E que papel desempenham para vocês o ritmo e as sonoridades? Mencionei uma série de aspectos que fazem parte da atividade formal da poesia, mas, naturalmente, vocês não precisam dar conta de tudo isso. Por outro lado, podem trazer outros fatores que julgarem oportunos.*

Augusto Massi – Também cresci em uma geração que herdou o verso livre. Então, como toda atividade, você precisa conhecer os recursos que ela oferece. Se for um marceneiro, tem que dominar os instrumentos: lixar, aparafusar e fazer encaixes. A poesia também requer isso. Como professor, eu também era obrigado a ensinar métrica, as questões formais e figuras de linguagem. Isso tudo é muito importante, mas, novamente, a poesia sopra onde quer. E, às vezes, poetas que não têm esse conhecimento escrevem de uma maneira muito eficaz e obtêm grandes resultados. Não sou dogmático nisso.

O Paulo Henriques Britto, que talvez seja uma das pessoas mais cultas hoje, com grande domínio da forma do verso, eu diria que sua poesia beneficiou-se, inicialmente, desse conhecimento formal, mas chegou a um esgotamento nesse mesmo domínio. Penso sempre em poetas como o João Cabral, que até *Psicologia da composição* foi dentro de um caminho. O poeta tem que ser capaz, às vezes, de encontrar um sopro de vida na sua poesia, precisa da matéria, do real. De repente, o Cabral quebrou com tudo aquilo e foi fazer *O rio*. Ele rompe um pouco com essas estruturas, que eram muito rigorosas e vinham muito do Mallarmé. Juntou o rigor com algo que tinha a ver com a cidade dele, a vida e as impurezas. Sou partidário disso: a poesia deve procurar mesclar.

Dentro do que eu tenho produzido agora, nesse último livro que vai sair, comecei a fazer uns poemas que pareciam uma coluna. *Gabinete de curiosidades* já tem algumas coisas assim. Tem a ver com a ideia do computador. Antes, eu fazia tudo manual, mas hoje já escrevo no computador.

Para quem escreve, esse método é interessante, porque você já vai vendo o formato. Surgiu um poema sobre um editor e livreiro, chamado Aluizio, aqui do Rio de Janeiro. Ele era uma pessoa que foi decisiva para mim, quando fiz a “Claro Enigma”, porque era só com ele que as pessoas encontravam os livros da coleção. Quando eu vinha ao Rio, não encontrava o Paulo Henriques Britto, nem o Carlito Azevedo, que eram meus amigos, eu encontrava o Aluizio – uma grande figura de quem me tornei amigo até o final da vida dele. Fiz um poema pensando formalmente nas pilhas de livro na prateleira, acumuladas como em uma livraria. Mas, por outro lado, ele era uma pessoa obesa e eu queria falar dele carinhosamente,

sem que as pessoas se referissem a ele colocando em questão a sua obesidade. Esse poema solucionou esse impasse graficamente, porque eu o alinhei pelo centro. Há momentos em que é como se a linha engordasse e emagrecesse, porém há um eixo semelhante à prateleira da livraria. A ideia era tentar inverter o sentido de certas palavras negativas. O poema ficou assim:

Aluízio,
gordo
imenso
tremendamente generoso
obeso
obscenamente bom caráter.
Olhos azuis
azul Aluízio
ilha rodeada de livros.
Muro
redondo
redondamente amado
não saia
do timbre

O poema vai se desenhando tendo essa coluna. Eu achava que era interessante transformar o sentido. Quando a gente fala “obeso”, vira algo positivo: obesamente amoroso. Estava em questão a capacidade generosa dele. Era um exercício de forma e um pouco também de matéria. Esses poemas ficaram interessantes, pois era como se ocupassem a página inteira. Se depois eu fizesse mudanças, talvez ganhassem alguma forma,

meio redondilha. Eles têm alguma coisa de rima, mas procuram um caminho que facilita a leitura. Quando você fala “Aluízio”, só a palavra “Aluízio”, “ilha rodeada de livros”, “Muro/ redondo/ redondamente amado”, vai fazendo sempre um desenho de que o ritmo, depois daquela primeira entonação, desenvolve o caminho da musicalidade. Para mim, é muito importante pensar, a todo o momento, essa questão formal, ainda que pareça uma poesia muito oralizada, muito coloquial.

Adriano Espínola – A pergunta da Maluh é uma indagação bastante complicada de responder. Eu não saberia dizer como. Tenho a impressão de que você está se referindo ao processo de criação: como é a criação do poema, como ele surge e qual o seu método de trabalhar. Tenho dificuldade em dizer como cheguei a escrever esses poemas. Acredito que foi por acaso, acidentalmente. Não há nenhum método de planejamento e execução do poema. É tudo tão acidental, tão ao acaso. É claro que tem que criar certa disponibilidade, sensibilidade, imaginação e razão para que aquilo aconteça. Não é também tão solto, como se encontrar em um estado poético, digamos assim, para a coisa surgir, mas é aleatório o momento da criação. Tenho diversas experiências que, para mim, foram absolutamente aleatórias. O poema que citei para vocês, “Língua-mar”, por exemplo. Eu estava em um restaurante português, à noite, na praia de Iracema e, quando o dono do restaurante veio até mim e falou, a fala dele era como ondas, com aquele sotaque lusitano. Quando cheguei a casa, o poema surgiu naturalmente: “A língua em que navego, marinho/ Na proa das vogais e consoantes...” Eu estava ouvindo o cara. O surgimento de *Metrô* deve-se à visita de

um amigo meu. Eu já tinha publicado *Táxi* e ele me perguntou: “Adriano, e agora? Você vai publicar o quê?” Inclusive, cheguei até a escrever sobre isso. O Zé Mário Pereira pediu-me para escrever sobre a gênese do *Metrô*, em uma publicação chamada *Em trânsito: Táxi, Metrô*:

Fácil saltar do táxi e entrar no metrô, bastou ter me mudado de Fortaleza para o Rio, do Rio para Paris e de Paris para mim mesmo, descer as escadarias, bater no aço cotidiano das roletas e deixar o poema rolar pelos trilhos da linguagem. Difícil mesmo foi iniciar, devo a um amigo a ideia. Pegamos juntos um metrô no Largo do Machado em direção ao centro, falávamos, durante o trajeto, sobre o poema de amor passageiro, “O Táxi”. Perguntou-me de repente, depois da corrida: “Você vai de quê?”. Olhei para os lados e sem pensar disparei: “Agora, eu vou de ‘Metrô’”.

Registrei esse momento e na hora tive a ideia, a chave. Pensei: realmente, vou saltar do táxi e entrar no metrô. Comecei a escrever os versos. O processo da criação tornou-se uma obsessão. Já estava em Paris e pensava: preciso terminar esse poema. Falei para minha mulher que precisávamos voltar ao Rio de Janeiro, pois tinha que continuar o trajeto do metrô. Então, vim com a ideia fixa e equipado com meu caderno de anotações. Fui com um amigo e fazia anotações em todas as estações. Essa segunda etapa foi um processo mais racional. A primeira foi essa que contei a vocês, surgiu de uma ideia e escrevi esse poema, em torno de setenta páginas, correspondente à viagem do Largo do Machado. Para tanto,

utilizei como base o mito de Ulisses, em seu périplo, e a este chamo de périplo no mar urbano, com todos os perigos, encantamentos e enfrentamentos decorrentes da viagem em uma grande cidade.

