

Dezembro | 2022

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

28



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

ENSAIOS

ANDRÉ ROSA

BRUNO VELOSO DE FARIAS RIBEIRO

GUSTAVO HAIDEN DE LACERDA

MARIO CESAR NEWMAN DE QUEIROZ

PASCOAL FARINACCIO

RUBENS QUEIROZ DIAS

ENTREVISTAS

MARIA VALÉRIA REZENDE

por Adriana Aleixo Neto

PATRÍCIA MELO

por Sergio Schargel e Camila W. Uchoa

RESENHAS

ALANA LEHMEN HEINEN, LARISSA GERASCH E ÂNGELA COGO FRONCKOWIAK

VANESSA DIDOLICH CRISTANI

Dezembro | 2022

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

28



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

Maria Lucia Guimarães de Faria,
UFRJ, Brasil

EDITORAS

Laise 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

CDDb 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

Ontem, hoje e a gestação de amanhã

Maria Lucia Guimarães de Faria

7

Ensaio

“O último”, de Eric Nepomuceno, e o leitor-autor:
uma abordagem à guisa da estética da recepção

André Rosa

16

Flor de Mandacaru:
literatura de cordel em Língua Brasileira de Sinais

Bruno Veloso de Farias Ribeiro

43

A espaço-temporalidade lírica de *Lavoura arcaica*

Gustavo Haiden de Lacerda

66

Máquinas poéticas: tradicional e
contemporâneo, o jogo acadêmico e randômico
de duas poetas em torno de *Uma mulher...*

Mario Cesar Newman de Queiroz

93

Narrativa, fotografia, objetos: o trabalho da memória
em *Catálogo de perdas*, de João e Juliana Carrascoza

Pascoal Farinaccio

118

*Ajuricaba: cultura e resistência
indígenas como temática de uma HQ*

Rubens Queiroz Dias

138

Entrevistas

Maria Valéria Rezende

por Adriana Aleixo Neto

160

Patrícia Melo

por Sergio Schargel e Camila W. Uchoa

170

Resenhas

Dr. Alex e Vovó Ritinha: um outro olhar sobre a morte

Dr. Alex e Vovó Ritinha: uma aventura no espaço, de Rita Lee

Alana Lehmen Heinen, Larissa Gerasch e Ângela Cogo Fronckowiak

184

O quartinho da empregada é a senzala moderna

Solitária, de Eliana Alves Cruz

Vanessa Didolich Cristani

191

APRESENTAÇÃO

Ontem, hoje e a gestão de amanhã

Maria Lucia Guimarães de Faria*

Atordoad@s com os últimos cortes orçamentários impostos às universidades – vingança sinistra como despedida de um governo macabro e inominável que nunca deveria ter acontecido –, mas festejando efusivamente o retorno do presidente eleito e a restauração da esperança e do respeito ao incansável trabalho das universidades, trazemos a público o último volume de 2022 da Revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* – vigésimo-oitavo número, desde a criação da Revista, em 2009. Aqui, sempre celebramos a permanência e operatividade da Revista em condições às vezes profundamente adversas e em meio a cenários desoladores. Imaginem a nossa disposição de festa, quando o clima e as circunstâncias se inclinam, por si mesmos, ao festivo? Sabemos, no entanto, que as cortinas apenas se abriram para uma nova fase tão longamente desejada. O nosso espetáculo ainda está em gestação. Precisaremos de muita luta e determinação para reverter os consideráveis estragos perpetrados pela gestão do obscurantismo, do ódio, da intolerância, da violência e da total indiferença às calamidades sociais. Mas luta

* Professora Associada de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

é conosco mesmo. Garra é um dos nossos maiores ativos. Trazer à luz o trabalho de pesquisador@s, professor@s, estudantes e escritor@s, infatigavelmente comprometid@s com a expansão do saber, do pensar e do criar, é uma forma vigorosa de fortalecer as pautas da diversidade, da parceria, da inclusão e da justiça social, que defendemos.

O presente volume conta com seis ensaios, duas entrevistas e duas resenhas, bastante diversificados em suas temáticas e abordagens. Estética da recepção, romance lírico, protagonismo indígena, literatura surda, criação maquínica, diálogo entre texto e fotografia compõem o nosso leque ensaístico. Nas entrevistas, oferecemos a palavra de duas escritoras premiadas, que se irmanam no alto apreço pela literatura, mas se diferenciam bastante em seus métodos de trabalho. Entre as resenhas, sobressaem, também, fortes contrastes: magia e disco voador, de um lado, formas atualizadas da escravidão, do outro. Provas da vivacidade do pensamento e do diálogo crítico, as diferenças nos deleitam e instigam.

Abaixo, apresento breves instantâneos de cada peça que integra este número, como agradecimento aos articulistas e aperitivo às nossas leitoras e aos nossos leitores.

Ensaios

No ensaio de abertura, André Rosa escolhe como objeto de estudo o contista carioca Eric Nepomuceno. Assumindo o papel ativo de leitor-autor, reivindicado e proposto pela estética da recepção de Iser e Jauss, o ensaísta oferece uma interpretação do conto “O último”, peça do livro *A palavra nunca*, de 1985, a partir de uma reflexão em torno dos vazios, silêncios e brechas

de sua trama. Mas Rosa vai além do mero enredo. Destacando o desempenho marcante das sensações e deslindando o tumulto dos pensamentos desordenados do narrador-protagonista, ele acentua a emotividade da narração e comprova o privilégio da abordagem literária das experiências humanas sobre estudos de outras naturezas, como os da psicologia e da sociologia, pela possibilidade pungente de trazer o leitor para o centro vivencial dos dramas representados.

“Flor de Mandacaru: literatura de cordel em Língua Brasileira de Sinais”, de Bruno Ribeiro, é um ensaio auspicioso pela abertura de uma via de acesso a um assunto ainda pouco conhecido do público. A Revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* comemora a oportunidade de colaborar para a visibilização da pesquisa sobre literatura em Libras e para a difusão da produção, tanto teórica quanto artística, nesse campo do saber. Após apresentar as convergências entre cultura surda e cultura nordestina, contexto em que emerge o contato da comunidade surda com a literatura de cordel, o estudioso faz uma análise do cordel *Resistência nordestina*, de Klícia Campos, destacando, entre outros pontos, as estratégias visuais empregadas na adaptação do texto para a língua de sinais, as características artesanais do cordel, a vestimenta e a beleza estética, que fortalecem o diálogo sinestésico com a arte apresentada.

Em “A espaço-temporalidade lírica de *Lavoura arcaica*”, Gustavo Haiden, com grande senso poético, conduz uma leitura da obra magna de Nassar, centrada nas duas categorias mencionadas em seu título, uma vez que, segundo argumenta, a imagética espaço-temporal adquire grande relevo na construção

lírca do romance investigado. De início, o ensaísta devota-se a uma breve apresentação do romance lírico, defendendo que é da tensão entre narrativa e poesia que ele se sustenta. Em seguida, demonstra que, no romance lírico, o tempo se reverte na eternização do instante, e o espaço se domicilia na interioridade do eu. Mediados pela percepção do eu, ambos, espaço e tempo, se tornam simbólicos. Finalmente, através da interpretação de passagens selecionadas do romance, o estudioso confirma que o drama de André pode ser colhido da confluência entre as múltiplas temporalidades que entretecem o seu narrar, moduladas pela recorrente dramatização dos espaços alterados pela lente deformadora da subjetividade.

Pesquisador das poéticas contemporâneas e da produção de subjetividades plurais, Mario Newman propõe uma série de aproximações engenhosas em “Máquinas poéticas: tradicional e contemporâneo, o jogo acadêmico e randômico de duas poetisas em torno de *Uma mulher...*”. O ponto de partida para a investigação de um “agenciamento coletivo de enunciação”, definição emprestada de Deleuze e Guattari, é o livro *Mulher sob a influência de um algoritmo*, de Rita Isadora Pessoa, inspirado no poema-livro-site *umamulher.org*, de Flávia Péret, no qual o mote “Uma mulher...” foi exposto a desdobramentos aleatórios e imprevisíveis. Refletindo sobre a atualíssima produção “maquinica” desencadeada pelo mote, Newman cruza-a com as antiqüíssimas trocas acadêmicas barrocas e árcades, com jogos das cortes japonesas e com experimentos mais recentes como os do grupo *Oulipo* de modo a apreender o ímpeto inacabado e desejante da criação, quando se transcende o modo de subjetividade por individuação.

Com grande sensibilidade e delicadeza, Pascoal Farinaccio se volta para um livro que se distingue pelas mesmas características. *Catálogo de perdas* se compõe de narrativas de João Carrascoza a que se acoplam fotografias de Juliana Carrascoza, encontro de linguagens em que a fotografia não ilustra, mas acrescenta sentidos ao texto literário. Em “Narrativa, fotografia, objetos: o trabalho da memória em *Catálogo de perdas*, de João e Juliana Carrascoza”, Farinaccio toma duas peças, “Balão” e “Bengala”, traçando um arco que vai da infância à velhice, com vistas a refletir sobre as perdas que, desde cedo, se acumulam na vida e o trabalho poético da memória procura, numa outra dimensão, recuperar. Pensando inicialmente o texto e a fotografia em si mesmos, o ensaio se singulariza, a seguir, pelas interseções colhidas do seu cruzamento dialógico, notáveis pela perceptível empatia e acolhimento que o tema suscita no próprio estudioso.

A HQ *Ajuricaba* conta a saga do líder Manao que lhe dá nome em oposição às atrocidades cometidas pela Coroa Portuguesa contra as populações indígenas da região do Rio Negro no século XVIII. Ressaltando o crescente interesse pelas “textualidades indígenas” nos espaços artísticos e acadêmicos, o ensaísta Rubens Queiroz, em “*Ajuricaba: cultura e resistência indígenas como temática de uma HQ*”, frisa a potência da narrativa verbovisual de uma HQ para realçar a brutalidade do massacre genocida de que foram vítimas os povos originários, representados, na *graphic novel* em pauta, pela diversidade de seus traços físicos que ressalta a riqueza e heterogeneidade cultural que os caracterizam. Pontuada por vocábulos Manao, presta, ainda, a HQ, como enfatiza o estudioso, uma homenagem à língua nativa do povo, extinta, como

inúmeras outras, no altericídio cultural indiscriminadamente praticado, e atua como poderoso dispositivo de conscientização para violências e arbitrariedades ainda hoje em curso.

Entrevistas

A pesquisadora Adriana Aleixo Neto, estudiosa da obra de Maria Valéria Rezende, com dissertação concluída e tese em elaboração sobre ela, conduz com agudeza e penetração a primeira entrevista, que tem por foco principal os personagens da escritora santista, em particular o narrador, e os processos narrativos empregados em seus romances. Muito à vontade, a escritora fala sobre essas e outras questões, como sua militância política, a forte presença da mãe em sua educação, o trabalho conjunto da memória e da imaginação que torna seus personagens simultaneamente reais e inventados, além do surpreendente processo de difusão de seu primeiro romance.

Na segunda entrevista, os entrevistadores são os estudiosos Sergio Schargel e Camila Uchoa, ambos mestres e doutorandos, com pesquisas bastante diversificadas. Grandes apreciadores da obra da entrevistada, a escritora paulista Patrícia Melo, os dois lhe dirigem perguntas sobre sua dinâmica criadora, influências recebidas, leituras contemporâneas, adaptação para cinema de um de seus romances, e a sempre relevante problemática do mercado editorial. Simpática e disposta a conversar, a escritora compartilha seus métodos de trabalho, fala de sua longa amizade com o recém-falecido escritor Rubem Fonseca, comenta o filão da autoajuda e sucedâneos e aborda outros pontos como a sua nada idealizada visão da humanidade.

Particularmente interessante será, além de acompanhar as revelações de duas reconhecidas escritoras da atualidade, bastante engajadas com a literatura e altamente conscientes dos seus ofícios, verificar os caminhos muito divergentes que seguem em seu labor artístico, não apenas em suas temáticas, mas na própria fatura literária segundo a qual essas temáticas vêm a termo. Quanto a isso, no entanto, nada adiantarei. Deixo a dica no ar para que nossas ávidas leitoras e curiosos leitores confirmem por si mesmos/as.

Resenhas

Alana Heinen, Larissa Gerasch e Ângela Fronckowiak resenham o último romance infantojuvenil da diva do pop rock, Rita Lee. Publicado em 2021, em plena pandemia da covid-19, *Dr. Alex e Vovó Ritinha: uma aventura no espaço* lança, no entender das resenhistas, “um outro olhar sobre a morte”. Cultivando a noção de que a morte seja, talvez, menos um fim que uma mudança e, inclusive, uma forma de conexão mais ampla com o cosmos, o livro, argumentam as autoras da resenha, de forma lúdica, ajuda as crianças e leitores em geral a enfrentarem o medo da perda, realidade mais do que nunca presente no cotidiano de todos naquele momento. A própria escritora e cantora lutava, àquela altura, contra um câncer, o que dá às suas palavras acordes especiais de sensibilidade. O livro toca ainda em outras pautas fundamentais, como a proposta de uma reconsideração do reino animal pelos humanos, já que “somos todos espíritos infinitos e não estamos sozinhos no Universo”.

O título da resenha de Vanessa Cristani, que encerra este volume, inspirado no romance da historiadora, rapper e ex-empres-

gada doméstica Preta Rara, “O quartinho da empregada é a senzala moderna”, já desvela a problemática em pauta na obra resenhada – *Solitária*, quarto romance da escritora carioca Eliana Alves Cruz – e os caminhos de argumentação desenvolvidos pela resenhista. O título do romance de Eliana, por sua vez, põe em cena todo o campo semântico e simbólico da solidão – desamparo, abandono, exclusão, preconceito, indiferença, privação –, mas assume a plenitude do seu sentido quando se compreende que ele abarca a denominação daquela punição aplicada a certos detentos, que o leva ao encarceramento individual e à interrupção de qualquer contato humano: a cela solitária. Como demonstra a resenhista, juntamente com mãe e filha negras que o habitam, o quarto também é protagonista do romance e desempenha-se como um de seus narradores. Na excelente resenha, todas as linhas de força da obra adquirem relevo na explicitação contundente de Vanessa Cristani.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO



“O último”, de Eric Nepomuceno, e o leitor-autor: uma abordagem à guisa da estética da recepção

André Rosa*

“The rest is silence”.

Hamlet, Shakespeare

“A obra é o ser constituído do texto
na consciência do leitor”.

Wolfgang Iser

Prelúdio

Este ensaio se propõe a analisar o conto “O último”, de Eric Nepomuceno, presente na obra *A palavra nunca* (1985), à luz das discussões em torno do conceito de estética da recepção, tal como formulado por autores como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Para isso, uma interpretação será levantada por meio de uma leitura atenta ao conto de Nepomuceno, tendo em vista as elipses e as lacunas da narrativa que possibilitam ao leitor-autor uma miríade de caminhos que possuem, de algum modo, construir as pontes faltantes para ligar todos os pontos que delinham o enredo. Portanto, esta análise, antes de qualquer coisa, deverá mapear e iluminar os

* Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

cantos escuros da narrativa – na terminologia de Erich Auerbach – antes de suscitar voos interpretativos mais ousados.

O conto trata de um grupo de soldados em meio a uma guerra. Aparentemente – e aqui já se especula na condição de leitor-autor –, o primeiro confronto armado de suas vidas. Não é uma narrativa romântica, que busca exaltar o momento por meio de uma situação heroica ou virtuosa; pelo contrário, a narrativa é repleta de anti-heroísmos, como fica claro, de imediato, na primeira linha do conto, quando o protagonista-narrador surge exalando odor de urina de vaca. Trata-se de uma chave de leitura que poderá guiar o leitor até o fim da narrativa, quando se descobre, finalmente, o porquê do título “O último”.

Com um método descritivo fluido e seco, sem floreios de linguagem, porém em franco diálogo com o conteúdo de seu enredo, Nepomuceno convida o leitor a experimentar as sensações e impressões do narrador. Esse chamamento à alteridade, que permite ao leitor observar com os olhos de um soldado em meio ao horror da guerra, pode suscitar reflexões bastante pertinentes no âmbito da crítica literária e, acima de tudo, a respeito da própria natureza da condição humana.

Afinal, o que é a estética da recepção?

Uma das mais interessantes manifestações da hermenêutica, conhecida como estética da recepção, trouxe para a crítica um ente fundamental para a existência da literatura: o leitor. Segundo essa abordagem, o sentido de um texto se constrói durante o processo de leitura, ou seja, o modo como o leitor recebe um texto contribui para dar significado a ele. Desse modo, cada

leitor pode ler o texto de uma maneira diferente, pois cada indivíduo carrega em si uma visão de mundo distinta: um leitor nascido no Rio de Janeiro do século XXI certamente terá um olhar divergente de um leitor francês do século XIX, ou mesmo de um leitor carioca do século XX. Esse olhar é enviesado sobretudo por questões de ordem cultural, como a formação política e religiosa de quem o lê. O modo como um leitor recebe o texto pode divergir, inclusive, do modo como o autor o concebeu, pois a obra literária, de acordo com a teoria da recepção, é autônoma.

O filósofo britânico Terry Eagleton, em seu livro *Teoria da literatura: uma introdução*, periodiza a história da moderna teoria literária em três fases, com abordagens distintas das obras: na primeira delas, que ele situa no período do romantismo e do século XIX, há predominantemente uma preocupação com o autor; posteriormente, no século XX, com o advento do chamado *New Criticism*, preponderou o foco ergocêntrico, isto é, na obra literária. E, por fim, o terceiro momento é o que acentua a transferência de atenção para o leitor, tal como na teoria da recepção. Como destaca Eagleton, “o leitor sempre foi o menos privilegiado desse trio – estranhamente, já que sem ele não haveria textos literários” (Eagleton: 2006, 113). Em última análise, para ele o leitor é tão vital quanto o autor para que a literatura aconteça.

Até a década de 1950 do século XX, o *New Criticism* norte-americano foi a forma dominante da crítica literária moderna no mundo anglo-saxão, mas os esforços para concentrar a interpretação unicamente nas mãos do autor prosseguiram na década seguinte. Em 1967, o crítico E. D. Hirsch publicou o livro *Validity in interpretation*, em que reafirma a tese segundo a qual o sentido de

uma obra pertence, em última instância, ao seu autor. Em contraposição a essa crítica hegemônica, no mesmo ano foi publicado o manifesto *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Hans Robert Jauss, que lançava a teoria da recepção. O crítico literário José Guilherme Merquior, em um dos ensaios que compõem o seu livro *As ideias e as formas*, comenta o contraste estabelecido pela publicação simultânea dos livros de Hirsch e Jauss:

Sua característica principal [a Teoria da Recepção] – em contraste com o *New Criticism* e as teses de Hirsch – era a preocupação com a dimensão histórica das interpretações literárias. Jauss leva muito a sério a tese do filósofo heideggeriano Hans Georg Gadamer (*Verdade e método*, 1960): a hermenêutica, ou arte da interpretação, não reconhece nenhum privilégio ao sentido autoral. Numa palavra: o autor põe, mas os leitores – a história – dispõem (Merquior: 1981, 198).

Partindo da divisão estabelecida por Eagleton, poderíamos pensar no *New Criticism* como uma forma de rejeitar a percepção da literatura enquanto documento para observá-la enquanto monumento, e posteriormente, com o surgimento da estética da recepção, a terceira fase da moderna crítica literária, como uma rejeição à ideia de literatura enquanto monumento para contemplá-la como “experiência viva da literatura”, tal como explica Merquior:

Jauss se insurge precisamente contra o “objetivismo” do hábito de ver a obra *em si* – o monumento – em vez de

vê-la no contexto da experiência viva da literatura. Até mesmo a tradição, ensina ele, é incapaz de perpetuar-se sozinha; os “clássicos” só atuam onde quer que tenham sido historicamente *recebidos*. Tradição atemporal é coisa que simplesmente não existe (Merquior: 1981, 198).

A menção que Merquior faz aos clássicos é bastante pertinente no contexto da estética da recepção, pois são precisamente as novas leituras das obras clássicas que permitem vislumbrá-las sob novas perspectivas e, conseqüentemente, extrair delas elementos novos. Para citar um exemplo contemporâneo, os recentes estudos literários feministas, que cada vez mais ganham espaço nas universidades, permitem que os leitores de hoje em dia atentem para determinados aspectos das obras que eram ignorados nos séculos anteriores, muitas das vezes, pelos próprios autores das obras, o que seria impensável sob a perspectiva do *New Criticism*. A transversalidade dos estudos literários, que se tornou possível graças às contribuições recentes de áreas como a literatura comparada, permitiu o diálogo entre a crítica literária e outras disciplinas do conhecimento, como a sociologia e a psicanálise, e dessa transversalidade novos olhares puderam ser lançados sobre obras do passado, tais como os estudos orientalistas de Edward Said em seu célebre *Orientalismo*, que trata de clássicos como *A divina comédia*, de Dante Alighieri, e *Divã ocidente-oriental*, de Johann Wolfgang von Goethe, sob o olhar de um estudioso não europeu.

Como destaca Dau Bastos no prefácio ao livro *O fictício e o imaginário*, de Wolfgang Iser, o próprio leitor é também um ficcionista por natureza, e é por conta dessa característica hu-

mana que a leitura se torna possível e se completa. A estrutura dos textos literários é repleta de lacunas e vazios, elipses que o receptor, ao longo de seu processo de leitura, suplementa num esforço de inventividade que dá sentido à obra (Bastos: 2013, 8).

A teoria da recepção, em suma, explica por que uma obra pode ser recepcionada de distintas formas com o passar dos anos, seja por um critério de época, seja por um critério cultural, seja pelo arcabouço teórico que distingue um leitor do outro. Afinal, como explicar, senão pela estética da recepção, que dois críticos literários contemporâneos tenham interpretações absolutamente opostas a respeito de um romance, sem que qualquer um dos dois esteja equivocado quanto às premissas que fundamentam seus argumentos?

Durante a leitura do conto “O último”, do escritor e tradutor brasileiro Eric Nepomuceno, podemos observar algumas elipses que dão aos leitores a possibilidade de pensar a obra de distintas maneiras. Por se tratar de uma narrativa estruturada em torno de uma violência de natureza sexual, o impacto que a leitura pode gerar sobre seus leitores também não está nas mãos do autor. Diante disso, uma pergunta se impõe imediatamente: um leitor do sexo masculino receberia a obra da mesma maneira que um leitor do sexo feminino, tendo em vista a predominância da violência sexual sobre apenas um dos gêneros? A resposta, certamente, é não, pois cada leitor, individualmente, com sua história de vida, seus traumas, seus medos e seus vícios estará apto a atentar para detalhes diferentes da narrativa, seja para se identificar com algo, seja para rejeitar, pois o olhar do receptor é enviesado pela cultura e pela experiência de vida que o atravessa.

Uma leitura para o conto “O último”

O conto “O último”, que é narrado em primeira pessoa, se estrutura por uma divisão em quinze partes numeradas. Logo na primeira delas, nos dois primeiros parágrafos, o narrador dá indícios de que a narrativa não é linear, isto é, o conteúdo que é descrito não está necessariamente disposto em uma ordem cronológica coerente, com início, meio e fim. O autor subverte a ordem dos acontecimentos, vai ao passado e volta ao presente para narrar aquilo que o fere por meio dos fantasmas da memória.

As memórias do narrador, bem como um trauma que se fixa no seu passado como uma espécie de cicatriz, não precisam de palavras para serem acionadas. Elas o assombram, não por meio de signos linguísticos, mas por sensações. O cheiro de pasto e de urina de vaca, que estavam presentes na ocasião dos acontecimentos, são suficientes para que todas as lembranças voltem, conforme a questão que é levantada pelo protagonista: “cada vez que sinto cheiro de pasto e mijo de vaca, cada vez que sinto frio e fome, me pergunto: de quem foi a culpa?” (Nepomuceno: 1985, 112). A pergunta que o protagonista faz a si próprio é reveladora, não só por mencionar quais elementos despertam por meio do olfato as suas memórias, mas também porque lança mão de uma palavra-chave indispensável para o campo semântico que dá sentido ao conto: a culpa, termo que se repete por duas vezes em um curto espaço de linhas. Como esses elementos que trazem as lembranças estão por toda parte, é lícito que o leitor se antecipe ao narrador e perceba que o sentimento de culpa, na verdade, acompanha o personagem por onde quer que ele vá, como será revelado mais adiante:

Depois que percebi que trazia comigo o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca, onde quer que eu fosse. E também frio e sempre um resto de fome. E soube que por onde fosse teria de perguntar sempre por uma culpa e por um cheiro de suor e de sangue, e que por onde eu vá terei como faróis aqueles olhos duros e frios vindo de encontro aos meus, penetrando minha boca e minha garganta, aqueles olhos duros e frios me atravessando (Nepomuceno: 1985, 112).

As sensações, os cheiros, a presença do ambiente em que a violência ocorreu não assaltavam o narrador ocasionalmente, em momentos em que se defrontava com eles; esses elementos pertenciam a esse protagonista, eram parte dele e estavam “onde quer que eu fosse”, sem chance de escapatória. Além do cheiro de pasto e de urina, há também um certo olhar, duro e frio, comparado a um farol, que segue o narrador feito uma sombra. O leitor observará que essas informações, num primeiro momento, não significam muita coisa: a quem pertence esse olhar? A que se atribuem esses odores, de onde eles vêm? Essas perguntas só serão respondidas no fim da narrativa, de modo que a primeira parte do texto só fará sentido plenamente, se o leitor posteriormente retornar a ela. Fica muito claro, portanto, que o conto impõe uma releitura para que seja compreendido integralmente, o que não deixa de indicar uma certa crueldade, tendo em vista a delicada situação de violência em torno da qual gira o relato.

O episódio passa a ser contado no momento em que o narrador rememora o dia em que estava numa floresta junto com

outros soldados. A recapitulação desse passado não é meramente mnemônica; juntamente com a lembrança, as sensações daquele momento também ressurgem, como fica nítido com a frase que dá início à sequência de acontecimentos: “Sinto outra vez os meus sapatos pisando o pasto”. A partir de então, o narrador apresenta os demais personagens, soldados como ele, e descreve as dificuldades com as quais o grupo precisou lidar. A fome, as botas e as roupas molhadas pela chuva, a exaustão. Além do risco de um enfrentamento bélico com o inimigo, as próprias adversidades da natureza se colocam como um adversário a ser superado.

A paranoia de que o inimigo está por perto atravessa o conto de ponta a ponta. Diz o narrador: “o inimigo está por toda parte”, assim como os cheiros e as sensações que o acompanharão pelo resto da vida. Em outro momento, um outro personagem, identificado apenas pela referência à sua patente, o Tenente, diz que “o inimigo está por perto”. O risco de um confronto imediato com o inimigo, que a todo momento é externalizado no texto, soa como um *leitmotiv* que cruza o enredo.

De forma sutil, enquanto descreve o momento de tensão no ambiente de guerra, o narrador levanta uma questão pertinente: como saber se a voz do inimigo é a dos nossos, se falamos a mesma língua? A conclusão mais óbvia a que o leitor chega, a partir desse dado que nos é fornecido pelo narrador, é que se trata de uma guerra civil, um combate fratricida. Afinal, se o inimigo pode ser confundido com um aliado, é porque se trata de uma batalha entre iguais. Todavia, conforme escreveu Wolfgang Iser, os vazios da narrativa acabam sendo inevitavelmente suplementados pelo receptor-criador, pois é durante a leitura que o sentido

do texto se constitui. Ao vislumbrar o conto em sua totalidade, é possível pensar nos “companheiros de glória” como os verdadeiros inimigos do narrador, pois são eles que conduzem o personagem narrador ao erro que marcará indelevelmente a sua vida. De fato, sob essa ótica, o inimigo estava por perto e sua voz era desgraçadamente familiar.

A narrativa avança e não há qualquer sinal de que os chamados inimigos estejam por perto. Eles não aparecem em momento algum. Aos poucos, a paranoia dá lugar à especulação do narrador. A imagem do adversário armado até os dentes, antes repleta de uma concretude estimulada pelo medo, vai dando lugar a uma dúvida que lhe imprime um caráter abstrato. Em certos momentos, o exército rival parece tão distante que o nosso narrador já não sabe sequer se ele é real: “não há sinal do inimigo, faz muito tempo. Há quem comece a se perguntar se o inimigo existe” (Nepomuceno: 1985, 112-113).

Se a existência do inimigo é posta em xeque, isso quer dizer que a própria guerra não se justifica plenamente para o narrador. Ao longo do testemunho, algumas pistas nos levam à hipótese de que os motivos da guerra são completamente alheios aos combatentes na trincheira. As pistas não são evidentes, elas exigem certa atenção do leitor. Espalhadas em diferentes partes do texto, as ideias se dispersam como fragmentos, como cacos de memória, que, se aproximados, formam uma direção coerente para recompor o que se passava na cabeça do protagonista. Quando o narrador diz: “...se eu não tivesse nunca saído de casa para ir defender aquilo que deveria ser defendido”, torna-se perfeitamente visível aos olhos do leitor o hiato entre

o combatente e a guerra. Nitidamente, o soldado não sabe o que deve ser defendido, tanto que se refere à motivação por meio de um pronome demonstrativo vago como “aquilo”, que, no contexto da frase, não esclarece absolutamente nada. Do mesmo modo, em uma outra passagem, o narrador diz com todas as letras que não entendeu o porquê da guerra e se refere a ela com desprezo, como uma “guerra de merda”:

Tenho fome e quero que tudo vá para o diabo, esta guerra de merda que até hoje não entendi, este mosquetão que não disparei nenhuma vez, estes bobos com cara de soldado que são meus companheiros de glória (Nepomuceno: 1985, 115).

O soldado, abandonado à sua própria sorte diante do risco de ser abatido por tropas inimigas, quer que tudo “vá para o diabo”. Sente que ele e seus companheiros são bobos com cara de soldados, ou seja, caricaturas de combatentes. Eles não são verdadeiramente soldados: eles têm cara de soldados. O narrador confessa que não disparou nem uma única vez o seu mosquetão; em outro momento, deixa escapar que é a segunda vez que calça uma bota, o que pode indicar duas coisas: primeiro, que não se trata de um soldado profissional; segundo, que é uma pessoa pobre, o que atribui ao personagem um traço de classe. Quando se dá conta o protagonista de que sequer mereceu receber um nome, já foi feito de boi-de-piranha, é um instrumento, um objeto, alguém que foi coisificado e que está inserido em um processo a que o filósofo marxista húngaro György Lukács chamou de “reificação”, isto é, em uma relação entre pessoas

que adquire o caráter de uma relação entre coisas (Lukács: 1989, 97). Diante do sentimento de abandono, em que os interesses da pátria se sobrepõem às vezes à própria manutenção da vida, o personagem se pergunta: “estamos em guerra, e há que defender a pátria. Os interesses soberanos. E eu, aqui?” (Nepomuceno: 1985, 117).