Sobre a história de outro poema meu – esse foi incrível: moro no segundo andar e tinha esquecido a chave. Telefone e digo “Jogue a chave”. Minha filha jogou o molho de chaves e, naquele momento, surgiu-me um pequeno poema que está, inclusive, em algumas antologias. Esse é um acaso total.

Maluh – *É curioso como aquela experiência do “Língua-mar”, que surgiu ao acaso, virou um soneto.*

Adriano Espínola – Sim, virou um soneto e não forcei a mão. Esse pequeno poema também surgiu desse ato de jogar as chaves. Escrevi “O prego”:

O que mais dói
não é o retrato
na parede

mas o prego ali
cravado
persistente

no centro da mancha
do quadro au-
sente.

Como eu vou explicar um negócio desse?

Maluh – *Esse poema está no livro Praia provisória.*

Adriano Espínola – Sim, está. Você falou também sobre a linguagem. Realmente, existe essa inspiração externa, as circunstâncias completamente aleatórias. A poesia é um não saber, pois é impossível sistematizá-la. Ela tem esse grau de acidentalidade muito grande. Mas é verdade que a própria linguagem inspira. Diria que há uma inspiração endógena ou metalinguística – a sonoridade das palavras. Para mim, isso foi muito valioso no meu livro chamado *Praia provisória*. Tentei escutar as palavras, o melódico e rítmico. Não tinham nenhuma rigidez, mas esses elementos estavam ali. Vejam esse poema. Chama-se “Fome”:

Quando tiveres fome de madrugada
procura uma folha de papel em branco
e nela sorve em silêncio o nada
que te espanta e consome.

Se porém encontrares outra coisa
ao despontar o dia
(o pão ainda fresco do sonho
a palavra que amadureceu de repente
ou os gomos abertos do sol)

chama-me depressa
pois também tenho fome –
tenho essa mesma fome que não sacia.

A sonoridade da palavra também é muito importante. A acidentalidade externa e o trabalho com a linguagem.

Maluh – *Ainda em termos de diversidade, gostaria de saber como vocês veem a cena poética contemporânea. Que ela é diversa, não há dúvida. Só aqui, em nossa edição do Fórum deste ano, estamos trazendo a literatura indígena, a poesia visual, o slam, a sempre presente força feminina na literatura, além das inúmeras sessões de comunicação, cujos temas e propostas são variadíssimos. Como vocês avaliam essa multiplicidade cujo ímpeto proliferante parece longe de se aquietar? Apesar da flagrante variedade, vocês acreditam que haja alguns pontos de encontro, algumas convergências, nessa cena poética atual?*

Augusto Massi – De todas as perguntas que você fez – e todas foram muito estimulantes –, acho essa a mais difícil, pois quando você acompanha a produção e sente-se contemporâneo, e muitas vezes eu me senti assim, quer passar para as pessoas os poetas que considera importantes. De uns três anos para cá, minha vida mudou completamente. Inclusive, tenho medo de publicar o livro *Mal-entendido* e ele parecer do século passado, porque as questões, hoje, estão vivas e presentes demais. Isso me chamou de volta para a poesia, no sentido de precisar repensar as coisas. Acredito que mudaram as formas de amor, por exemplo. A questão do racismo é uma pauta intensa na nossa sociedade, e o mundo, não só o Brasil, assiste a uma mudança do ponto de vista da comunicação. Eu não tinha celular, deram-me de presente. Tenho uma situação muito dividida em relação a isso. Esse é o momento em que você pode optar por rejuvenes-

cer ou ser colocado, definitivamente, no lugar de aceitação, que não é mais o seu mundo. Acho que estou nesse limite.

A atividade de dar aulas é interessante, pois você tem dos alunos o retorno de ser obrigado a rejuvenescer. Brinco que, todo ano, entro na sala de aula, eles têm a mesma faixa de idade e eu estou um ano mais velho. Eu já fui próximo. Eu era o professor mais jovem. Hoje, estou entre os mais veteranos. Isso me fez voltar a querer fazer crítica de poesia como eu fazia. Mas dei-me conta de que tinha perdido essa sensibilidade. Conhecia muito os poetas que ajudei a divulgar, então estou fazendo um esforço grande de ler sistematicamente a poesia jovem, sabendo do limite de coisas a que não sei chegar ainda, porque não decodifico o código das imagens. Mas noto que temos alguns nomes muito importantes como, por exemplo, a Ana Martins Marques, mineira, cujo nome considero forte e uma vertente que está próxima do Fabrício Corsaletti. São poetas que têm uma questão amorosa que parecia fora de lugar.

Para minha geração, fazer poemas de amor era uma coisa impensável. Ficava só na música popular brasileira, mas não era o forte. Acho interessante que poetas como a Ana e o Fabrício tenham essa liberdade, no meio desse mundo conturbado, que sejam poetas que chamem atenção com uma poesia urbana e amorosa. No entanto, vejo questões diferentes do registro deles, numa poesia como a da Angélica Freitas, que acho muito coloquial, militante, assumidamente homossexual, com muita liberdade. A poesia dela não existiria sem o corpo, ela tem uma lógica de repetição de palavras. A Marília Garcia, eu acompanhei, publiquei seu primeiro livro e pude perceber seu crescimento. O

seu último livro, inclusive, tem a ver com o incêndio no Museu Nacional. Não parecia que a política ia se insinuar em sua poesia, ela parecia algo cosmopolita pensando o Brasil. Estou no momento de acompanhar a poesia contemporânea e percebo que há muitas mulheres publicando. O mais interessante que vejo, em um primeiro momento, são poemas que não se enquadram mais na categoria “feminina”, no sentido usado anteriormente, como em Adélia Prado. São poesias feitas por mulheres. Na minha geração, era uma ou outra. Na “Claro Enigma”, por exemplo, tinha a Orides Fontela e a Maria Lúcia Alvim, de resto eram todos homens. Se eu fizesse uma coleção como essa, hoje, teria quase a proporção oposta: muitas mulheres e poucos homens. Se é que podemos falar em mulheres e homens como falávamos antes – e é muito bacana não falarmos da mesma forma.

Em relação à questão da sala de aula, hoje, tenho um tipo de aluno que está, às vezes, participando por meio do celular, está lendo os textos nos computadores. A relação com as palavras é outra, bem como a relação com os poemas. Agora, como reflexão, tenho sentido que todas as vezes que temos muitas questões aparentemente diversas, você perde um foco, que é um tipo de debate no qual as pessoas não falam só a partir daquilo que não se encaixa, mas procuram uma ponte para relacionar-se com o outro. Deixo explícito que é uma reflexão, não uma crítica. Essa é uma preocupação de encontrar, dentro dessa diversidade, uma linguagem com a qual eu consiga fazer com que as pessoas leiam, porque, no passado, por exemplo, as pessoas que faziam poesia erótica ficavam intituladas como pertencentes a esse gênero. É ruim. Isso me lembra dos escaninhos da

universidade. Posso ministrar a disciplina literatura brasileira, entretanto, toda literatura é comparada. Sempre deve ter teoria. Temos departamentos de teoria literária, ou de espanhol. Há uma divisão. Do ponto de vista do leitor, quando lê Cortázar, não há uma preocupação se é literatura hispano-americana ou argentina, ele apenas lê.