Na narrativa, não há espaço para a subjetividade dos personagens. Sabemos muito pouco sobre eles; apenas o essencial, que é a impressão imediata, é dado ao leitor como pequenos elementos que compõem as personalidades. Se o contato imediato é o visual, fruto da observação furtiva do narrador, então as características descritas são predominantemente físicas ou dizem respeito às emoções daquele momento. Entre os soldados, há Emilio, que é bravo, demonstra coragem e fala à beça. Há também o Negro Raul, cuja cor de pele se junta ao seu nome, como uma identidade; há ainda o Gordo Felipe e o Jorge Magro. Enrique, um outro personagem, o narrador descreve como um homem mais magro e menos bigodudo. Diante da impossibilidade de um retrato mais profundo de suas personalidades, o que só poderia ser alcançado mediante um convívio entre o protagonista e seus colegas de batalha, resta a caracterização física. Partindo disso, podemos concluir que os olhos de quem lê são guiados pelos olhos do narrador, que é personagem, que está ali, naquele momento, e que por isso não tem a onisciência. Nós, enquanto leitores, que assistimos de fora ao horror da guerra e da violência, não podemos jamais saber mais que a testemunha ocular daqueles acontecimentos. É possível, inclusive, traçar um paralelo com um clássico da literatura europeia: do mesmo modo que o poeta Virgílio conduziu Dante na condição de observador por entre os círculos do inferno, o narrador de Eric Nepomuceno con-

duz o leitor ao inferno verde de uma cena de guerra em meio a uma floresta que não sabemos muito bem onde fica, senão por algumas pistas esparsas que são deixadas ao longo do texto. Bolívia, talvez, por conta de uma referência à cidade de Cochabamba. O que sabemos, contudo, é que o narrador conhece muito pouco sobre tudo que o cerca naquele momento: sobre o porquê da guerra, sobre o local onde está, sobre seus colegas, sobre seus inimigos. E, mesmo depois, unido a esses colegas por um ato conjunto de violência, continuou sabendo muito pouco. Em uma segunda quebra da linearidade do texto, esse protagonista conta que:

Só tornei a encontrar Emílio vinte e um anos depois, em Buenos Aires. De Felipe, soube que viajou para o Peru, e depois para o Brasil. Está mais magro, dizem. Nunca mais o vi (Nepomuceno: 1985, 115).

A relação entre os soldados é marcada sobretudo por ausências, por hiatos, silêncios. Até mesmo por conta do medo de serem ouvidos pelo inimigo, suas falas se limitam ao necessário. Imagina o leitor, em sua leitura criativa, que na situação descrita tenha predominado a comunicação não verbal: olhares, gestos. Sobretudo os olhares. São poucos os diálogos do conto; a maior parte do texto é composta pelo fluxo caótico de pensamentos do narrador, que é por onde nos guiamos.

O protagonista acredita que se distingue de seus colegas. Ele não se vê como um herói, pelo contrário: não há fantasias românticas com a guerra. Os seus medos, que não se limitam ao ataque surpresa do inimigo, surgem em vários momentos do

enredo. O narrador não é um herói, mas um anti-herói. Logo na primeira parte do texto, revela: “dos 22 do tenente, o único bravo era ele [Emílio] (...) tenho medo de Emílio”. Em seu relato, não esconde que não é o mais virtuoso do grupo, o mais corajoso, que tem medo daqueles a que se refere como seus “colegas de glória”. A palavra “glória”, aqui, ganha uma conotação tragicamente irônica, pois estão exaustos, vencidos pela natureza, amedrontados. “O último” não romantiza a guerra, mas não só: ele esvazia o conflito de qualquer bravura.

Em uma passagem, o anti-heroísmo do personagem é escancarado para que não restem quaisquer dúvidas. O protagonista deixa de temer a aparição do inimigo, mas passa, pelo contrário, a desejá-la; não porque espera um conflito em que poderá finalmente usar o mosquetão que não foi disparado ainda sequer uma única vez, mas porque o encontro com o inimigo poderá pôr fim à angústia do medo, pois significará a possibilidade de rendição, conforme nos diz: “se o inimigo aparece, seria um presente: eu não atirava nem nada, ia logo tratando de abrir os braços para cima” (Nepomuceno: 1985, 118). O personagem quer que a guerra termine, e isso é tudo o que lhe interessa. Num ato de desespero, chega mesmo a pensar em dar um tiro em sua própria perna a fim de que a guerra termine para ele.

Oprimidos pelo medo e pela natureza, os soldados revelam inúmeros sinais de exaustão ao longo da narrativa. As armas já não parecem ter qualquer serventia, como quando o Negro Raul deixa que seu mosquetão caia no chão e ninguém se importa em apanhá-lo: “ficou no chão, lá atrás”. Eles vão embora sem se preocupar em carregar a arma. Já não havia qualquer

vontade de levar adiante o combate. Toda a descrição do ambiente é desanimadora:

Acaba mais um dia, e a chuva começa outra vez. A chuva nos apanha no meio do pasto. Há muito chão pela frente e nenhuma árvore em volta. E esta noite vamos passá-la assim: encolhidos no meio de um deserto de pasto verdolengo, raso e ressecado, no meio de uma chuva que não acaba nunca, com fome e frio e raiva e medo (Nepomuceno: 1985, 117).

Toda a construção do enredo faz com que vejamos os soldados como vítimas. Estão massacrados, fracos, famintos. Além disso, o narrador que nos conduz pela floresta por meio de seu relato desperta imediatamente algum tipo de identificação por parte do leitor. Essa proximidade é criada em razão da confissão de suas emoções: nada é ocultado, nada é escondido. O narrador se desnuda completamente frente àquele que ouve o seu relato, pois todo o conto é organizado como uma espécie de relato oral. Por isso, um sentimento de empatia se impõe. É interessante notar que o autor brinca com essa compaixão do leitor para com seu personagem: se o primeiro sentimento que se manifesta é de pena e empatia, a violência protagonizada por esses mesmos personagens acaba com qualquer resquício do sentimento anterior. No trecho que vai do início ao meio do conto, um certo sentimento de acolhimento nos acomete em relação aos soldados, por meio das descrições do narrador: estão amedrontados, com frio e fome. Todos estão exaustos e querem sair logo dali. O narrador reafirma

várias vezes a sua vontade de se entregar ao inimigo para dar fim à angústia da guerra. Lembra-se da mãe e de suas orações. Aparecem como oprimidos – esmagados pela tensão do inimigo e pela própria natureza. Nas partes finais do conto, porém, tudo isso se esvai. Os rumos da narrativa sofrem uma mudança brusca com o aparecimento de um último personagem: uma índia, alguém que também não recebe um nome, mas apenas uma caracterização étnica. Depois de sua aparição, o leitor experimenta um sentimento inverso: a sua relação com os soldados não é mais de ternura, mas de asco diante da barbárie que é descrita.

Se os soldados eram, até então, vítimas, tornam-se eles próprios os algozes a partir do momento em que encontram alguém mais fraco: a índia, além de desarmada, estava sozinha, enquanto os soldados estavam armados e em grupo. O avistamento da mulher, que funciona no texto como o prelúdio da morte, é estranhamente marcado pelo primeiro contato com algum tipo de objeto que trazia vida ao ambiente mórbido da guerra: resquícius de bosta de vaca. Um silogismo positivo leva a uma conclusão que conduz à esperança: se há bosta, há vaca; se há vaca, há gente. Diante do sinal de que estavam prestes a deixar a floresta e encontrar moradores, o tom pessimista do narrador é deixado de lado.

O primeiro contato com alguém que não pertencia ao grupo de seis soldados se deu logo em seguida, com a índia. O encontro é descrito pelo narrador da seguinte maneira:

Ela espera parada, assustada com os seis soldados que correm e gritam. O primeiro a falar é Enrique, o chefe. Mas ela não entende e fica olhando. É pequena, os cabelos lisos

amarrados na nuca, olhos grandes e negros. A roupa é um arco-íris. Não usa chapéu (Nepomuceno: 1985, 121).

Entre os detalhes retratados com riqueza, estão os olhos grandes e negros sobre os quais o narrador falou no início de seu relato. Os mesmos olhos que ainda despertavam assombro, que o acompanhavam aonde quer que ele fosse. É interessante observar que a índia não compreende o que os soldados falam; e, diante da insistência das perguntas, o narrador recorda que ela “olhava sem entender”. A informação da incomunicabilidade é relevante, porque lança luz sobre um aspecto curioso do conto: antes, enquanto estavam perdidos na floresta e preocupados com o inimigo, os soldados sabiam apenas que eles e seus adversários falavam a mesma língua. Contudo, quando finalmente encontram alguém, uma pessoa que, curiosamente, não fala a sua língua – e que, portanto, também sob esse signo não poderia ser visto como um inimigo –, os soldados se lançam sobre essa mulher com brutal agressividade, tratando-a como um inimigo a ser aniquilado. Diante da violência, o olhar da índia é impenetrável. O narrador se pergunta: “a índia não diz nada e não entende. Estará com medo? Muito?” (p. 121). As cenas que vêm adiante são de violência: primeiro, a luta corporal, quando Jorge Magro e a índia caem no chão, agarrados, se retorcendo. A índia é vencida, espancada por mais de um homem. É o inimigo a ser aniquilado, é o outro. Descreve o narrador:

A índia e Jorge Magro se retorcem. Ri ele, rimos todos. A índia se levanta e vai correr: Raul a derruba. Jorge se atira

em cima dela, e é a primeira porrada: na nuca. Depois, mais, nas costas. As pernas se debatendo. Andrés pisa na perna esquerda da índia, e ri. Jorge Magro bate mais. Enrique, o chefe, estende os pés, o pé direito pisa forte nas costas da mulher (Nepomuceno: 1985, 121-122).

A palavra estupro não aparece no conto. Apesar disso, a natureza da violência que move os soldados é nítida. A menção à violação sexual não aparece com o nome que a caracteriza, mas também não surge atenuada por um eufemismo: a sequência dos acontecimentos fala por si própria. A sequência, aliás, é o que assinala o estupro: o primeiro, o segundo, o terceiro. Os números ordinais, numa contagem macabra, organizam a sequência e indicam quem é que viola. Diz o narrador que “Jorge, por direito, é o primeiro” (p. 122). Como tomou a iniciativa de avançar sobre a índia e agredi-la, conquistou, entre os soldados, o direito de ser o primeiro a violentá-la. Vieram os outros: Andrés, o Negro Raul.

O único sinal de empatia em relação à vítima, transformada em inimiga, parte do personagem-narrador. Afinal, foi ele quem se perguntou, ao observá-la, se ela sentia medo. Esse narrador, no entanto, oscila entre a empatia e a violência, tendo em vista que em determinado momento ele se junta àqueles que riam enquanto a mulher apanhava de Jorge Magro: “a índia e Jorge Magro se retorcem. Ri ele, rimos todos” (p. 121).

É importante observar, também, a relação de alteridade em relação à índia. Ela, que certamente é vista como um outro, era percebida como um ser humano? A princípio, a índia se distingue dos soldados por três fatores: ela não é uma combatente,

não é um homem e não fala a mesma língua dos homens. Diante da impossibilidade da comunicação, a violência se impôs. Se observarmos o campo semântico das descrições que tratam da violência contra essa personagem, observaremos que há presença de certos elementos de animalidade que são atribuídos ora aos soldados, ora à índia. Aos primeiros, para descrever a sua ferocidade, sua virilidade; à índia, para anulá-la enquanto ser humano. Em outras palavras, aos soldados cabe a animalidade a fim de fortalecê-los; à índia, a qualificação se destina a rebaixá-la enquanto ser humano. Ao longo da décima segunda parte do conto, algumas frases ilustram bem essa animalização: “A índia se debate e grita e uiva. E morde...”, “Andrés é um potro feroz cavalgando a índia”, “Ela arfa com o ruído de um cavalo em fim de galope” (p. 121). Por fim, após a luta corporal, após os gritos, após os ruídos bestiais, resta o silêncio:

Quando o negro Raul avança e cai sobre a índia, ela não diz nem grita. O negro Raul ri. A índia estende a mão, os dedos curtos e magros e áridos. A unha no olho do negro Raul, arranhando fundo, e o sangue (Nepomuceno: 1985, 122).

Depois, mesmo sem que a índia desse qualquer sinal de vida, a sequência continua: foi a vez de Enrique, depois a de Renato. Os traços animais que o soldado atribuiu à índia se calaram. “A índia não sua mais, nem arfa, nem se mexe – a índia não respira” (p. 122). Mesmo assim, a contagem hedionda prossegue, até que Renato se vira para o narrador e diz: “Anda, agora é você”. Andrés secunda: “Vai!”. Diante das ordens, o pro-

tagonista adota uma posição vacilante, de medo; quando olha para seus colegas, eles devolvem o olhar atravessados pelo ódio, um ódio que é maior que o medo que sentiam. Andrés e Raul insistem, “Anda!”, fuzilam com os olhares. E então, por fim, lhes obedece e também a viola: “E eu vou. Fui o último” (p. 122).

Wolfgang Iser e a relação entre obra e leitor

Um conto como “O último”, de Eric Nepomuceno, pode suscitar uma série de questões a respeito da natureza humana e das relações entre os indivíduos. São questões que nem sempre podem ser respondidas por meio da literatura. Aquilo que leva um grupo de pessoas, até então em condição de extrema vulnerabilidade, a barbarizar outra pessoa tão fragilizada quanto elas não pode ser compreendido por meio de estudos literários; trata-se de um problema da ordem da psicologia, no âmbito estritamente humano, e da ordem do policial, no âmbito das leis. O que a literatura faz, diante desse tipo de situação, é desnudar a violência para o leitor a fim de tocar a sua sensibilidade. Afinal, a literatura permite que o leitor entre em contato com contextos com os quais ele talvez jamais vá se confrontar em sua vida. Mesmo assim, isso não quer dizer que o texto ficcional esteja esvaziado de realidade, descolado dos acontecimentos factuais. Os componentes que permitem a construção do texto ficcional são aliçados naquilo que é real e concreto. Esses componentes são moldados à vontade do autor, num ato de fingimento. A esse respeito, Wolfgang Iser faz uma observação bastante pertinente:

A realidade, ao surgir no texto ficcional, não se repete nele por efeito de si mesma, ou seja, se o texto ficcional

se refere à realidade sem se esgotar nela (o que faria do texto algo fora do campo da ficção), a repetição dos dados da realidade nada mais é que um ato de fingimento pelo qual não aparecem finalidades que não pertencem à realidade representada (Iser: 2013, 32).

Para o pensador alemão, o ato de fingir consiste em provocar a repetição da realidade no texto, mas sem se esgotar inteiramente nela; a realidade é direcionada para os propósitos específicos do autor, que são conduzidos pelo imaginário. Portanto, o imaginário e o real, segundo Iser, não se opõem no curso da criação literária, mas se complementam (Bastos: 2013, 16). Poderíamos, inclusive, ir além: há uma relação dialética entre o ficcional e o real, tanto no processo de criação da obra literária, no sentido de que esses dois campos se alimentam mutuamente, quanto no efeito que a literatura causa em seus leitores, podendo, porventura, intervir na realidade. Em suma, do mesmo modo que a realidade alimenta a ficção, a ficção também alimenta a realidade.