Lembro-me de uma questão que aconteceu com o Eucanaã Ferraz, recentemente. Podemos dizer que foi descuido dele, pois deveria ter considerado a diversidade. Porém, ele foi duramente punido, e quem reivindica diversidade tem que estar disposto a dialogar e dizer: olha, isso está mal selecionado, vamos organizar. O que não pode haver é uma punição fazendo com que aquilo não aconteça; pelo contrário, você deve ir ao lugar e debater. Seria melhor que os poetas tivessem ido ao evento e reivindicado. O debate nunca pode ser negado em função de algumas questões que são fundamentais e que, debatidas, podem servir para mudar a sociedade e agregar.

Sobre essas outras manifestações culturais, o *slam*, por exemplo, eu vejo que está muito próximo do cordel, mesmo parecendo ser algo que está ligado ao rap ou a um tipo específico de ritmo. O enriquecimento real seria não pegarmos na moda, mas pegarmos na base onde aquilo é móvel, não é a moda no sentido só da mudança, mas é uma mobilidade em que é possível transitar. Penso, às vezes, se eu poderia escrever um livro de poesia feminina ou sobre poesia negra. É importante a liberdade de transitar entre esses ritmos, de não virar um repertório exclusivo. Por outro lado, existe a tensão. Se esses lugares de fala não reivindicassem a especificidade, talvez, não estivesse-

mos discutindo isso. Então, é uma relação tensa e boa. Gosto da tensão em participações e debates. Deveríamos voltar a discutir, sou de uma geração em que meus amigos batiam na mesa, berravam, falavam alto e ninguém dizia: cara, calma, você está sendo radical. Não, o gostoso era discutir mesmo e todos saíam de lá amigos. Ninguém rompia a amizade por discordar. Isso é algo prazeroso de trazer de volta.

Diante da diversidade, ela deveria acontecer em relação ao discurso, às possibilidades. Abrir possibilidades e não fechar. É um momento, na verdade, em que estamos abrindo possibilidades. Se pudesse resumir tudo, diria que é o momento em que eu teria que aprender muito, estudar e ter a humildade de, tendo mais idade, sendo professor e falando de um lugar estabelecido, compreender que a riqueza, agora, é ver todos esses poetas que eu não conheço. Isso, se eu quiser sentir-me contemporâneo – e eu quero.

Adriano Espínola – Concordo plenamente com o Augusto. É um momento muito difícil para se tentar situar essas novas vozes e manifestações poéticas. É com muita alegria, também, que vejo outras manifestações. Inclusive, a forte presença da poesia feminina, com uma linguagem que não fala só do ponto de vista da mulher, mas tem uma qualidade poética muito grande. Sobre essas poetas que você mencionou agora, pelo menos três eu assino embaixo: a Marília Garcia, a Ana Martins Marques e a Angélica Freitas. São poetas importantes.

Augusto Massi – A Simone Brantes, também, que ganhou um prêmio. Acho muito interessante.

Adriano Espínola – De fato, são muito interessantes. Há também a poesia representante da negritude. Tem um poeta de que eu gosto muito, o José Salgado Maranhão, sobre o qual já escrevi. O Ricardo Aleixo também é um poeta muito importante. Talvez, nos anos 1980 e 1990, nós não tivéssemos uma presença tão forte dessas vozes. Não sei se há poesia de indígenas, não conheço, mas deve ter. Favelados, também. Escrevi *Fala, favela* por pura empatia social. Nunca fui favelado. Tive alguns amigos de lá. Pode haver até algum questionamento, como me questionaram: “Você escreveu *Fala, favela*, mas vive em outra condição. É professor universitário”. Não acho que deslegitima. Entretanto, seria mais forte se alguém de lá tivesse escrito. O maior elogio que recebi sobre esse poema foi de uma pessoa da favela que assistiu à peça e ficou surpresa: “Nossa, parece que você estava lá!”

Do ponto de vista da linguagem, temos vários poetas com uma espécie de experiência sem um “propósito literário”, sem aquela pretensão de fazer alta literatura, com uma linguagem mais popular, mais direta, falando do cotidiano. O caso da Marília Garcia, por exemplo. O próprio Paulo Henriques Britto faz isso muito bem, uma espécie de antipoesia, mas que, por trás, traz todo um rigor técnico. É uma linguagem que não se vale mais das figuras de linguagem, das metáforas. É mais direta. Gosto muito de um poeta chileno chamado Eduardo de la Barra, que só está sendo conhecido agora. Ele morreu com 102 anos, foi publicado agora pela 34 Letras e é extraordinário. São extremamente interessantes essas manifestações dos lugares de fala.

Do ponto de vista pessoal, estou preparando minhas reedições. Temo, como você, escrever um novo livro e parecer velho. Já

fiz o que pude, agora quero escutar as novas vozes. Estou interessado em escutar os novos poetas. Houve, por muito tempo, uma centralização entre Rio, São Paulo e um pouco de Minas Gerais. É importante, também, ouvirmos os poetas do Nordeste. Pernambuco, por exemplo, é um estado que tem uma safra de poetas extraordinários. Não vou falar do Ceará, pois sou suspeito. Amazonas, Belém, Rio Grande do Sul. A diversidade também deve ser espacial, sair desse eixo Rio-São Paulo, conseguir ouvir e apanhar essas vozes poéticas do imenso Brasil. A diversidade regional também conta e é importante.

Maluh – *Quero agradecer a vocês pela presença e considerações muito ricas. Agora, é a vez da plateia. Alguém gostaria de fazer perguntas aos poetas?*

Suzane Silveira – *Bom dia, Augusto. Em seu livro Negativo, há um poema chamado “Poética”, que parece falar sobre suas referências e diz:*

Algumas horas de minha vida.
A elegia do olho.
A contração do sagrado.
Têmpera, banho do sono.
Penso na dignidade do contido.

Gostaria de saber se você ainda pensa na dignidade do contido.

Augusto Massi – *Agradeço por fazer os comentários sobre esse poema e acho que é uma das contradições da minha vida. Sou um*

sujeito que tem uma atividade pública grande, mas me considero recolhido. Viro as noites, gosto de trabalhar à noite e durmo muito pouco. É como se eu tivesse duas vidas: há a vida de que participo com todo mundo, mas, se eu não escrever à noite, ler, ficar parado pensando em solidão, é como se eu não cumprisse essa promessa. Todo esse poeminha é tirado de muitas coisas de que eu gosto. Tem frases de Italo Svevo, tem uma frase do Adorno. São artistas muito mentais. Embora fale mais hoje, eu era muito tímido. Fui obrigado a falar mais, pois em minha família todos falavam pra caramba e eu tive que me impor. Hoje, se eu pudesse ficar mais na minha, não me incomodaria. Sinto, às vezes, que tenho que atuar. Se eu pudesse, escutaria mais.

Verônica Filippovna – *Adriano, minha pergunta é sobre o jogo entre rigor e vigor, que a criação de uma obra demanda: pode-se dizer que uma obra poética cria sua própria lei, quando se está entregue a esse jogo entre rigor e vigor? Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.*

Adriano Espínola – Quando o poema surge, me parece que começa a criar suas próprias leis formais. Até para a surpresa do poeta. Ele escreve, também, no desconhecido, não sabe do resultado final, tem apenas uma ideia. Antigamente, dizíamos “inspiração”, mas é aquela ideia que está trabalhando, não se sabe o resultado do poema. Realmente, o poema cria suas próprias leis. Você falou sobre a tensão entre o vigor e o rigor. O vigor seria expressar tensões da vida, problemáticas existenciais ou sociais. Enfim, algo ligado à vida não só do sujeito, mas dos outros também. O rigor seria com a própria linguagem do poema, mas sem

aquele rigor rigoroso, que formalize o poema e termine por ser mero jogo de palavras. Não se trata disso. O rigor, para mim, seria a funcionalidade da linguagem a fim de expressar aquela ideia-emoção ali conjugada. O poema é o único tipo de linguagem que junta essas duas questões, ou seja, que faz essa conciliação entre a razão e a emoção. O poema ideal seria aquele que soubesse equilibrar o vigor – ligado à expressão da vida de maneira intensa, densa e precisa, por exemplo, a densidade cabralina –, e o rigor na absoluta funcionalidade da linguagem. Novamente penso no Cabral e também no Drummond. É um jogo em que o poeta tem que se equilibrar. Exige muito trabalho. No exercício da poesia, nem sempre acertamos. Erramos um bocado. É por conta exatamente desses erros que conseguimos acertar um poema ou outro, porque nem todos trazem equilibrados esse vigor e esse rigor. É difícil acertar um grande poema.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

A ancestralidade poética de uma fiandeira de alma lusitana

Poemas portuguesas, de Raquel Naveira

Ana Aparecida Arguelho de Souza*

Do alto de uma carreira literária que conta com mais de 30 livros escritos, em prosa e verso, incontáveis vezes premiada, Raquel Naveira transita com serenidade pelo universo da palavra. Enfia pérolas no seu cordão de versos, com surpreendente versatilidade, assim como nos brinda com suas crônicas, que possuem a força de um sol rubro, de constelações e cacos de estrelas (cf. *Mar de rosas*, 2018).

Talvez por herança da heteronímia pessoana, seu eu poético multiplica-se e percorre com desenvoltura os caminhos da literatura contemporânea, tensionando o cotidiano e o universal, em crônicas poéticas tecidas com as finas rendas de um *leque aberto*, ou oferecendo ao leitor, nos poemas de *Menina dos olhos* (2018), uma profusão de imagens – flautas azuis, estrelas na varanda, maçãs açucaradas, girassóis bipolares e esquilos na floresta – obtidas por rupturas semânticas, acenos sinestésicos, plasticidade e musicalidade, em que a força do mundo invisível ofusca o mundo visível. Com a mesma destreza e igual domínio das palavras, já havia, no

* Professora adjunta do curso de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

tom grave, solene e sacralizado da Idade Média, em *Senhora* (1999), tecido mantos e armaduras para a nobreza, vestida de castelã ou de fada, banhada em água aquecida a lenha, para nos conduzir a castelos, capelas, moinhos e feiras, *i.e.*, levando-nos, enfim, a uma percepção apurada da natureza da mulher em sua condição medieval.

Tenho me deparado, ao longo do tempo, com essa rica multiplicidade dos universos poéticos de Raquel Naveira, na urdidura dos fios com que tece a palavra, escolhendo sempre com cuidado a que melhor se ajusta à tessitura de seus versos. Uma *fiandeira*, como ela mesma se denomina. Em *Poemas portugueses* (2019), ela, mais uma vez, transpõe as margens da literatura para nos oferecer, “com engenho e arte”, por meio de mediações de alta densidade estética, uma viagem, desta feita, pelos caminhos da história e da cultura lusitanas.

De há muito, tenho feito a experiência de analisar o universo literário com um duplo olhar, o da própria literatura e o da história, porque esse olhar amplia e redimensiona a palavra. Conhecer a história enquanto movimento dos homens na sua caminhada civilizatória, desde as cavernas até o desvendamento de outros universos galácticos, é uma tarefa desafiadora e fascinante a um só tempo. Conhecê-la pelo viés da literatura, então, é uma experiência ímpar e sedutora. Naturalmente, há que se considerar que mediações estéticas ampliam o grau de distanciamento entre o literário e o mundo material, em um processo de recriação e transfiguração. Todavia, nenhuma literatura, por mais mediada esteticamente, deixa de se contaminar pelo mundo que a produziu, embora o rastreamento da sociedade na literatura se dê por pistas de larga amplitude, por índices, símbolos, e nunca por

vestígios ou provas circunstanciais, o que não desautoriza a compreensão da sociedade por vias literárias.

Olho para os *Poemas portugueses* com esse duplo olhar, como pede a obra. Trata-se de material recolhido de outros livros da autora e organizado numa só coletânea, como “reordenação da memória lusa, da memória do meu país e da minha própria” (Naveira: 2019, 6). Sendo neta de portugueses, Raquel carrega em si uma ancestralidade portuguesa muito forte, muito viva, que foi sendo cantada ao longo de suas obras. Desse modo, a ideia de reunir, em um só volume, os seus *poemas portugueses* permite uma visão mais precisa da riqueza estética dessa escritora, assim como da amplitude da história e da cultura de Portugal, uma das profundas raízes do Brasil.

A decisão de organizar a coletânea confirma uma das facetas do eu lírico dessa poeta instigante que, sem dúvida, traz entranhada em seu DNA a herança do talento de Camões e de tantos outros escritores que honraram as letras portuguesas. Em um contínuo exercício intertextual, o livro traz “sombras do passado, luzes para o presente e sonhos para o futuro” (p. 6). E me inspira a percorrer com ela seus poemas e, neles, os fascinantes caminhos da história.

Para navegar por essa dialética entre a história e a poética, é preciso que o poeta tenha uma larga experiência com a palavra e carregue o leitor com a leveza, o cuidado, a doçura e a grandeza que a tarefa requer. Raquel Naveira domina com facilidade esses caminhos. Maneja, como poucos, a arte da intertextualidade, com a maestria que só consegue quem tem um cabedal de leitura e domínio de obras e personagens de alto quilate. Na antologia em questão, ela dialoga não apenas com personagens de outros

tempos, mas também com os escritores que os criaram, conduzindo o leitor a um passeio inebriante, quer seja adentrando os labirintos da grande literatura lusitana – “Minha língua encosta/ Na língua portuguesa” (p. 31), ela nos diz –, forjada na língua de Camões, Pessoa, Bocage, Florbela Espanca e outros grandes; quer seja conduzindo-o pelos caminhos do moderno Portugal aos Mosteiros dos Jerônimos e Alcobaça, aos palácios da Penha e Queluz, ao Mondego e ao Tejo, aos azulejos e anjinhos, ou à Figueira da Foz, de onde partiram seus avós: “Por isso há dentro de nós/ Sementes de figo/ E gotas do Mondego” (p. 34).

Não há um critério de ordem estética ou cronológica na distribuição dos poemas. Eles obedecem à sequência dos textos nas obras que originaram a presente coletânea. Quanto à linguagem, Raquel retoma um procedimento comum aos seus escritos litero-históricos, usando uma linguagem simples, sem rebuscamentos, mas que se torna extremamente densa e sofisticada pela escolha criteriosa das palavras e pela forma como as articula nas estrofes e versos. Ora compõe os versos em linguagem quase prosificada, descritiva, como no caso do poema “Dom Pedro em Queluz”:

[...]

Este foi o quarto
Onde aconteceu o parto:
O dossel,
As colunas toscanas,
Das cortinas
Pode-se ver o pátio,
A estátua de Netuno

Com seu tridente
Erguido para o céu.