No ensaio *A partilha do sensível*, o filósofo francês Jacques Rancière faz uma observação interessante a respeito da relação entre a literatura e a realidade. Diz ele que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière: 2009, 58). Seguindo esse raciocínio, poderíamos pensar na literatura como um meio extraordinário de chegar a certas áreas da alma humana a que um texto protocolar, frio, não consegue ter acesso. Diariamente, nos jornais do mundo inteiro, crimes são noticiados nos jornais. Em seus livros, muitos filósofos discorrem a respeito da violência e da capacidade humana para a destruição. Esses textos, no

entanto, não têm a mesma força que um texto literário, pois eles não conduzem o leitor para dentro daquilo que é narrado. Isso ocorre porque esses gêneros marcam nitidamente uma distância entre o leitor e o fato sobre o qual se discute. É diferente da literatura, em que o autor tem a possibilidade de trazer o leitor para dentro da narrativa de modo que ele enxergue com os olhos de um personagem. É o que ocorre no conto “O último”, em que a todo momento somos levados pelo relato do personagem, por seus olhos e pelo fluxo de seus pensamentos e sensações. O ficcional ajuda a pensar a realidade porque rompe com a barreira daquilo que é protocolar, que é frio, e permite que o leitor estabeleça de imediato uma relação de empatia com seres que orbitam o relato, de modo que possa sentir as dores dos personagens, compartilhar de seus medos, suas angústias, suas raivas e suas revoltas. Afinal, é no terreno da ficção que o imaginário do leitor é mais bem acessado. Nesse mesmo sentido, o pesquisador Dau Bastos escreve que

Consciente de sua própria natureza e, paradoxalmente, incapaz de acessá-la, a pessoa tem na encenação a oportunidade de estar simultaneamente em si e fora de si, o que lhe faculta vivenciar sua própria dualidade, distanciar-se de si mesma, colocar-se em perspectiva, criar-se (Bastos: 2013, 11).

Dau Bastos e Jacques Rancière, portanto, concordam que a ficção permite que o leitor esteja, ao mesmo tempo, em si e fora de si, que seja capaz de colocar-se em perspectiva diante de

realidades que não pertencem ao seu cotidiano, que seja capaz, por fim, de se impor também como criador.

Considerações finais

O conto “O último”, de Eric Nepomuceno, foi bastante discutido entre um grupo de alunos e pesquisadores durante um curso da pós-graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os debates em torno do conto foram fundamentais para que pensássemos a teoria da recepção, pois em cada leitor havia uma percepção própria e original a respeito do texto, que era o mesmo para todos. As lacunas e as esquinas presentes na narrativa permitiam que os leitores dessem variados sentidos àquilo que não estava expresso em detalhes ou mesmo àquilo que não estava dito, mas que se mostrava presente por meio de alguma pista. Durante a conversa, um dos presentes chegou a levantar uma hipótese totalmente oposta à leitura apresentada neste ensaio: de acordo com essa segunda leitura, o narrador não teria violado a índia, pois isso era uma impossibilidade, tendo em vista as péssimas condições físicas e psicológicas em que se encontrava o protagonista do conto. Essa leitura só foi possível, para citar um exemplo, porque em momento algum o autor disse com clareza que o “último” havia participado da violência, então esse vazio foi suplementado com uma informação que não estava no texto, e que, portanto, era fruto de uma criação literária que não pertencia às mãos do autor do texto. O que é intrigante nesse exemplo é que a discordância se deu em torno de um dado que é fundamental para a compreensão do conto. Se a percepção em torno do ato do soldado muda, então todo o sentido maior do texto é alterado.

Para finalizar, é importante reafirmar que a obra só se completa mediante o olhar do leitor, que, ao se colocar em contato com o texto, torna-se também um autor-criador. Como escreveu Wolfgang Iser, citado na epígrafe que abre este estudo, “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (Iser: 1996, 51). Sabendo que cada leitor é uma consciência, a estética da recepção dá à literatura uma capacidade de sobrevida formidável, pois textos antigos, até então datados por estarem atrelados à época em que foram produzidos, assumem a possibilidade de serem lidos à luz de uma contemporaneidade que está sempre em construção. Afinal, os temas centrais sobre os quais versa a grande literatura quase sempre tratam das mesmas coisas: o amor, a saudade, a ascensão e a queda dos homens, em todas as conotações implícitas e explícitas que essas palavras carregam em si.

Referências

- ALIGUIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Jackson, 1949.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- BASTOS, Dau. “Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana”. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, pp. 7-24.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Divã ocidento-oriental*. Tradução de Daniel Martineschen. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- HIRSCH, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tradução de Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

NEPOMUCENO, Eric. *A palavra nunca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London: Penguin Books, 2005.

Resumo

Este ensaio se propõe a analisar o conto “O último”, de Eric Nepomuceno, presente na obra *A palavra nunca* (1985), à luz das discussões em torno do conceito de estética da recepção, tal como formulado por autores como Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Para isso, uma interpretação será levantada por meio de uma leitura atenta ao conto de Nepomuceno, tendo em vista as elipses e as lacunas da narrativa que possibilitam ao leitor-autor uma vastidão de caminhos que possam, de algum modo, construir as pontes faltantes para ligar todos os pontos que delinham o enredo. Além dos autores canônicos da teoria da recepção, este ensaio também buscou dialogar com críticos nacionais e estrangeiros que deram contribuições à ideia de recepção, como José Guilherme Merquior e Terry Eagleton.

Palavras-chave: recepção; literatura brasileira; Eric Nepomuceno; conto.

Abstract

This essay proposes an analysis of the short story “O último”, by Eric Nepomuceno, present in the book *A palavra nunca* (1985), regarding the discussions around the reception theory, as formulated by authors such as Wolfgang Iser and Hans Robert Jauss. By means of a careful reading of Nepomuceno’s tale, an interpretation is advanced, with a view of filling in the ellipses and gaps in the narrative that allow the reader-author a vastness of paths, which may, somehow, build the missing bridges to supply the breaches and chasms in the plot. In addition to the canonical authors of the reception theory, this essay also sought the support of national and foreign critics who contributed to the idea of reception, such as José Guilherme Merquior and Terry Eagleton.

Keywords: reception; Brazilian Literature; Eric Nepomuceno; short story.

Submetido em 11 de março de 2022.

Aceito em 05 de dezembro de 2022.



Flor de Mandacaru: literatura de cordel em Língua Brasileira de Sinais

Bruno Veloso de Farias Ribeiro*

Sou cuscuz: literatura de cordel em Libras

Este trabalho pretende analisar um cordel sinalizado em Língua Brasileira de Sinais (Libras) à luz dos estudos culturais surdos. O cordel é uma literatura tipicamente nordestina, produzida em língua portuguesa e possui características visuais próprias que refletem a cultura regional. Entretanto, esse tipo de produção não tem a mesma tradição dentro da comunidade surda em língua de sinais. Nesse contexto, é importante levar em conta todo o histórico de tradição literária das duas línguas e a cultura que surge da interação entre a cultura surda e a nordestina para melhor compreensão.

A Libras foi reconhecida, em 2002, pela Lei Federal 10.436 como língua da comunidade surda brasileira. Até então havia poucas produções acadêmicas e não existiam os cursos superiores que habilitassem profissionais para o estudo e ensino da língua. Além disso, as tecnologias e os sistemas de notação para a escrita de línguas de sinais eram de difícil acesso, por isso as produções

* Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico de Libras no Instituto Federal da Paraíba (IFPB) e mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).

literárias surdas possuíam menor visibilidade e divulgação. Atualmente, já há vários cursos de Letras/Libras e programas de pós-graduação que buscam responder às demandas linguísticas e políticas da comunidade surda. Levando em conta esse contexto histórico e essa situação atual, este trabalho também busca dar visibilidade a produções surdas para reparar um largo histórico de apagamento de produções literárias sinalizadas.

Em aspectos de produção científica, os estudos culturais surdos já possuem relativa produção acadêmica no Brasil, e a literatura visual/surda é definida como um artefato cultural do povo surdo (Strobel: 2008). Também já existe uma pesquisa de mestrado intitulada *Literatura de cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo*, da professora Klícia Campos, que aborda a literatura de cordel em interação com a comunidade surda e os desafios tradutórios desse gênero para a língua de sinais.

Com base nisso, delimito o problema de pesquisa que acompanhou o processo de investigação: de que modo a pessoa nordestina foi retratada no cordel e quais foram as estratégias utilizadas para adaptar um gênero literário típico da cultura oral de língua portuguesa para a língua de sinais? A partir desses questionamentos, meu objetivo principal foi analisar os sinais utilizados para fazer referência à cultura e às pessoas nordestinas. Mais especificamente, averigüei as estratégias visuais que foram utilizadas no vídeo que fazem referência a elementos da literatura de cordel.

Para alcançar esses objetivos, elaborei uma metodologia descritiva simplificada de análise qualitativa. Nessa investiga-

ção, utilizei os trabalhos de Strobel (2008; 2009) para considerar aspectos históricos da educação de surdos no mundo; Porto e Peixoto (2011) para conceituar e contextualizar importantes características da literatura surda; e Campos (2017) para abordar o tema dos cordéis em Libras, na tentativa de compreender as relações culturais da comunidade surda no Nordeste.

Nas seções seguintes, serão apresentados (1) um breve resumo da história da educação de surdos e o contexto atual dos estudos de literatura surda; (2) uma discussão acerca da interação da cultura surda e da cultura nordestina, contexto em que surge o contato da comunidade surda com a literatura de cordel; (3) a apresentação e análise de um cordel em Libras, que será discutido sob uma análise qualitativa; e, por fim, (4) as considerações finais.

Sou resistência: contexto histórico e cultural da literatura surda

Os estudos culturais de crítica literária são de difícil definição. Segundo a professora titular e emérita da UFMG, Eneida Maria de Souza, os estudos culturais surgiram para responder a uma demanda de contextualização do objeto literário, utilizando estudos antropológicos, históricos, políticos etc., que eram pobremente levados em conta até então (Souza: 1998). Nesse sentido, percebe-se uma interdisciplinaridade que contribui para a compreensão, análise e crítica literária.

Ao tratarmos cientificamente de obras literárias produzidas em Libras por pessoas surdas, enriquecemos a discussão ao assumirmos uma postura dentro dos estudos culturais. Isso nos

proporciona uma visão mais apurada acerca das políticas linguísticas, do reconhecimento, do prestígio e da estigmatização das línguas de sinais, da cultura surda, das tecnologias e dos sistemas para escrita e registro de obras sinalizadas etc. Na presente seção, para analisar uma obra sinalizada em Libras, pretendo fazer uso desses conceitos, utilizando, principalmente, autoras surdas.

A literatura surda ou literatura visual é definida por Porto e Peixoto (2011, 167) como “uma modalidade de produção literária que utiliza a visão como principal fonte de captação da informação”. É uma literatura produzida em línguas de sinais, pela comunidade surda¹ e, por isso, está intimamente ligada às políticas linguísticas ao longo dos séculos. Nesse contexto, conforme dados levantados por essas autoras, não há registros de literatura em línguas de sinais até a década de 1960. Essa ausência revela um apagamento político das identidades surdas e comunidades linguísticas sinalizantes, bem como uma sobrevalorização da língua oral na modalidade escrita.

Em termos históricos, segundo Strobel (2009), foi apenas em meados da Idade Moderna que as línguas de sinais começaram a ser utilizadas na educação de surdos. Não obstante, até esse momento, não possuíam sistema de escrita. Já na transição para a Idade Contemporânea, em 1880, aconteceu o Congresso de Milão, que reuniu educadores/as de surdos de todo o mundo, mas,

¹ Segundo Strobel (2009, 6), a comunidade surda é formada por pessoas não apenas surdas, mas também ouvintes que utilizam a língua de sinais.

contraditoriamente, foram proibidos o voto e a entrada de pessoas surdas no recinto. Nessa reunião, decidiu-se que as línguas orais, a leitura labial e a exclusão do uso de sinais deveriam ser implantadas em toda educação de surdos. Esse momento, segundo Strobel (2009), ficou conhecido como “isolamento cultural”.

Devido à tentativa de isolamento e de extermínio das comunidades sinalizantes, pode-se imaginar que muitas produções literárias em língua de sinais não foram registradas e se perderam ao longo do tempo. A título de exemplificação, é possível trazer uma afirmação de Porto e Peixoto (2011) que versa sobre constituírem as piadas sinalizadas uma expressão literária nativa da Libras, pois abordam questões do cotidiano da comunidade surda e utilizam elementos figurativos expressos em língua de sinais. Para compreendê-las, portanto, é necessário um conhecimento avançado da língua e da cultura. Provavelmente, produções assim existiram nas antigas comunidades surdas.

Em 1960, com o artigo “Language Structure: an Outline of the Visual Communication System of the American Deaf” publicado pelo cientista William Stokoe, nos Estados Unidos da América, foi mostrado que a Língua de Sinais Americana era de fato uma língua, com todas as suas características. Devido a isso, voltou-se o olhar para pesquisas da área e, na educação de surdos, a língua de sinais foi novamente valorizada (Strobel: 2009). Dessa maneira, estudos mostram que, a partir da década de 1960, foram empreendidas novas produções de literatura visual e, com os avanços tecnológicos, nas últimas décadas, o registro e a publicação estão sendo largamente ampliados.

Tendo isso em vista, após a “longa e sofrida batalha do povo surdo para defender o seu direito linguístico cultural” (Strobel: 2009, 37), hoje temos apontamentos que reconhecem a Libras como uma língua viva e politicamente respaldada. Nesse novo cenário, a literatura surda possui três tipos de produções básicas: (1) as produções traduzidas de obras já publicadas em língua oral; (2) as produções adaptadas traduzidas a partir de uma perspectiva cultural, levando em conta as vivências das pessoas surdas; e (3) as que são criadas por pessoas surdas (Porto; Peixoto: 2011).

Sou rapadura: contato da comunidade surda com a literatura de cordel

A literatura de cordel possui ampla tradição no Nordeste brasileiro, é comumente escrita em língua portuguesa e recebe esse nome por ser apresentada pendurada em cordas (figura 1). De acordo com Campos (2017, 27), a literatura de cordel é uma produção multiartística no sentido de que não é apenas “oral, nem apenas escrita, nem é apenas literatura, é muito mais do que isso, é uma obra de arte total”. Essa característica se explica pela observação de tudo que compõe o cordel, pois leva em conta elementos de artes plásticas, artes gráficas, xilogravura, performance, recitação etc. Em relação aos temas abordados nesse tipo de literatura, por ser uma produção tipicamente nordestina, estão imbricados aspectos culturais como cotidiano do sertão, religiosidade, tradições, mentalidade, cangaço etc. (Campos: 2017).



Fig. 1: Cordéis expostos na Paraíba. Fonte: *Brasil Escola*.

Ainda segundo Campos (2017), a comunidade surda tem acesso aos aspectos visuais e performáticos dessa literatura: diagramação, xilogravuras, mímica e gesticulação. Em contrapartida, as pessoas surdas não têm acesso aos aspectos sonoros característicos da modalidade oral da língua portuguesa: prosódia e rimas; bem como de questões semântico-pragmáticas: gírias. Dessa maneira, para surdos sinalizantes, não há outro caminho para a compreensão dos aspectos linguísticos do cordel, senão a partir da Libras. Dialogando com essa discussão, é possível considerar o que Strobel (2008, 22) afirma:

Cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável, ajustando-o com as suas percepções visuais,

que contribuem para a definição das identidades surdas e das “almas” das comunidades surdas. Isto significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo.

Nessa compreensão, Campos (2017) considera que existe uma interação entre a cultura surda e a cultura nordestina, que se revela, por exemplo, nessa transposição dos aspectos da língua portuguesa para os da língua de sinais. É possível dizer que existe um entrelaçamento importante entre a comunidade surda e a literatura de cordel. A figura 2 abaixo desenha esse entrelaçamento que se configura a partir da interseção entre a cultura surda e a cultura nordestina.

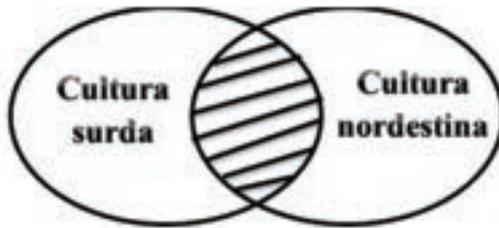


Fig. 2: “Cultura existente entre a surda e a nordestina”. Fonte: Campos (2017).

Atualmente, já existem trabalhos de adaptação e tradução de obras nordestinas de cordel, que levam em consideração a relação apresentada pela figura 2: um deles é o projeto de extensão “Cordel em Libras: uma tradução para a literatura surda”, executado na Universidade Federal da Paraíba, de 2016 a 2018, coordenado pelo professor Valdo Ribeiro Rezende Nóbrega, que é surdo e professor de Libras na mesma universidade. Existem ainda dois projetos de

pesquisa (iniciação científica) coordenados pela professora Klícia Araújo Campos, da Universidade Federal do Paraná, intitulados “Tradução de gêneros de literatura de cordel em Libras” e “Tradução de literatura de cordel em Libras: poéticas de ritmo e rimas”. Outras formas de veiculação desse tipo de literatura são os meios digitais, que se apresentam como a maneira mais usual; e a Escrita de Sinais ou SignWriting, que é menos usual.

Ao fim desta seção, é importante dizer que as discussões teóricas levantadas permitiram: a reflexão sobre a luta pelo reconhecimento linguístico das línguas de sinais; o histórico de produções literárias surdas, com bases teóricas que permitem as classificações das produções contemporâneas; e uma breve compreensão acerca da literatura de cordel em Libras. Na seção seguinte, as reflexões levantadas anteriormente serão utilizadas na tentativa de entender as relações culturais, linguísticas e artísticas que fazem do cordel uma literatura importante para a afirmação da identidade surda e nordestina.

Estou voando: análise do cordel *Resistência nordestina*

Algumas produções dos projetos de pesquisa da professora Klícia Campos são publicadas no canal “Mãos Arretadas”², na plataforma de vídeos online *YouTube*. Em 08 de outubro de 2020, foi postado um vídeo de literatura de cordel produzida em Libras, em homenagem ao dia do nordestino (figura 3), intitulado *Resistência nordestina*, abordando questões culturais e de preconceitos sofridos por pessoas nordestinas que saem de sua região. Essa xenofobia é motivada por questões políticas e sociais.

² Disponível em <<https://www.youtube.com/channel/UCnawbM63PmSZpPnNWktq7AA>>. Acesso em 20 de out. de 2020.



Fig. 3: Captura de tela do cordel em libras *Resistência nordestina*. Fonte: YouTube³

Klícia de Araújo Campos é surda cordelista e explica uma breve trajetória de sua vida em seu trabalho de dissertação de mestrado. Ela nasceu na Paraíba, foi criada em cidades do interior – como Campina Grande e Teixeira – e afirma que, por fazer parte da cultura nordestina, o cordel esteve sempre presente em seu cotidiano, além de outros aspectos culturais como a culinária e as vestimentas típicas dos festejos juninos. Em certos momentos de sua infância, quando estava no sítio de seu avô materno, Klícia Campos o via tocar violão cantando músicas com temas de vaqueiros.

Já tratando do cordel, este está dividido visualmente em duas partes. A primeira parte é gravada em uma alameda de pedestre;

³Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CsEitN8nI8I>>. Acesso em 25 nov. 2022.

a poeta utiliza um chapéu de couro de vaqueiro (figura 3) que representa a cultura e a vestimenta nordestina. A segunda parte (figura 4) é gravada com uma parede de fundo branco; nela, Campos utiliza uma faixa no cabelo, que traz à lembrança o famoso pôster feminista da década de 40, expressando o empoderamento e a força das mulheres (figura 5). Em todo o cordel, existe uma moldura que representa uma textura de saco de palha, que traz ao poema uma característica artesanal; também está presente um mapa monocromático da região nordestina no canto superior à direita. O cordel possui uma interpretação oral narrada por Jéssica Lacerda e legendas, ambas em português. A locução possui um nítido sotaque paraibano, de maneira que incorpora e se une à proposta de Klícia Campos.

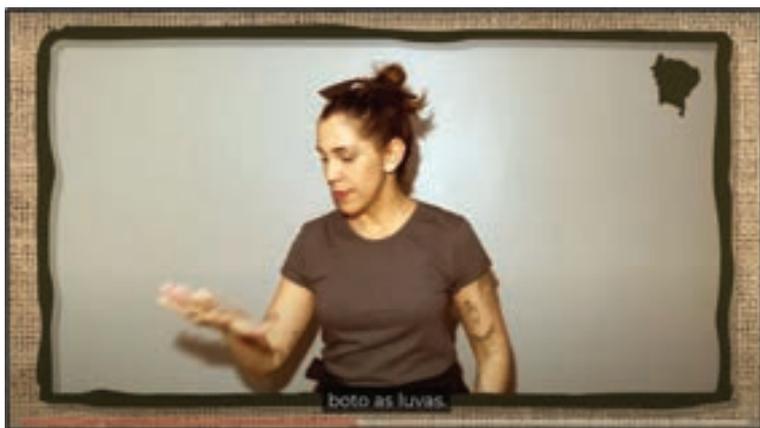


Fig. 4: Segunda captura de tela do cordel em libras *Resistência nordestina*.

Fonte: YouTube⁴

⁴Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CsEitN8nI8I>>. Acesso em 20 nov. de 2022.



Figura 5 – Famoso pôster da década de 40. Fonte: *Hypeness*⁵

Antes de atentar aos aspectos linguísticos do conteúdo do poema, é importante salientar que na Libras não existem designências de gêneros masculino e feminino como no português. Existem diversas propostas de notação para a escrita das línguas

⁵ Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2017/12/conheca-a-historia-por-tras-de-rosie-o-cartaz-simbolo-do-feminismo-que-nao-foi-criado-com-essa-intencao/>>. Acesso em 25 nov. de 2022.

de sinais e, neste trabalho, utilizaremos o “Sistema de Notação em Palavras”, que é utilizado em livros didáticos, como em Felipe (1997; 2007). Mesmo com a versão voz em língua portuguesa, foquei nos aspectos linguísticos e culturais da língua de sinais e da pessoa surda; por isso, quando falo dos sinais, utilizo letras em caixa alta. As palavras que possuem desinência de gênero em português terão um “@” no final, seguindo o sistema de notação escolhido. Em certos momentos, será mais conveniente utilizar o texto já interpretado para o português, utilizando letras minúsculas entre aspas.

Como explicado anteriormente, o cordel *Resistência nordestina* está registrado em vídeo, com duração de 4 minutos e 12 segundos e está disponível na plataforma online do *YouTube*⁶. Apenas a título de instrumentalização, a versão voz adaptada para a língua portuguesa está transcrita a seguir:

Resistência nordestina

I

Imagina a vida do nordestino.

Nordestinos são pessoas, são famílias, estudantes,
são mulheres, são sonhadores.

Têm sonho, querem ter um futuro, uma carreira.

O nordestino é forte, é corajoso, trabalhador
e está representando o Brasil inteiro, em todo canto.

⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CsEitN8nI8I>>. Acesso em 20 de out. de 2022.

O Brasil carrega toda diversidade cultural do Nordeste,
o cordel, a música, suas danças,
suas comidas, festas, suas belíssimas praias.
Mas por quê? Por quê? Por quê?
Por que que chamam o nordestino de burro?
Por que que riem do sotaque nordestino?
Por que as pessoas têm preconceito com nordestino?
A minha vida aqui no Sul foi sofrida.
Riram do meu sotaque, do meu estilo,
me chamaram de burra, folgada, cabeça achatada.
Não! Não! Não aceito!
Eu sou resistência, sou mulher nordestina,
tenho orgulho do meu Nordeste!
Assim como o povo nordestino,
um povo que não tem medo de ir à luta
e não desiste fácil.
Raiz do nordestino,
povo batalhador,
que não desiste fácil.
Tenho orgulho de ser do Nordeste

II

Sou gibão, boto as luvas,
sou vaqueiro,
sou cuscuz, sou rapadura,
sou cantoria,
sou flor de mandacaru.
Carrego a cultura nordestina na minha mala.

Estou voando
voando
voando
voando
até que chego na cidade grande
e vejo o movimento.
Cavalgando nessa cidade,
eu recebo palavras de ódio.
Chega!
Chega de preconceito!
Tenho orgulho de ser nordestina!
Tenho orgulho de ser cabeça chata
do meu sotaque, do meu sertão,
de ser estudioso, trabalhador.
Queremos um futuro.
Pegue sua mala
e espalhe o orgulho de ser nordestino
e o amor da flor de mandacaru.
Vamos nos unir ao lado de pessoas,
com união
com igualdade
com respeito
e com amor.
Tenho orgulho de ser nordestina!

(Campos: 2020)

Campos (2020) sinaliza, na parte I do cordel, uma série de adjetivos para definir pessoas nordestinas. Com base em sua

perspectiva, ela começa dizendo que “nordestinos são pessoas”, traz adjetivos como FORTE, CORAJOS@, TRABALHADOR@ e diz que possuem sonhos. A autora também faz referência a características geográficas da região, como as “belíssimas praias”, e exemplifica com artefatos culturais, incluindo o próprio cordel. Dessa maneira, percebe-se um olhar que atribui caráter humano aos nordestinos, reconhecendo, antes de tudo, que são pessoas. Esses adjetivos vão na direção contrária aos estereótipos negativos que são abordados em seguida.

A autora continua denunciando alguns preconceitos manifestados através do uso de palavras por pessoas de outras regiões. O sinal padrão NORDESTE ou NORDESTIN@ faz referência às características visuais da localização da região no mapa do Brasil, diferente do sinal CABEÇA-CHATA, com o qual Campos relata ter sido tratada. A autora ainda questiona o porquê de tratarem os nordestinos como burros e folgados. Também é possível compreender que as pessoas questionavam os sinais que Campos utilizava, típicos de sua comunidade de fala original. À vista disso, percebemos um indício de preconceito linguístico contra as comunidades de fala nordestinas em Libras.

Na parte II, a autora sinaliza imagens, utilizando verbos manuais, classificadores e sintaxe espacial como, por exemplo: vestindo o gibão⁷, colocando as luvas e o chapéu; ou seja, incorporando a cultura nordestina. As línguas de sinais, por serem

⁷Traje típico utilizado por vaqueiros para adentrar na caatinga.

línguas visuais, permitem e exigem essas estratégias; já na versão em língua portuguesa, foi utilizado o verbo de ligação “ser”⁸.

A parte II também possui alguns trechos parecidos com o poema “Orgulho de ser nordestino”⁹, do famoso poeta paraibano Bráulio Bessa, uma referência de identificação cultural e regional, fruto da interseção da cultura surda e da nordestina, como levantado por Campos (2017). Bráulio Bessa, em seu poema, também traz as palavras “cuscuz”, “rapadura”, “gibão”, “vaqueiro”, faz referência a características geográficas da região, ao sotaque e a algumas questões sociais do Nordeste e finaliza mostrando seu orgulho de ser nordestino. Nas duas obras, uma feita por uma pessoa surda e outra por uma pessoa ouvinte, as línguas (e consequentemente a cultura) são distintas, mas possuem pontos de encontro: a vivência nordestina.

Apesar de as referências utilizadas por Klícia Campos na parte II de seu cordel sinalizado serem próximas a uma obra de língua portuguesa, baseando-me no referencial teórico apresentado, concluo que Campos não traduziu ou adaptou uma obra literária em cordel, e sim estabeleceu a criação de literatura de cordel por uma pessoa surda. Assim sendo, o texto analisado se enquadra na terceira classificação levantada por Porto e Peixoto (2011, 169): “a produção de textos em prosa ou verso feitos por surdos”.

⁸ Em Libras, o verbo SER é utilizado em raras ocasiões e contextos específicos, muitas vezes influenciado pela cultura oral.

⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jUNhJeOesG0>>. Acesso em 15 de out. de 2020.

Tenho orgulho de ser nordestina

Assim como o cuscuz é presente na mesa do povo nordestino como um prato básico, para contextualizar a situação das produções literárias em Libras, inicialmente, levantei neste trabalho o histórico da educação de surdos e do reconhecimento das línguas de sinais. Em outro momento, trouxe a questão da literatura de cordel e de como é o seu contato com a comunidade surda. De acordo com os trabalhos utilizados, existe uma cultura que emerge da interação entre a cultura surda e a nordestina, que é tão bonita e doce como a rapadura.

O cordel utilizado para esta análise evidencia que as vivências culturais de pessoas nordestinas, em sua região original, possuem artefatos comuns a pessoas surdas e ouvintes: as vestimentas, as danças, e as percepções das características visuais que as cercam são muito próximas. Já em termos linguísticos e literários, as duas línguas em contraste são distintas: Libras e português possuem tradições e produções próprias. Ainda é possível perceber, no contexto linguístico, experiências próximas, como o preconceito revelado através do uso de palavras ou de sinais contra pessoas nordestinas. Um exemplo disso são os adjetivos que Klícia Campos utilizou em seu cordel para contrapor sua visão de nordestino com as palavras de ódio que recebeu quando chegou ao Sul. Além disso, faz referência ao termo “cabeça-chata”, utilizado também pela comunidade surda de outras regiões, como um outro sinal, de sentidos preconceituosos, para NORDESTIN@.

De um modo mais específico, as estratégias visuais empregadas na adaptação para a língua de sinais evidenciam as

características artesanais da literatura de cordel. Para a declamação, foi utilizada uma moldura com textura de saco de palha, que faz referência a um tecido mais característico de algumas regiões do Nordeste, e também a vestimenta. Esta se apresentou como peça fundamental para a concretização do cordel, como elemento que se caracteriza através da modalidade viso-motora da Libras e como meio de incorporação da cultura nordestina.

Em todo momento, pegamos carona nas asas do cordel e alçamos um voo pelos estudos culturais. As reflexões levantadas nos permitiram compreender relações sociais, linguísticas e artísticas que fazem do cordel uma literatura importante para a afirmação e o orgulho da identidade surda e nordestina. Destaco, ainda, o diálogo sinestésico, a fluidez de sentimentos e a fruição literária que contribuem para a beleza estética desse cordel, que, de acordo com a tradição sinalizada, prima por imagens e movimento, caminho que as pessoas surdas percorrem para a apreensão da realidade.