A mata que rodeia o palácio
Parece a mata do Brasil,
Há muito verde
E flores amarelas,
A praça dos touros
E uma cruz de malta.

(pp. 59-60)

Ora recorre a belas apóstrofes e anáforas, cantando, em
“Mosteiro de Alcobaça”, Inês de Castro:

Vem, noivo amado,
Segue-me ao mosteiro de Alcobaça

[...]

Vem, noivo amado,
Entremos nos claustros:
O do Silêncio,
Onde a solidão nos enlaça;
O da Leitura,
Onde os livros se abrem

[...]

Vem, noivo amado,
Pelo caminho em cruz,

Pela capela,
Pela sala dos reis;

[...]

Vem, noivo amado,
Cheguemos aos túmulos
De Pedro e Inês de Castro,
Os infelizes amantes
Que caíram em desgraça

[...]

Vem, me abraça.

(pp. 52-3)

Poemas portugueses é rico em intertextos com poetas e escritores como Camilo Castelo Branco, Camões, Garrett e Alexandre Herculano, em peças atravessadas de um lirismo doce e ingênuo (cf. “Maria da Fonte” e “Meninas dos rouxinóis”), ou dotadas de uma carga mais passional, a exemplo de “Maria do Adro”. O livro exalta, ainda, os feitos do infante Dom Henrique, fundador da escola de Sagres, e do navegador Pedro Álvares Cabral, homens que rasgaram os rumos das grandes conquistas marítimas, de novas terras, e elevaram Portugal à glória de ter sido, juntamente com a Espanha, o primeiro reino a fundar o Novo Mundo. Raquel Naveira também traz a lume um dos mais expressivos nomes da nobreza de Portugal, Dom Sebastião, em versos carregados de comovente lirismo. Pelos mares fortes da

sua poesia, conduz o leitor a atravessar os Cabos do Bojador, das Tormentas e da Boa Esperança. Nesses passeios, “os livros se abrem/ Como rolos de mel/ E a lua entra/ Pela vidraça” (p. 52).

Todavia, Raquel Naveira cria, em fortes antíteses poéticas, a contradição entre a busca civilizatória de Portugal e o preço que custou essa empreitada. Em versos carregados de comoção e ternura em poemas como “Navio negreiro” e “África”, Raquel recria o “continente esquecido”: “África,/ Tão melancólica no fundo:/ Gemente,/ Dolorosa, / O choro engolido/ Pela areia ardente,/ Pranto da prole desgraçada/ Que nutriu com seu sangue/ A América” (p. 66). Já em “Visão de Angola”, “Cabo Verde”, “Neguinho da Guiné” e “Moçambique”, este último dedicado ao escritor Mia Couto, aparecem as lutas pela libertação e pela busca de uma identidade própria, nas terras conquistadas pelos portugueses.

Raquel Naveira encerra a coletânea com um tributo à fadista Amália Rodrigues, não sem antes passar por uma ode à Língua Portuguesa: “Tuas regras são as cordas de minha harpa,/ Torna meu canto angélico,/ Feito de forma e beleza,/ Oferenda consagrada a ti,/ Ao Tejo,/ Às espumas do mar” (p. 87). Sobressai, ainda, o poema “Alma portuguesa”, em que a poeta traça uma magistral relação com uma das canções mais afirmativas da cultura de raiz lusitana: “Minha alma é portuguesa,/ Com certeza” (p. 88). Em suma, *Poemas portugueses* é uma obra para se ler e reler com vagar, fascínio e solene encantamento.

Referências

NAVEIRA, Raquel. *Poemas portugueses*. Campo Grande-MS: Life, 2019.

Submetida em 13 de junho de 2022.

Aceita em 15 de novembro de 2022.

A sabedoria e a cultura Kariri Xocó

Kariri Xocó: contos indígenas, de Denízia Cruz

Janda Montenegro*

Uma publicação Kariri Xocó

Em 522 anos de história brasileira, a população do país se acostumou a invisibilizar os indígenas, referenciando-os como pertencentes ao passado, ao livro didático, ao imaginário coletivo floreado por autores que podem até ter escrito *sobre* os povos indígenas, porém o fizeram com a perspectiva eurocentrada e ocidental, descaracterizando-os (e, muitas vezes, desumanizando-os) de seu contexto natural. Mesmo hoje, 2022, com o avanço das pautas e dos debates sociais nas muitas esferas da sociedade, e certo reconhecimento da existência e dos povos indígenas, o entendimento comum é o de enquadrar todos os descendentes dos povos originários em uma mesma categoria geral – indígena – sem, portanto, conhecer e reconhecer as múltiplas identidades e culturas dessas populações aqui no Brasil, tais como os Guarani, os Macuxi, os Tupinambá, os Yanomamis etc., e também no resto do mundo.

*Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Daí, então, a importância da publicação e distribuição de um livro intitulado *Kariri Xocó: contos indígenas*, escrito pela autora indígena Xocó Denízia Cruz. Ao colocar no próprio título que os contos indígenas prometidos no livro não são gerais, mas sim específicos de um determinado povo, a autora marca o lugar dos seus na literatura e, por conseguinte, reivindica o reconhecimento da especificidade das histórias de sua aldeia. Assim, ao se deparar com *Kariri Xocó: contos indígenas*, o leitor é imediatamente avisado, pela capa, de que essa narrativa não será generalizada, mas sim demarcada pelo povo Xocó. Nesse sentido, o leitor é, em algum grau, apresentado ao que, em muitos casos, pode ser a primeira imersão cultural na literatura desse povo.

Antes da leitura propriamente dita, faz-se necessário geocalizarmos o povo Kariri Xocó. A Aldeia fica na zona rural da cidade de Porto Real do Colégio, no Estado do Alagoas, e, segundo o último censo da FUNAI, de 2000 (Secretaria de Estado da Cultura, 2022), era composta por cerca de 1.500 indígenas que viviam às margens do Rio São Francisco, de onde tiravam seu sustento e através dele realizavam suas atividades comerciais e de lazer.

Professora, militante e contadora de histórias, Denízia Cruz é indígena da Aldeia, à qual a autora se refere como sendo sua verdadeira biblioteca, juntamente com o Ouricuri, local de mata sagrado e preservado onde os rituais são celebrados (Museu Nacional, 2020). Assim, a Aldeia e o Ouricuri são, sim, sua biblioteca, sua fonte de inspiração, conhecimento e aprendizagem, uma vez que nos textos reunidos em *Kariri Xocó: contos indígenas* – e por ela redigidos – encontramos a sabedoria comunitária do povo nos resquícios da palavra: as histórias reunidas

no livro são ensinamentos passados pelos mais velhos aos mais novos, que circulam na Aldeia desde o início dos tempos.

Mesmo em se tratando do registro da sabedoria coletiva do povo Kariri Xocó, é possível destacar os traços individuais da escrita da autora para redigir cada um dos contos, adaptando-os à língua portuguesa e fazendo isso de um modo bastante didático, para que o leitor não indígena possa entender as histórias. A paciência didática da autora com o leitor comum é vista toda vez em que algum nome ou termo aparece em Kariri e, entre parênteses, é colocada sua explicação ou tradução em português. Exemplos dessas ocorrências estão no aparecimento no texto de nomes próprios novos, tais como: “Opará (Rio e Mar)” (Cruz: 2019, 47), “Reghé (Ancião)” (p. 5) e “Simé (Céu)” (p. 5). A delicadeza em planejar a inserção da tradução nos textos é parte da característica do individual autoral dentro da história coletiva de um povo e uma das características pessoais de Denízia Cruz.