Referências

- BRASIL. *Lei nº 10.436 de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm. Acesso em: 19 out. 2022.
- CAMPOS, Klícia de Araújo. *Literatura de cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo*. Dissertação (Pós-Graduação em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/185578>. Acesso em 15 out. 2022.
- CAMPOS, Klícia de Araújo. *Resistência nordestina*. Youtube, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CsEitN8nI8I>>. Acesso em 25 nov. 2022.
- FELIPE, Tanya Amara. *LIBRAS em contexto: curso básico*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto/Secretaria de Educação Especial, 1997.
- FELIPE, Tanya Amara. *LIBRAS em contexto: curso básico*. 8ª ed. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto/Secretaria de Educação Especial, 2007.
- PORTO, Shirley Barbosa Neves; PEIXOTO, Janaína. Aguiar. *Literatura visual*. João Pessoa: UFPB, 2011. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/libras/wp-content/uploads/2017/02/Literatura-Visual.pdf>. Acesso em: 22 out. 2022.

- SOUZA, Eneida Maria de. *Estudos culturais e literatura* [jun. 1998]. Belo Horizonte: TV Universitária de Belo Horizonte/TV UniBH, 26 de jun. de 1998. Entrevistador: Helton Gonçalves de Souza. Entrevista concedida ao programa “Vereda Literária”. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=w_46SbcVDic. Acesso em: 20 out. de 2022.
- STOKOE JR, William C. “Language Structure: an Outline of the Visual Communication System of the American Deaf” [1960]. *The Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, Volume 10, Issue 1, Pages 3–37, Winter 2005.
- STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: EdUFSC, 2008.
- STROBEL, Karin. *História da educação de surdos*. Florianópolis: EdUFSC, 2009. Disponível em: http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificativa/historiaDaEducacaoDeSurdos/assets/258/TextoBase_HistoriaEducacaoSurdos.pdf. Acesso em: 25 nov. 2022.

Resumo

Este trabalho apresenta uma análise de um cordel criado em Língua Brasileira de Sinais (Libras), feito por uma autora surda, cuja temática é a cultura nordestina. Essa possibilidade só surgiu após alguns anos, pois a literatura surda possui registros apenas a partir da década de 1960 por causa do contexto acadêmico e político de pouco reconhecimento das línguas de sinais. Atualmente, os estudos de literatura surda classificam as obras literárias sinalizadas com base em sua tradução, adaptação ou criação original. A literatura de cordel em Libras se constitui em um ponto de interseção entre a cultura surda e a cultura nordestina. Nesse cenário, foram investigados: o modo como a pessoa nordestina foi retratada no cordel, as estratégias empregadas para a adaptação à Libras de um gênero literário típico da cultura oral de língua portuguesa, os sinais utilizados para fazer referência à cultura e às pessoas nordestinas, e os processos visuais manipulados para capturar elementos da literatura de cordel. A interpretação da obra, adaptada para o português, foi transcrita, e capturas de tela foram mostradas para evidenciar a descrição e a análise. O resultado demonstra que o cordel em Libras, dentro de uma moldura de tela com textura de palha e trajes regionais que transpõem o gênero para uma modalidade sinalizada, se refere às pessoas nordestinas como “sonhadoras”, “trabalhadoras”, “corajosas”, e revela vivências comuns a pessoas nordestinas surdas e ouvintes, desmascarando o preconceito linguístico e a xenofobia.

Palavras-chave: literatura surda; literatura de cordel; cordel em Libras; estudos culturais; literatura.

Abstract

This paper presents an analysis of a cordel created by a deaf author in Brazilian Sign Language (Libras), whose theme is Brazilian Northeastern culture. This is a recently emerged possibility, because deaf literature

has records only from the 1960s onwards due to the poor recognition of sign languages in the academic and political context. Currently, deaf literature studies classify literary works in sign language based on their translation, adaptation or original creation. Cordel literature in Libras constitutes a point of intersection between deaf culture and Brazilian Northeastern culture. In this scenario, we investigated: the portrayal of a Northeastern person in the cordel, the strategies employed to adapt to Libras a literary genre typical of the oral culture in the Portuguese language, the signs used as a reference to Northeastern culture and people, and the visual procedures adopted to highlight the elements of cordel literature. The interpretation of the work, adapted to Portuguese, was transcribed and screenshots were shown to support the description and analysis. The result points out that the cordel in Libras, portrayed in a canvas frame with a straw texture and regional costumes to transpose the genre into a sign language modality, refers to Northeastern people as courageous hard workers and dreamers, revealing experiences common to deaf and hearing people from the Northeast and unmasking linguistic prejudice and xenophobia.

Keywords: deaf literature; cordel literature; cordel in Libras; cultural studies; literature.

Submetido em 25 de novembro de 2022.

Aceito em 06 de dezembro de 2022.

A espaço-temporalidade lírica de *Lavoura arcaica*

Gustavo Haiden de Lacerda*

Ponto de partida

“Na modorra das tardes vadias na fazenda” abre um dos capítulos iniciais de *Lavoura arcaica* (Nassar: 1989, 11). É o primeiro momento da narrativa em que André, narrador-protagonista, conduz o leitor a um passeio convulso, fragmentado, em meio a suas lembranças infantis, pelos caminhos desse lugar (a fazenda da família) e desse tempo (a infância) que o marcam indelevelmente. Começa a ganhar corpo uma história na qual os traumas de um passado lembrado e de um passado imemorial se entrelaçam ao mergulharmos nas profundidades de um circuito familiar que André dá a conhecer em seu relato de intimidade.

Nossa proposta é apresentar um gesto de leitura dessa obra com enfoque sobre duas categorias da narrativa, a saber, o tempo e o espaço, e como elas se imbricam no processo de liricização do romance em questão. Esse recorte explica-se ao tomarmos em conta a centralidade das metáforas e das imagens espaço-temporais na construção lírica do romance em análise, como veremos.

Para refletir sobre a complexa relação entre tempo e espaço na obra, dividimos o presente texto em três partes: na seção que

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

segue, apresentamos um panorama sucinto do romance lírico, a fim de situar suas especificidades e mostrar sua pertinência na caracterização de *Lavoura arcaica*; na sequência, afinamos a compreensão das categorias tempo e espaço, tanto em sua função narrativa, quanto em sua atuação na poesia, bem como em seu encontro potente no romance lírico; por fim, analisamos a espaço-temporalidade lírica do *eu*, indicando trechos do romance que exemplificam a transfiguração lírica dessas categorias narrativas.

Direções: o romance e o romance lírico

Um gênero discursivo, seja ele literário ou não, nasce junto às demandas e condições de uma sociedade. É impossível pensar o surgimento das cartas, por exemplo, sem considerar a diluição de comunidades nômades em grupos, o gradual estabelecimento desses grupos em regiões fixas e a necessidade de esses grupos manterem relações entre si. Fato é que um gênero não se constitui longe do momento histórico e da cultura em que se desenvolve, porque carrega marcas instáveis e articuladas, que orientam tanto sua produção quanto sua leitura, e as convenções que o definem são passíveis de mudança, pois os gêneros mantêm entre si diálogos ininterruptos (Lima: 2002).

Quanto ao romance, já é consenso na crítica literária atrelar seu nascimento ao declínio da sociedade feudal e do modo de produção que a sustentava, bem como ao estabelecimento de um novo modo de relações, baseado em produção e acúmulo, que forjará o capitalismo da era moderna. O século XVII vê aparecer o *Quixote* e a subversão das então consagradas novelas de cavalaria, e junto com ele a inauguração de um modo de ser

outro, caracterizado por uma descoberta, ou melhor, uma invenção crucial: a individualidade. Sem a compreensão de um eu individualizado e dos dramas decorrentes desse entendimento, não haveria romance tal como o conhecemos (Lukács: 2000).

Precisamente por ser produto histórico, o romance não deve ser limitado a uma descrição fixa e definitiva: ele apresenta-se enquanto processo em constante devir (Lukács: 2000). Esse processo indica também que não há gênero puro, não há romance sem influência do drama ou da poesia, pois os gêneros se inter-ferem e se tornam quadros de referência cultural nas relações que estabelecem uns com os outros.

Com a virada do século XIX para o XX, engendra-se uma profunda transformação na história humana e abre-se espaço para o desenvolvimento de um novo gênero, ou melhor, um subgênero: o romance lírico (Gullón: 1984). Esse período presenciou a contundente crítica marxista do modo de produção capitalista e a descoberta freudiana do inconsciente, viveu guerras de proporções antes inimagináveis e viu o advento e a queda de impérios (Gullón: 1984). Todo esse quadro histórico reestruturou as formas de pensar o humano e convidou artistas e seus vários meios a engajarem-se na perquirição do mais abissal do ser.

Caracterizada como imersão da narrativa em imagens poéticas, a ficção lírica amplia as possibilidades metafóricas tanto da narrativa quanto da poesia. Paradoxal por excelência, esse subtipo de romance mistura narrativa (contação de histórias) e poesia (expressão de sentimentos de um eu lírico), redirecionando os elementos da narrativa: passa-se do cenário à imagieria; do tempo da ação ao tempo do eu; das personagens às personas líricas

(Freedman: 1963). A comunicação objetiva, as ações concretas, as relações de causa e consequência tornam-se rarefeitas quanto mais perto da poesia o romance chega, quanto mais imagens ele produz. Novas formas de tratar a experiência são inauguradas pelo romance lírico, que permite uma viagem de descobertas nos subterrâneos do eu e suas imagens (Freedman: 1963).

Diferentemente da narrativa convencional, em que o mundo é o objeto, o mundo do romance lírico é o eu, o seu ponto de vista. E também em distinção às formas poemáticas, que se movem de instante poético em instante poético, as imagens no romance lírico são elaboradas em sucessão dinâmica. Achegado à poesia e à sua propensão imagística, o romance lírico desenha constantemente imagens; simultaneamente, a ação, que determina em grande medida uma narrativa, é vertida em imagem, mas a imagem também não sai ileso do contato com a ação. Observa-se, então, a hibridez entre progressão narrativa e processo lírico (Freedman: 1963).

Com base nas transfigurações líricas das categorias tradicionais da narrativa, ocorre o processo de *liricização* do romance (Tofalini: 2013). A liricização demanda que narrador, personagem, tempo, espaço e enredo sejam afetados no seu âmago pela poesia, a qual imprimirá sobre eles a indeterminação e a polissemia que lhe são próprias. Haverá diferentes graus de lirismo em um romance e entre romances, a depender da intensidade das transfigurações. Isso é importante para auxiliar a distinguir, por exemplo, um romance lírico de uma prosa poética. Ao passo que esta apresenta uma prosa com marcas de poesia, sem transfiguração categorial substantiva, mas com construções metafóricas, ritmos internos, entre outros elementos, o romance lírico não pode

ser pensado como prosa atravessada por poesia (Tofalini: 2013). Uma das potências do romance desse tipo é conseguir dizer o que apenas a narrativa consegue, aliado a sugerir apenas o que é do poder próprio à poesia, e ainda aquilo que só é possível expressar no encontro fugidio de ambas.

Percursos: o tempo e o espaço na narrativa, na poesia e no romance lírico

No âmbito da narrativa, o tempo é predominantemente o da sucessão de eventos, em relação aos quais as personagens serão situadas, enquanto o tempo na poesia é “inconcebível sem a totalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu, e sem o ritmo, que incorpora as vivências ao livre jogo das significações” (Nunes: 1988, 8). Na ficção, o tempo é dividido entre físico (cronológico), que possui duração exterior, e vivido (psicológico) de duração interior, de modo que os dois tempos não acompanham necessariamente a mesma temporalidade (Nunes: 1988).

O tempo psicológico propicia a subjetivação da personagem, pois “corresponde à organização do tempo interno [...] e aos afetos, ao imaginário, ao desejo, à fantasia e à memória das personagens” (Franco Jr.: 2009, 48). Entre os recursos de subjetivação, estão o monólogo interior e o fluxo de consciência, cujas delimitações são imprecisas, visto que ambos constituem um processo mental; distinguem-se sutilmente porque o monólogo interior mantém o controle da consciência, enquanto o fluxo de consciência é notadamente convulso, errático, perturbador (Franco Jr.: 2009).

Ao considerarmos o tempo na poesia, é preciso ressaltar que a ação é substituída (embora parcialmente) por imagens.

A imagem é o reduto do instante poético, momento singular em que o eu lírico dá vazão aos seus sentimentos. Se, na narrativa, o tempo se marca na sucessão, na poesia, ele se marca nos ritmos, na musicalidade e, mais importante, na criação de um instante poético, o ápice da originalidade da imagem. Esse instante não está ligado ao tempo cronológico ou ao psicológico, ainda que eles possam ter algum lugar na construção poética, de modo que “o tempo da poesia é o tempo da palavra”, no jogo dual entre a fugacidade e a atemporalidade, “uma espécie de presente-eterno exposto à nossa efemeridade” (Moisés: 1977, 62-63).

Quanto ao espaço, na narrativa, ele situa a ação geograficamente, em se tratando de espaço físico, além de poder ser trabalhado metaforicamente, como em narrativas oníricas. No texto narrativo, o espaço “serve fundamentalmente de enquadramento à ação (não ignorando embora o valor simbólico de que ele pode revestir-se ou o seu relevo como espaço psicológico ou social)” (Goulart: 1990, 47). Realiza, conseqüentemente, forte impacto simbólico, na medida em que atinge não somente o andamento do enredo, mas também se liga ao modo como as personagens são construídas. Nesse caso, o espaço exerce função na construção do ambiente, que é o “resultado de determinado quadro de relações e ‘jogos de força’ estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história” (Franco Jr.: 2009, 45-46).

Por manter uma relação ageográfica com o espaço, a poesia pode até referir-se ao mundo exterior concreto (a natureza, a pátria, o cosmos etc.), mas seu espaço é definitivamente interior. Em outros termos, o espaço poético é sempre uma interiorização do

espaço. Portanto, o espaço da poesia é o eu lírico: “se o fenômeno poético percorre algum espaço, é o do ‘eu’” (Moisés: 1977, 76). Toda descrição espacial se coloca a serviço desse *eu*, para que, nesse gesto de descrever, ele (eu lírico) se revele. É a espacialização do eu lírico que presenciamos diante da poesia, sendo que o espaço gráfico (versificação, espaçamento, disposição das palavras, fonte) também colabora para a criação do instante poético, interferindo inclusive na produção de ritmo e de imagens. Em síntese,

Ageográfico, [o texto poético] cria o seu próprio espaço, é o espaço em que se move, não o espaço da página em branco que lhe serve de suporte, mas o espaço que as palavras segregam no seu movimento circular: as palavras engendram o seu próprio espaço, *são* o espaço do fenômeno poético, não na linearidade gráfica, mas na circularidade que resulta de os vocábulos se organizarem conforme várias coordenadas, verticais e horizontais (Moisés: 1977, 79).

Considerando que o romance lírico existe na tensão entre narrativa e poesia, todas as características acima descritas no que concerne a tempo e espaço têm seu lugar nesse subgênero de romance, com algumas especificidades que buscaremos expor.

No romance lírico, o tempo é sempre um tempo de confluências. Fragmentado entre dinamicidade (verborragia) e estaticidade (demoras no tempo do *eu*), o tempo é o da poesia, isto é, a perenidade de um sempre-presente. Tudo é filtrado pelo instante poético, distendido e eternizado. Narrativamente, o que ocorre

é o predomínio do tempo psicológico, em detrimento do tempo cronológico, subjugado à experiência do narrador lírico. Mas também o tempo psicológico é multifacetado, abarcando mais de uma temporalidade: o tempo da memória, o tempo onírico, o tempo ancestral e muitos outros. Apenas nas suas articulações, o lirismo pode ser plenamente desenvolvido. Com efeito, para a manutenção do tom lírico, a dialética entre as temporalidades é fundamental, visto ser no movimento descontínuo entre elas que o instante poético, imensurável, pode avolumar-se.