Outro aspecto de suma importância que deve ser destacado no segundo volume de *Kariri Xocó: contos indígenas* é que, ao contrário do primeiro volume, este, lançado em 2019, vem acompanhado de um CD na contracapa, no qual constam as canções mencionadas nos contos do livro. Em se tratando de um projeto gráfico produzido e publicado pelo SESC, o acompanhamento de um CD com as músicas do povo Kariri Xocó que aparecem nas histórias ajuda no movimento de inclusão e acesso de todos à cultura e às histórias Kariri Xocó, seja pelo meio que for. Além disso, é um formato que facilita a professores e monitores utilizarem o material como recurso paradidático em sala de aula com alunos de menores idades, que apresentem alguma dificuldade de atenção ou determinadas deficiências cognitivas ou físicas.

Assim, a história, a memória e a cultura Kariri Xocó conseguem alcançar uma maior parcela da população brasileira, que compartilha o território com esse povo, mas desconhece totalmente sua existência. É hora de começarmos a mudar esse panorama, e uma das ferramentas para lograr isso é a literatura.

A sabedoria Kariri Xocó através da literatura

Até muito pouco tempo atrás, a sociedade mundial entendia como “sabedoria” apenas aquilo que poderia ser comprovado cientificamente, que fosse referenciado por pesquisadores e investigadores laureados – muitos dos quais, europeus e norte-americanos. Qualquer coisa diferente disso era (a ainda é) desconsiderado, invalidado, desmerecido ou simplesmente tido apenas como matéria-prima para a pesquisa de alguém com títulos suficientes para laurear tal conhecimento.

O conhecimento dos povos indígenas não é medido pelos mesmos instrumentos com os quais a cultura euro-ocidental mede sua própria produção (e a dos outros). A sabedoria dos povos da terra é passada oralmente, transmitida dos mais velhos aos mais novos, em rodas de conversa (com frequência ao redor da fogueira), e de maneiras muitas vezes metafóricas, para que aqueles que ouvem o saber possam assimilar sua reflexão individualmente e trazê-lo para sua própria vida.

Assim acontece com os povos indígenas, e assim é para o povo Kariri Xocó. No segundo volume de *Kariri Xocó: contos indígenas*, nos seis contos que compõem o projeto editorial, em todas as histórias, é possível ao leitor experienciar em palavras a rotina do povo Xocó e assimilar como a sabedoria é comparti-

lhada e vivenciada pelos indígenas desse povo, surgindo como oportunidade nos momentos mais marcantes da vida dos protagonistas dos contos.

Em “A cura do mundo: povos da floresta”, conto que abre o livro, o leitor é convidado a conhecer a história da questionável *descoberta da américa*¹ pelo ponto de vista de quem já estava nesta terra e, portanto, tem um outro olhar sobre como as coisas aconteceram. “Em uma noite de lua cheia que iniciava a história de um velho índio Reghé (Ancião) [...] Reghé chama seu filho Simé (Céu) para adentrar na mata e fazer sua primeira caçada” (Cruz: 2019, 5). Em uma leitura eurorreferenciada, poderíamos dizer que, nesse trecho, ocorre aquilo que Joseph Campbell aponta como “o chamado à aventura”, em *O herói de mil faces* (2007). Como esta resenha busca ler os contos pela sua essência Kariri e através de pensadores indígenas, isso que o escritor Campbell entende como chamado à aventura, e que ocorre ao protagonista Simé no conto, é, para o povo Kariri, parte do crescimento, da maturidade das crianças se transformando em adultos, e não uma jornada aventuresca masculina de exploração do mundo.

Em sinal de respeito, a primeira coisa que Simé faz antes de entrar na floresta “é pedir a ela que nos proteja dos velhos espíritos, dos predadores selvagens” (p. 5). A floresta é um ser vivo. A floresta é a casa, é a família, e dela os Kariri Xocó retiram apenas o necessário para sua subsistência. Assim, se por um

¹ Em respeito aos povos indígenas, uso a grafia minúscula para referir os nomes dados pelos europeus às terras em que já viviam os povos originários.

lado a história que chegou aos brasileiros foi de que a América foi descoberta, para os Kariri Xocó:

Há muitos anos numa época remota, alguns séculos brigavam entre si, qual século seria melhor para os povos do mundo. Eles debatiam entre lapsos temporais para mostrar a eles se os séculos antes de Cristo eram bons, ou se depois de Cristo ficaram melhores. Nesse embate de tempo chegaram a conclusão que um dependia do outro para mostrar aos povos que o mundo seria melhor se aprendermos a viver, adaptando-se a cada um deles. [...] [Os séculos] não brigavam porque queriam, mas por causa dos povos que não sabiam viver entre essas épocas com a natureza. Até que um dia alguns povos daquela época invadiram e roubaram nosso território sagrado. Antes deles chegarem aqui, nosso povo vivia da caça, pesca, colheita de sementes, frutos, raízes, bebidas... mesmo os povos plantando, eles não ficavam no mesmo território. Eles desciam rio abaixo, rio acima para outros lugares. A comunicação entre os povos era feita pelos rituais e pela natureza. Existia cerca de milhões de nosso povo (pp. 7-8).

Pela perspectiva Kariri Xocó, não houve uma descoberta dessas terras: houve, sim, uma invasão, uma tomada à força de território, cujas consequências são sentidas até hoje não só por esse povo, mas por todos os indígenas de Pachamama. Ao imprimir os verbos “invadiram e roubaram” à narrativa, Denízia Cruz confere a responsabilidade aos verdadeiros agentes causadores

da desconfiguração de Abya Yala e sua renomeação por Brasil. Há uma potentíssima afirmação de sujeito no trecho acima selecionado para abrir o projeto *Kariri Xocó: contos indígenas*; por fazê-lo, a autora não só destaca a questão, mas também propõe responsabilidade aos agentes de violência e reflexão sobre como essa história vem sendo contada para o mundo. É isso que Simé busca entender no conto, uma vez que aquilo que ele ouve do ancestral e aquilo que ele vê na floresta são suficientes para preocupá-lo.

Os seguintes contos seguem a mesma linha: em “A Maraca e a História dos astros”, o leitor mergulha no universo cósmico e na vivência na aldeia desse universo – que, ao contrário da ciência moderna ocidental, para os Kariri Xocó, vive dentro da maraca (chocalho), feita de casca de cumbuca e cujas sementes internas simbolizam os planetas; quando três mulheres têm sonhos diferentes e desconexos, elas buscam o pajé da aldeia para encontrar orientação de interpretação dos sonhos –, uma leitura de vida não praticada pelas sociedades modernas, mas cuja prática permanece até hoje para muitos povos da terra.

Em “Barro Buyê e a Olaria Kariri Xocó”, a autora comenta como “o ‘barro’, a argila retirada da mãe terra, sempre esteve presente na vida dos povos da caatinga” (p. 27). Por sua perspectiva, conta a história de Buyê, um curumim muito prestativo, que ajudava na olaria Kariri Xocó, mas se inquietou sobre a permanência das atividades de seu povo e sua sobrevivência após a chegada de empresas de fabricação de tijolos em massa na região. Mais uma vez, a autora mostra como as atividades de empreiteiras e comportamentos destrutivos ameaçam a existência e a resistência de seu povo.