A respeito do instante poético, Bachelard explica que o poético é aquilo que articula o disperso e o unitário de forma descontínua, isto é, sem pressupor uma relação de causalidade (Bachelard: 2013). O instante poético abarca tudo o que tira o tempo do eixo regular, regulável. Disso decorre um tempo simultâneo, não consecutivo, paradoxal. Conforme o autor, somente nesse instante indefinível, quando emoção e razão se encontram ambivalentemente, o tempo se desmancha em sua continuidade e produz-se um gesto de imobilização (Bachelard: 2013).

No que concerne ao espaço, temos que a espacialidade poética está sempre em expansão e que é “por sua ‘imensidão’ que os dois espaços, o espaço da intimidade e o espaço do mundo, se tornam consoantes. Quando se aprofunda a grande solidão do homem, as duas imensidões se tocam, se confundem” (Bachelard: 1984, 329). Procuraremos mostrar, com a análise do romance de Nassar, que a exterioridade e a intimidade se imiscuem na composição lírica por intermédio da presença dominante do *eu* que narra.

Como vimos, o *eu* domina a ficção lírica (Freedman: 1963), configurada como um modo propício de conhecimento de si, re-

torno de si sobre si, pois congrega tanto as características da narrativa quanto as da poesia, mas não de forma isolada, e sim de maneira que uma afeta a outra ao ponto de se fundirem. Se o tempo do romance lírico é o tempo do *eu* (aliás, o *eu* é o próprio tempo da narrativa lírica), e se o tempo do *eu* é marcado por falta, movimento, deslocamento, então é justo afirmar que o tempo do romance lírico é, por excelência, anacrônico, porque o modo como se experimenta subjetivamente o tempo é também, fundamentalmente, anacrônico, assíncrono, simultâneo.

E mais: se o romance lírico é sobremaneira afetado pela memória (e seu par inexorável, o esquecimento) e pela emoção, e se o tempo da memória e o da emoção – que são da instância subjetiva – não obedecem a leis de linearidade, coesão, unicidade, então, novamente, a temporalidade de que é tecido o romance lírico não poderia ser regida por essas mesmas leis. O mesmo vale para o espaço, cuja característica central no romance lírico é ser modalizado pela instância do *eu*, um espaço sempre determinado pela presença avassaladora do narrador lírico, que não apenas o ocupa, como também o recria liricamente. Em uma ficção lírica, a ambientação é marcadamente reflexa, “composta por meio da focalização de personagem(ns) que, a partir de sua percepção ou ponto de vista, constrói(em) o ambiente” (Franco Jr.: 2009, 46).

De tal forma tempo e espaço se imiscuem no romance lírico que optamos por falar em *espaço-temporalidade*, com vistas a ressaltar a imbricação entre as duas dimensões, enquanto espaço-tempo do *eu*: “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido” (Bachelard: 1984, 202). *Lavoura arcaica* é exemplar a esse respeito, pois já no título, que ganha espessura ao longo da

obra, notamos o compósito entre espaço (a lavoura) e tempo (arcaico), cuja potência poética será trabalhada na análise a seguir.

Movimentações: a espaço-temporalidade lírica de *Lavoura arcaica*

Três são os espaços físicos centrais em *Lavoura arcaica*: o quarto de André, a casa na fazenda da família (com especial enfoque para a mesa de jantar/sermões) e a capela. Muitas são as temporalidades entrecruzadas na obra: o tempo da narração, que sabemos ser futuro em relação aos eventos narrados, principalmente pelo uso do pretérito e pela afirmação final de que o pai já havia morrido; o tempo da rememoração (psicológico), dividido em dois: o tempo da ação principal, aquele do enredo de retorno de André ao seio familiar, e o tempo das memórias da infância e da adolescência, que irrompem e pausam a ação e o discurso cronológico do narrador, indicando que esse passado o constitui e o atravessa avassaladoramente. O jogo entre analepses e prolepses auxilia na construção do lirismo, na medida em que elas permitem um mergulho na profundidade convulsa do eu.

Nessa direção, é preciso ainda salientar que, em se tratando de romance lírico, o espaço (a interioridade do eu) e o tempo (a palavra e seus ritmos; a eternização do instante) da poesia têm seu destaque. Aliás, a presença dos espaços físicos, que apontamos acima, são diretamente afetados pela instância do protagonista. O acesso que temos a esses lugares é mediado pela ótica de André, que os torna simbólicos. Esses espaços exercem função direta na ambientação (Franco Jr.: 2009), isto é, nas relações que o narrador estabelece consigo e com as demais personagens. Dominados

pelo eu que narra, eles são representativos dessas relações e significam a partir delas. Vejamos em mais detalhes.

O quarto de pensão, em que André se refugia após sua fuga da casa paterna, é símbolo de sua tentativa de individualidade, tentativa frustrada, uma vez que ele termina por compreender que a presença do pai não está lá fora, no mundo da fazenda, mas aqui dentro, no interior de si. André carrega o pai dentro dele. Notemos, ainda, que sua saída de casa derivou de um exílio autoinfligido, depois de ter sido rejeitado por Ana. Ou seja, abandonar a fazenda da família não foi impulsionado apenas pela repressão direta do pai, mas também pela rejeição sofrida com o *não* da irmã. Mesmo assim, ele afirma que o quarto é seu, reduto de sua subjetividade, aparentemente, inviolável:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, *o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral*, onde, nos intervalos da angústia, *se colhe*, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro *os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto*, numa velha pensão interiorana, quando *meu irmão chegou para me levar de volta* (Nassar: 1989, 7-8, *itálicos nossos*).

Essas primeiras linhas do romance direcionam o leitor para tudo o que está por vir. De início, esse trecho é apresentado em terceira pessoa, de forma generalizada (“o quarto”, “se colhe”), para então sofrer uma primeira transfiguração, com a

inserção do narrador, em primeira pessoa (“eu estava deitado”, “meu quarto”, “meu irmão”). Poderíamos desdobrar isso em direção ao narrador e às personagens, mas atentemo-nos ao espaço. O narrador-protagonista ocupa, ao mesmo tempo, dois espaços: o quarto concreto, onde está deitado, e o “quarto catedral”, que é interior. O quarto é o espaço em que André se refugia depois de abandonar a casa da família. Simbolicamente, se a casa da fazenda está para a família e o domínio paterno, o quarto está para a individualidade do protagonista.

Enquanto romance lírico, o espaço deve ser o do *eu*, deve ser o *eu*. A transmutação mais uma vez é evidenciada quando o corpo de André, que ele constata sem luz, é comparado ao quarto em estado de imundície, e acentuada quando ele se confronta com os olhos límpidos de Pedro, seu irmão mais velho, avatar do pai. Ele reconhece que a desordem externa (do quarto físico) não é o problema, o que o confunde e aturde é a desordem interna (do quarto catedral). O *eu* se confunde com o espaço, ou, ainda, o espaço é construído sobre os alicerces do *eu*, uma vez que “a intimidade do quarto transforma-se na nossa própria intimidade [...] O quarto é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós” (Bachelard: 1984, 344).

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que *os olhos são a candeia do corpo*, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e *se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso*, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que *meus olhos eram dois caroços*

repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, *correndo o quarto, como se o meu embarço viesse da desordem que existia a meu lado*: arrumei as coisas em cima da mesa, passei um pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma aliçada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira (Nassar: 1989, 13-14, itálicos nossos).

Descobrimos, com o andar da história, que esse “quarto catedral”, que aparentava ser o refúgio de André, está já edificado sobre a sombra e os alicerces da presença do pai: “a voz de meu irmão, calma e serena como conzinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (Nassar: 1989, 16). A reiteração de “catedral”, antes usada para descrever o quarto individual de André, agora aponta para a vida familiar, para o edifício do poder paterno, que habita o interior do protagonista.

A casa natal participa dessa relação complexa com a alteridade, entre proteção, vinculada à mãe, e opressão, por parte do pai. Essa situação paradoxal, entre proteção e opressão, leva André a carregar a casa dentro de si, ou melhor, aquilo que ela representa junto à família. Ainda que distante fisicamente, André, em seus devaneios, sonhos, memórias, retorna sempre para casa. Ocorre que a casa, tal como é guardada na memória, é psicologicamente complexa: “a casa natal é uma casa habitada. Os valores da intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas” (Bachelard: 1984, 206).

Tal relação dialética entre dentro e fora é reiterada em mais de um momento da obra, com ênfase sobre o interior imprimindo-se sobre o exterior. Quando André abre o baú da memória, somos apresentados a momentos de sua infância e adolescência. Um deles diz respeito ao episódio de uma festa, na qual Ana dançava exuberante, momento em que André chega ao ponto de não retorno: o desejo se alastra para ficar. Expressando o impacto constrangedor que a proximidade de Ana produzia sobre ele, o narrador comenta que observava atento os seus passos sobre o chão coberto de folhas, “amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro” (Nassar: 1989, 31). Notemos que o que acontece no mundo exterior, o pisar em folhas secas, reflete o que é sentido no mundo interior, o amassamento de seus sentidos, confundindo o espaço íntimo e o espaço exterior.

Ainda borrando as fronteiras entre dentro e fora, encontramos o labirinto circular da subjetividade, que lembra André de que, não importa o quanto ele fuja ou a distância física que ele percorra, a mão paterna e o desejo pela irmã o alcançam onde quer que esteja, pois a alteridade que eles representam não se encontra no exterior, mas no mais íntimo de si.

Desde *minha fuga*, era calando minha revolta (tinha contun-
dência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que *eu*,
a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído
eu perguntasse “para onde estamos indo?” — *não importava*
que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas,
[...] desprovido de qualquer dúvida: “*estamos indo sempre*
para casa” (Nassar: 1989, 33-34, *itálicos nossos*).

“Estamos indo sempre para casa”... o destino de retorno está traçado. Descobrimos que *Maktub* (“está escrito”) era o resmungo característico do avô diante dos contratempos familiares. Além de ser significativa da origem árabe da família, a fala do avô diz muito acerca do movimento irremediável do tempo, da impossibilidade de não estar indo sempre para casa. O retorno fatídico, a mando do pai e sob a condução do irmão, faz André se deparar com a conhecida fazenda. Porém, o espaço já não é exatamente o mesmo, porque o tempo não é mais o mesmo. Reforçando a pertinência da noção de *espaço-temporalidade* para sugerir o enodamento das duas categorias na construção de *Lavoura arcaica*, a passagem dos anos ressignifica o espaço e dá outros contornos à fazenda.

era já noite quando chegamos, a fazenda dormia num silêncio recluso, *a casa estava em luto*, as luzes apagadas, salvo a clareira pálida no pátio dos fundos que se devia à expansão da luz da copa, pois *a família se encontrava ainda em volta da mesa* (Nassar: 1989, 147-148, itálicos nossos).

Também ao reencontrar Ana, rezando em busca de purificação, André reconhece que a capela “estava longe de ser a mesma dos tempos claros da nossa infância” (Nassar: 1989, 116). Não é mais a mesma porque, fundamentalmente, eles dois não são mais os mesmos, suas relações mudaram. Além disso, a passagem do tempo, junto à sua ciclicidade, é marcadamente ambígua: “o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível” (Nassar: 1989, 97). Sempre um verdugo, ora mais nefasto, ora mais gentil, o tempo oscila entre controle e evasão.

Na boca do pai, em seus intermináveis e repetidos sermões, o tempo aparece em sua forma regrada, contida, mensurável. O símbolo do relógio é significativo a esse respeito: “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas” (Nassar: 1989, 46-47). Seu tempo é regulado, substancialmente cronológico, contido em um ritmo fixo. Nos seus sermões, em que pregava a importância da paciência, a interdependência e autossuficiência da família¹, o pai era categórico em suas afirmações, aos modos de um orador proferindo máximas. A repetição de construções sintáticas assertivas, com verbos no presente do indicativo, a presença de rimas vocálicas internas, tudo isso confere uma cadência regular ao discurso paterno.

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo (Nassar: 1989, 51-52, *itálicos nossos*).

Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; nin-

¹ Como assinala Tardivo (2019), o discurso do pai é nitidamente endogâmico.

guém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina (Nassar: 1989, 167, itálicos nossos).

Entretanto, o tempo está ligado também ao tempo psicológico de André, e assim configura-se como refúgio em relação ao tempo disciplinador. Além de fugir de casa, o narrador busca no tempo interior, nas recordações do passado, um esconderijo. Mas essas rememorações não escapam à sombra paterna, como fica expresso na ambiguidade com que o tempo da infância é significado em suas palavras: “versátil”, “diabruras”, “esperas”, “sobressaltos”, “ruídos”, “terríveis”, “mais doce”... são algumas das formas com que André descreve suas memórias.

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas

antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, *compondo máscaras terríveis na minha cara, me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa* (Nassar: 1989, 93-94, itálicos nossos).

A força máxima do tempo, porém, está ligada ao tempo mítico, ancestral. Sobre ele, alicerça-se a estrutura familiar, o poder paterno, as relações de incesto e de tabu, o psicológico das personagens. A permanência e ciclicidade do tempo arcaico são poeticamente trabalhadas por meio do recurso da repetição, cujo auge está representado nas festas. Há duas celebrações narradas em *Lavoura arcaica*, uma na adolescência, que André rememora, e outra realizada após o seu retorno, já desembocando na conclusão do enredo. Vejamos excertos das duas festas:

ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido

e ao toque da flauta que reapanhava desvultando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, *e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos*, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda (Nassar: 1989, 28-29, *itálicos nossos*).

e ao som da flauta a roda começou, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, *até que a flauta voou de repente*, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, *e a roda então vibrante acelerou o movimento circunscrevendo todo o círculo*, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvultando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, *Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados*

num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante (Nassar: 1989, 185-186, itálicos nossos).

Na espaço-temporalidade espiralada, presenciamos um retorno que não é retorno; uma volta que não é pura repetição. Algo muda nesse ciclo. O recurso de espelhamento da festa do início da narrativa não se realiza de forma simétrica e perfeita. De início, parece que a repetição será idêntica, mas logo vemos que o tempo verbal muda, do pretérito imperfeito ao perfeito, indicando um fechamento irrevogável. É o mito familiar se estilhaçando em definitivo; é o totem paterno sucumbindo; é Ana abrindo uma fenda na ciranda arcaica, consumando a tragédia anunciada.

O tempo ancestral também pode ser percebido por meio da retomada do trágico, em que os rituais de dança e cânticos em grupo figuram com força (Chiarelli: 1999). Levada pela *hybris*, o excesso trágico, vestida com os ornamentos mundanos do irmão, Ana invade o círculo e, com a dança, exprime algo de sua sexualidade reprimida. Após ser informado por Pedro do que se passava entre André e Ana, a ação do pai vai contra tudo o que ele pregava em seus sermões acerca de paciência, prudência e devoção à família: tomado de cólera, ele assassina a própria filha. Interessante indicar que é a Ana que ele dirige sua raiva mortal e não contra André, sugerindo que a ofensa dela era, a seus olhos, maior que a do filho. Além de uma atitude machista, o fato de Iohána atacar a filha pode apontar também para aquilo que mais encoleriza o pai: é Ana, calada, dançante, “ostentando um deboche exuberante” (Nassar: 1989, 186), que golpeia o bem maior, o cerne da apa-

rente solidez da estrutura familiar; ela profana precisamente o rito, o arcaico, o Pai primitivo, suas leis, sua casa.