No conto seguinte, “Kamurim mensageiro da planta sagrada”, Kamurim, um jovem que aprendeu com a floresta e com as brincadeiras a tradição de seu povo, tem um sonho no qual vê seus ancestrais amarrados e torturados. Diante do cenário, uma voz pergunta ao jovem: “Como você faz para ser curado das doenças do mundo infectado pela ambição, medo, ódio e poder?” (p. 43). O curumim responde simplesmente que ainda está aprendendo os conhecimentos de seu povo, mas sabe que determinadas plantas são utilizadas para determinadas mazelas e cada elemento da natureza tem sua função no equilíbrio.

A partir da resposta do jovem, a voz misteriosa liberta os antepassados do curumim. Uma das interpretações que se pode ter dessa passagem é a já conhecida apropriação do conhecimento – algo que ocorreu, e muito, com os indígenas no passado e permanece acontecendo, quando alguém se aproxima da aldeia e de alguma forma faz algo ou alguém refém de/em uma situação, de modo a conseguir adquirir a sabedoria e o conhecimento de um povo indígena para dele se apropriar e mercantilizá-lo na sociedade. Assim surgiram muitos remédios farmacológicos, assim o açaí teve sua patente registrada no Japão etc.

Em “Rio Opará, que deságua no mar que nunca morre”, conhecemos o comumente chamado Rio São Francisco através dos olhos da pequena Mydzé, que, após ser picada por uma cobra d’água no rio e ser curada pelo saber de Ubumaná, conhecedora da ciência do seu povo, passou um tempo afastada do rio por causa do trauma e, quando recebeu a permissão de sua mãe para visitar o parente novamente, encontrou-o doente, poluído com a sujeira. Com medo do impacto que aquilo causaria a seu povo,

Mydzé, com a coragem de um beija-flor, reuniu outros curumins para limpar o rio e salvar o Opará. Felizes por terem conseguido salvar o parente, os curumins fazem festa, com danças e cantos, e Mydzé, inspirada com sua jornada, escreve uma carta ao presidente, pedindo que salvem o rio e seu povo.

Por fim, em “Tunyrã e a História do Angiqueiro”, conhecemos o curumim Tunyrã, em “fiel busca por conhecimentos” (p. 55), e acompanhamos o deslumbramento do jovem Kariri em conhecer mais sobre os rituais e a existência de uma árvore sagrada, o Angico, “importante para o povo porque ela guarda grandes conhecimentos místicos jamais vistos aos olhos de outros povos” (p. 57). Assim, com o passar da sabedoria de Porãsutu para o jovem Tunyrã, ele entende a importância de cada pedaço da natureza para a comunhão e a harmonia de sua própria aldeia, e do espaço que a autora designa como uma de suas bibliotecas: o Ouricuri, local de mata sagrado e preservado onde os rituais são celebrados.

Através das seis histórias selecionadas por Denízia Cruz em seu *Kariri Xocó: contos indígenas*, o leitor é convidado a fazer uma reflexão crítica sobre como a tal História com agá maiúsculo foi contada. Além disso, há sabedoria e cultura do povo Kariri Xocó carinhosamente partilhadas através dos contos, aproximando o leitor da vivência desse povo. Pela literatura, Denízia Cruz encontra a forma de ocupar um espaço até então não permitido aos Kariri Xocó, mas que, graças a publicações como as da autora, tomara que se torne mais frequentado pelas literaturas indígenas de todos os povos de Pachamama.

Referências

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CRUZ, Denízia. *Kariri Xocó: contos indígenas*. Volume 1. Ilustrações de Caco Bressane. São Paulo: SESC São Paulo, 2019.
- CRUZ, Denízia. *Kariri Xocó: contos indígenas*. Volume 2. Ilustrações de Caco Bressane. São Paulo: SESC São Paulo, 2019.
- MUSEU Nacional. *Os primeiros brasileiros: Kariri Xocó*. Disponível em <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/pt/mundo-contemporaneo/kariri-xoco> Acesso em: 30 jan 2022.
- SECRETARIA de Estado da Cultura. *Kariri Xocó*. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-indigena/comunidades-indigenas-em-alagoas/kariri-xoco> Acesso em: 30 jan 2022.

Submetida em 02 de fevereiro de 2022.

Aceita em 14 de novembro de 2022.

Para desencarcerar o coração de um país

*Poemas para exumar a história viva:
um espectro ronda o Brasil,
de Alberto Pucheu (org.)*

Marcos Estevão Gomes Pasche*

Poeta de numerosa e reconhecida bibliografia, Alberto Pucheu constrói sólida jornada como professor universitário, recentemente culminada com sua progressão ao nível de professor titular do Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde leciona há duas décadas. Desta atuação docente decorre sua produção como pesquisador, verificada, em primeiro lugar, em seus também numerosos ensaios, que marcam um ponto novo na história da crítica brasileira.

Em segundo lugar, as pesquisas de Alberto Pucheu se realizam mais propriamente como investigação, na medida em que revelam poemas e poetas que, com substantiva existência literária e social, por muito tempo pareceram inexistir pública e criticamente. Daí surgem – não apenas, mas com destaque – dois livros por ele organizados que prestam inestimável contribuição aos estudos de poesia. Um é o notável *Não pararei de gritar* (2020), reunindo a obra poética de Carlos de Assumpção, que por décadas

* Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e crítico literário.

e na mais desenvolvida unidade da federação escrevia e recitava seus poemas em quase anonimato e agora encontra espaço definitivo na pauta do debate poético.

O outro livro, de que se ocupa esta resenha, é o impressionante *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil* (2021), verdadeira assembleia “de poetas que foram presos políticos durante a Ditadura, com muitos sendo torturados pelos algozes militares e delegados ou por eles assassinados” (p. 10), informa a “Apresentação”. Prosseguindo o introito, o organizador refere um poema de José Paulo Paes que estimula a luta armada contra a exploração capitalista. A referência sintetiza uma distinção fundamental em relação ao grupo reunido na antologia (que Paes não integra), pois como os e as poetas arrolados praticaram a rebeldia que escreveram, participando concretamente de ações guerrilheiras, Alberto Pucheu vê deles e delas “um salto” com que a linguagem entra “de fato em atrito com o real”, “tornando a relação entre poesia, política e vida evidentemente mais complexa” (p. 13).

Pode-se tomar algo dessa percepção para se falar do alcance social dos dois volumes citados. Se as pesquisas acadêmicas em geral e as da área de Literatura em particular se fazem com vistas ao incremento de novos dados ao conhecimento científico e à sua divulgação pública, tais pesquisas cumprem uma função inequivocamente política. Mas, na medida em que *Não pararei de gritar* coloca em relevo a trajetória poética de um cidadão negro habitante de um país racista, e *Poemas para exumar a história viva* escava de porões físicos e metafóricos textos sobreviventes do massacre ditatorial num país em que o fanatismo autoritário segue vociferante, a pesquisa acadêmica aí torna a relação entre estudos literários,

política e vida evidentemente mais complexa, porque assim sua intervenção extrapola o circuito habitual da discussão específica para reverberar, incontornavelmente, no debate público.

E a relevância investigativa e política de *Poemas para exumar a história viva* aumenta na medida em que da reunião de vinte e cinco nomes (dentre os quais há cinco mulheres), todos do século XX e alguns ainda em atividade, a maioria é desconhecida mesmo por leitores especializados. Ao lado de autores muito lembrados pelo encontro de literatura e militância, como Ferreira Gullar, Thiago de Mello e Moacyr Félix, e de um guerrilheiro lendário como Carlos Marighella, também poeta, entrincheiram-se outros que soam inéditos e inauditos, o que surpreende o organizador:

Em todo caso, impressiona-me como grande parte de tais poetas e poemas foi e segue sendo recalçada inclusive pela história recente da crítica de poesia, fato que precisa ser pensado em toda sua complexidade, já que, com esse apagamento, ao não transmitir a herança em jogo, o próprio meio que lida com poesia, mesmo sem querer, acaba por fazer o jogo da subserviência inaceitável àqueles que quiseram silenciar tais poetas, outras pessoas que não escreveram e outras, ainda, que foram mortas (p. 9).

Uma consideração razoável de possíveis explicações extrapolaria esta resenha, mas é oportuno cogitar ao menos duas hipóteses. A primeira é uma consequência direta da hediondez ditatorial, que perseguiu, torturou e matou artistas daquele con-

texto, em parte presentes no livro. Como o assassinato se dá pelo disparo súbito de fuzis mas também pela instilação do terror, é bem provável que muitas dessas vítimas tenham sofrido uma espécie de castração de seus trabalhos – no que tange à escrita propriamente e às iniciativas em prol da circulação social de seus escritos. Em segundo lugar, cabe refletir se, entre o século XX e hoje, o predomínio de uma determinada cultura poética, que valoriza a experimentação formal em detrimento da comunicação, reverbera no fato de o grupo da antologia ser “para a história da poesia, predominantemente invisível” (p. 15). Afinal, o que genericamente se chama de *poesia participante* prima pela linguagem direta, por vezes recorrendo ao explícito panfleto. Como o campo literário não é imune a preconceitos, talvez se tenha formado uma associação direta entre poesia política e poema panfletário, pelo que poetas e poetisas podem ter sido ignorados pela precedência do estigma à observação.

Se assim foi, a leitura da antologia revelará o engano da generalização, dada a diversidade expressiva dos textos, que passam, sim, pelo panfletário (caso do ilustrativo “A prece dos escravos”, de Marighella). No entanto, o conjunto, coeso no perfil autoral e na pauta textual, é polifônico. A variedade de dicções é consequência de estilos individuais, mas também se dá por certas nuances do contexto ditatorial brasileiro. Uma vez que nos poemas reunidos prepondera a escrita como resposta imediata ao cenário estabelecido, as mudanças no panorama ocasionam mudanças nas respostas. Por ser datado de 11/06/1964, “30 de março”, de Wilma Ary, é uma referência direta à antevéspera do golpe de então, e no poema se nota um tom fortemente imagético, do primeiro (“Tarde cai no meu dia de ser”, p. 26) ao úl-

timo verso: “A noite é como um desfile de blindados” (p. 28). Com o passar dos anos e com o agravamento daquele regime, adensaram-se as estratégias de combate, aí incluída a escrita poética, arrojada numa teoria da poesia guerrilheira de Luiz Eurico Tejera Lisbôa, emblematicamente chamada “Tempo de decisões”: “A palavra deve ser uma arma/ sem requintes inúteis/ de funções evidentes/ claramente parcial/ e partidária/ para ser contundente/ e ser na História” (p. 38).

Poemas para exumar a história viva se elabora frontalmente como livro *contragolpista*, algo aprofundado pela qualidade editorial do livro, cuja iconografia escancara, em rostos e documentos, algo do que o Brasil oficial produziu de mais cínico e mais cruel. São cortantes as imagens que registram o assassinato do poeta citado anteriormente, bem como a ocultação de seu cadáver e a versão mentirosa dos fatos apresentada pelas autoridades de então, que com a sistematização de tal procedimento perpetuavam assassinatos e desdobravam-nos sobre as famílias das vítimas. A exumação da história viva pede portanto uma leitura com força, porque o livro dá a ver, em palavra e imagem, a barbaridade metodológica da governança ditatorial do país. Escritos com formas diferentes, os poemas que denunciam crimes ditatoriais alcançam uma concretude cortante. Cito dois exemplos: o misto de narração e sugestão de cenas de tortura, em “Celas-6”, de Lara de Lemos – “A hora dos/ capuzes negros/ é a hora mais negra/ dos prisioneiros.// Descer às cegas/ pelas escadas/ apalpando paredes/ adivinhando fissuras// pisando superfícies/ escorregadias/ de sangue/ e urina.// Às cegas.” (p. 94) –; e a descrição da funcionalidade torturadora a partir da listagem

de seus componentes elementares, nas letras gritantes de Paulo César Fonteles de Lima:

Choque

UM MAGNETO

UM DÍNAMO

DOIS FIOS.

ELETRICIDADE

NA LÍNGUA

NO PÊNIS

NO ÂNUS

NA CABEÇA.

ALUCINADO

O CORPO TREPIDA

NO PAU DE ARARA

ESCARRANDO SANGUE.

O SARGENTO,

AQUELE QUE GIRA O DÍNAMO

RI.

(p. 109)

Numa coletânea composta por escritas tão combativas, predominam a negação e a contundência. Mas, conforme dito, este é um livro de diversidade expressiva, o que não contraria sua unidade. Se por um lado o encontro do poético e do político

suscita o pavor e chama à batalha, por outro manifesta ternura e canta o que eleva, porque a revolução nasce com amor e com desejos de paz: “Mãe, meu amor por ti é tanto/ que sem ti me vem o pranto/ sem que eu peça pra vir,/ é que saí do teu ventre/ e, se hoje me fiz gente,/ só posso dever a ti” (p. 49), diz a “Carta do Araguaia”, de Maria Celeste Vidal.

Como a história a ser exumada é uma história viva (o título da antologia é inspirado em “A um cadáver”, de Stênio Garcia), ela ainda lateja como ameaça – “Nós sobrevivemos/ ao pau-de-arara.// Mas o pau-de-arara/ também sobreviveu” (p. 138), constata Alípio Freire em “Da tragédia”. Ao aproximar os anos de 2021, 2018, 2016, 1968 e 1964, Alberto Pucheu sublinha momentos em que a democracia nacional foi atacada por golpes de formatos diferentes mas de objetivo comum – sufocar avanços concretos na direção do progresso coletivo e da justiça social. O efeito disso é que, no dizer de Pedro Tierra, o poeta-testemunha presente na abertura e no fecho da antologia, “Encarcerado bate no peito/ o coração de um país” (“O que somos nós senão bandeiras?”, p. 156). Em tais momentos se mostrou com menos disfarce o que o organizador define e repele como “o ilimitado do autoritarismo brasileiro” (p. 8), que no presente instante tem no bolsonarismo um miserável capítulo. Que agora, quando o Brasil tem nova chance de fortalecer seus alicerces civilizatórios, a abjeta carga de feitos e símbolos do fantasma autoritário seja encarada, confrontada e definitivamente sepultada.

Referência

PUCHEU, Alberto (org). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Bregantini, 2021.

Submetida em 24 de novembro de 2022.

Aceita em 24 de novembro de 2022.