Por fim, revelada a inconsistência do discurso do pai e consumada a tragédia, o instante é congelado:

para cumprir-se a trama do seu concerto, *o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros*: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, *tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes [...]* e, fendendo o grupo *com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental* (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, *mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina* (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, *era a lei que se incendiava* — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (*pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!*), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, *um vagido primitivo* (Nassar: 1989, 190-191, itálicos nossos).

Atinge-se, então, o limite do tempo lírico com a eternização do instante, construído pelas lentes do *eu*, que desacelera o momento e descreve o angustiante desfecho. Nesse ponto, “as pedras protuberantes” do edifício familiar enferrujam-se e se despedaçam. Com a ira do pai, “era a lei que se incendiava”, revelando o que a muito custo todos tentavam silenciar: tratava-se de uma família “prisioneira de fantasmas tão consistentes”. Aqui, o espaço linear da narrativa cede lugar ao espaço gráfico do poema (Moisés: 1977), versificado, com espaçamentos irregulares, disformes, representativos da desordem presenciada na cena e símbolo da desordem sofrida internamente. No ápice da angústia, já a linguagem falha, tornada rarefeita frente a esse real inominável, instante em que o silêncio irrompe em toda a sua força significante²: “Pai! Pai! / onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?” (Nassar: 1989, 191). Eis a irrupção do instante poético, que desfaz os ordenamentos do tempo: rompe com a moldura social (o tempo dos outros), com a moldura fenomenal (o tempo das coisas) e com a moldura vital (o tempo vivível) (Bachelard: 2013). O tempo, então, não pode mais fluir: ele tem de jorrar ao adentrar a espaço-temporalidade lírica do ser.

Ponto de retorno

Conforme destacamos na caracterização de *Lavoura arcaica* como um romance lírico, faz-se crucial considerar a transfiguração dos elementos narrativos afetados pelo *eu* poético. Neste

² O silêncio possui uma significância crucial em *Lavoura arcaica*, que não coube no escopo deste texto. Seu papel na obra em questão já recebeu atenção de muitos pesquisadores, como Chiarelli (1999) e Tardivo (2019), entre outros.

texto, o destaque recaiu sobre o espaço e o tempo, devido a uma escolha metodológica, que também se mostrou sustentável pela própria obra. Tempo e espaço encontram-se tão entrelaçados no interior de um mergulho ao abissal do ser que entendemos ser possível conjugá-los em uma espaço-temporalidade lírica.

Marca fundamental do lirismo de *Lavoura arcaica*, a instalação de uma espaço-temporalidade lírica foi propiciada por esse encontro radical entre narrativa e poesia que define o romance lírico (Tofalini: 2005). Os espaços físicos – afetados pelo tempo, sua passagem e, principalmente, sua percepção por parte de André – participam da construção da ambientação e das relações entre as personagens, de modo que sua simbologia (do quarto, da casa, da capela) centra-se em torno do narrador-protagonista. Na confluência dos tempos da ação, da interioridade, da rememoração, da ancestralidade, o lirismo foi sendo tecido, até consumir-se na eternização do instante e na queda vertiginosa ao mais insondável do *eu*.

No espaço da lavoura e em referência ao tempo do arcaico, verificamos que o lirismo se configura em descontinuidades espaço-temporais: dentro e fora; lá e aqui; antes e depois; presente, passado e futuro: todas essas distinções são desafiadas pela experiência subjetiva, que não conhece limites certos, posto que sua vivência é simultânea, descontínua, altamente e tensamente emocional. Feita de instantes anacrônicos e de partículas emotivas em sucessão (Gullón: 1984), a ficção lírica exacerba a percepção (e, em decorrência, o percebedor) em detrimento do percebido. No caso de *Lavoura arcaica*, somos lançados na profundidade mais íntima – e também mais evasiva – do *eu*, que guia não apenas o que vemos, mas principalmente o que sentimos. *Maktub!*

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pp. 181-354.
- BACHELARD, Gaston. *Intuition of the instant*. Evanston: Northwestern University Press, 2013.
- CHIARELLI, Stefania. “Silêncio e voz em *Lavoura Arcaica*”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, nº 1, pp. 1-4, 1999.
- FRANCO JR., Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.
- FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- GOULART, Rosa. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.
- GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v.1, 2002.
- LUKÁCS, Gyorgy. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- TARDIVO, Renato. “Raduan Nassar: voz e silêncio, liberdade e clausura”. *Ide*, São Paulo, v.41, n.67-68, pp. 149-162, dez. 2019.
- TOFALINI, Luzia Berlofa. “O ritmo no romance lírico”. *Letra Magna*, v.2, n.2, pp. 1-10, 2005.
- TOFALINI, Luzia Berlofa. *O romance lírico*. Maringá: Eduem, 2013.

Resumo

Este ensaio tem por objetivo analisar a transfiguração lírica das categorias de tempo e de espaço no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1989), defendendo que se trata de um romance lírico. Recorrendo a autores basilares no assunto, como Freedman (1963), Gullón (1984), Goulart (1990) e Tofalini (2013), entendemos que o romance lírico se constitui no enlaçamento da narrativa e da poesia, de modo a gerar efeitos que somente esse encontro pode promover. Dominado pela instância do *eu* narrador, *Lavoura arcaica* apresenta forte carga poética e trágica, em que a interiorização do tempo e do espaço, sobremaneira intrincados, abre margens para a elaboração do instante poético. No espaço da lavoura e em referência ao tempo do arcaico, verificamos que o lirismo se instala em espaço-temporalidades descontinuas, propiciando um mergulho ao íntimo do ser.

Palavras-chave: romance lírico; tempo; espaço; Raduan Nassar.

Abstract

This paper aims to analyze the lyrical transfiguration of the categories of time and space in the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar (1989), proposing it to be a lyrical novel. By resorting to fundamental authors in the field, such as Freedman (1963), Gullón (1984), Goulart (1990) and Tofalini (2013), it defends that a lyrical novel is built upon the intertwining of narrative and poetry, in order to create specific effects that only such encounter can promote. Dominated by the dimension of the narrator-self, *Lavoura arcaica* bears a poignant tragical and lyrical weight, in which the interiorization of time and space, deeply interconnected, supports and grounds the elaboration of the poetic instant. Within the context of tillage, in reference to an ancient time, it is possible to attest lyricism installing itself in discontinuous spatial-temporalities and enabling a dive into the depth of the self.

Keywords: lyrical novel; time; space; Raduan Nassar.

Submetido em 31 de julho de 2022.

Aceito em 05 de dezembro de 2022.



Máquinas poéticas: tradicional e contemporâneo, o jogo acadêmico e randômico de duas poetas em torno de *Uma mulher...*

Mario Cesar Newman de Queiroz*

“Só existe o impossível”.

Orides Fontela

Mais do que de poemas ou de poetas específicas, este trabalho tem por objetivo abordar o que, na linguagem de Deleuze e Guattari, se configura como um agenciamento coletivo de enunciação. A poeta colhe frases banais na rua, as enfileira num experimento texto digital, as submete a um algoritmo e... a partir daí, seja o que vier! Ficar diante desse experimento – chamou-o uma jornalista de viciante, vendo as frases se formarem deliradamente ao sabor do algoritmo – é estar diante de uma máquina de produção sem sentido, sem nexos, sem finalidade, pura produção pela produção. Deleuze e Guattari retomam Michel Carrouges para apontar quem nomeou na literatura uma série de ocorrências desse tipo de textualidades de “máquina celibatária” (Deleuze; Guattari: 2002, 24-25). Máquina desejan- te,

* Professor Associado no Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

delirante, a máquina poética celibatária emana halos de agenciamento, aquela proposta irresistível de continuar a brincadeira como o próprio texto sugere. O agenciamento se faz numa outra poeta igualmente maquínica. E se o projeto era de uma escrita expandida, necessariamente, bem realizado, se expande. Mas não podemos nos esquecer de que esse mecanismo todo tem uma mola que o faz funcionar. Essa mola é uma frase, mote: “*Uma mulher...*”, a partir da qual tudo aqui se faz.

Que é uma mulher?

Simone de Beauvoir, pouco depois da experiência de sobreviver à Segunda Guerra Mundial, publicava *Pour une morale de l'ambiguïté* (1962 [1947]), em que colocava:

Os homens hoje parecem perceber mais vivamente do que nunca o paradoxo de sua condição. Reconhecem o fim supremo ao qual deve se subordinar toda ação: mas as exigências de ação os acolhem a tratarem-se uns aos outros como instrumentos ou obstáculos: os meios; quanto mais se engrandecem suas empresas sobre o mundo, mais se acham esmagados por forças incontroláveis: mestres da bomba atômica, ela não foi criada senão para os destruir; nenhum dentre eles tem sobre os lábios o gosto incomparável de sua própria vida, e entretanto nenhum se sente mais insignificante que um inseto no seio da imensa coletividade cujos limites se confundem com aqueles da terra; em nenhuma época talvez eles tenham manifestado com mais clareza sua grandeza, em nenhuma outra

época essa grandeza terá sido tão atrocemente escarnejada
(Beauvoir: 1962, 11-12, tradução nossa).

Após colocar a questão dos homens do pós-guerra, a filósofa afirmava a questão da verdade da vida hoje: a verdade da vida e da morte, de minha solidude e de minha ligação ao mundo, de minha liberdade e servidão, da insignificância e da soberana importância de cada homem e de todos os homens. Um dos desafios de inteligência às certezas objetivas das coisas do mundo, que a experiência dos paradoxos despedaça de antemão, é o das definições. Até mesmo de si (“o paradoxo de sua condição”). Simone de Beauvoir seria, após os acontecimentos escabrosos da Segunda Guerra, uma das vozes a sepultar noções muito generalizantes como a de homem, humanidade, moral. Ela afirmaria a necessidade de se pensar a moral a partir de uma dimensão mais particular, pessoal. Poderíamos dizer mais singular, conforme Deleuze e Guattari. Nos dizeres de Lacan, ética e não moral.

Era ainda dentro dessa busca de pensar a moral mais singular, diminuta, pessoal, que ela passaria do homem para pensar o que é “o outro”. Em *O segundo sexo* (1970 [1949]), Simone de Beauvoir buscava essa vivência do humano na condição das mulheres. “Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo ‘eterno feminino’ e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na terra, teremos que formular a pergunta: que é uma mulher?” (1970a, 9). A condição mulher teria, ao longo da história, sempre obnubilado a existência de meia humanidade; na melhor das hipóteses, teria colocado as

mulheres numa condição secundária. Era uma condição biológica que as sociedades patriarcais teriam transformado numa condição de existência subalterna.

Depois de avaliar detidamente essa condição secundária, Simone de Beauvoir avaliava as muitas formas como as mulheres buscavam sair dessa condição, e, dentre essas formas, a questão do envolvimento das mulheres com as artes, com o ser artista. Nesse meio, o predomínio masculino também se faz, não apenas por regulações sociais explícitas. As formas de constituição psíquica, de constituição das subjetividades, condicionam uns e outras a agirem com maior ou menor potencialidade para a criação artística.

Por isso é que da legião de mulheres que tentam bulir com as artes e as letras, bem poucas perseveram; mesmo as que superam esse primeiro obstáculo permanecerão muitas vezes hesitantes entre seu narcisismo e um complexo de inferioridade. Não saber esquecer-se é um defeito que lhes pesará mais fortemente do que em qualquer outra carreira; se seu objetivo essencial é uma abstrata afirmação de si, a satisfação formal do êxito, não se entregarão à contemplação do mundo: serão incapazes de criá-lo de novo (Beauvoir: 1970b, 475).

Ainda que muito tenha se pensado, escrito, dito sobre diferença, condição feminina, feminismo, cabe sempre voltar a certas bases e se indagar: podem ser descartadas as colocações feitas por Simone de Beauvoir, os problemas por ela apontados foram superados?

Lacan: “A mulher não existe”

A assertiva lacaniana de que a mulher não existe encontra sua verdade nas vozes femininas dessas poetisas de “Uma mulher” algarítmica e randômica, Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa. No livro *Mulher sob a influência de um algoritmo*, todos os títulos se iniciam pela expressão “Uma mulher”. O que se segue é uma sequência que se esgota nas páginas do livro, mas, depois de iniciada a proposta, fica-nos ao menos a desconfiança, ela pode se estender ao infinito. O que se segue a esse mote é inesgotável, como no poema-site randômico de Flávia Péret, abrindo-se em frases simples umas após as outras, em associações aleatórias. O que as duas poetisas apresentam a partir de “Uma mulher” é uma diversidade irrefreável de possibilidades, desdobramentos de uma condição existencial acima de questões individuais.

Mas por que Lacan diz que a mulher não existe?

Em certo momento da infância, as crianças se deparam com uma condição impressionante: existe quem tem pênis e quem não o tem. Através dessa “organização genital infantil” (Freud: 2011, 171), antes de qualquer pulsão hormonal mais poderosa, as crianças fazem suas teses sobre o ter ou não ter pênis. Inicialmente, ressalta Freud em “A organização genital infantil” (1923), os meninos não identificam imediatamente o ter ou não ter pênis ao ser homem ou mulher, mas sim à ideia de que quem tem pênis pode perdê-lo, se não se comportar direito; a castração é um castigo (Freud: 2011, 174). Com a puberdade, essa relação com o pênis e a castração se torna vital na distinção homem-mulher. Assim, há os que têm pênis, os meninos, homens; há as que não

têm, as meninas, mulheres, pois são castradas. Funda-se, nessa “tese” infantil, o complexo de castração. A possibilidade de castração se mostra como a assustadora presença de um poder externo sobre o corpo do menino (o nome do pai), capaz de castrá-lo. De modo muito sumário, podemos dizer que essa possibilidade assustadora forma o grupo bem definido dos potencialmente castráveis: homens. Todos iguais nessa constrição. Algo diferente ocorre com as meninas: já castradas, estão fora dessa constrição.

Paradoxalmente, o medo da castração, presente no corpo da mulher, determina a unidade de ser homem (reproduzida nas reclamações femininas “homem é tudo igual”, “todo homem é igual”) e lança a “não castrada” num espaço de indefinição. Então, o homem existe, “A” mulher não. Ela será sempre o outro que constitui a borda em que se é homem (Miller: 1989, 64). Sem nunca se definir, ela será sempre outra também em relação às outras mulheres. Ela precisa sempre dizer de si e se comparar às demais, buscar no que se diz ser a mulher aquilo que ela deve ser sem nunca encontrar. Um outro modo de constrição se faz em relação às mulheres, distinto daquele que se faz em relação aos homens. O homem é definido por uma força externa que o fecha num grupo, “o medo da castração – os temerosos da castração”. A mulher, já castrada, é fechada fora, ela é constrangida a buscar. O grupo mulher não está pronto, nunca esteve (a reclamação masculina “toda mulher é louca”), não há uma norma externa. Por isso, a cultura sempre parece impor mais regras morais (religião, postura comportamental, medicina, moda...) às mulheres que aos homens, e, na maioria das vezes, elas tendem a aceitar, porque, de certa forma, trazem conforto regras que as sosseguem da busca.

Da busca indefinida de ser mulher, essa outra, diversa de todas as outras. Porque “A” mulher não existe, as mulheres não cessam de existir. “Com ela não há princípio organizador, nenhuma certeza, a outra mulher será de fato a mesma? É preciso sempre verificar” (Miller: 1989, 64). Os poemas de Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa nos dizem desse incessante outro de ser mulher.

Retomando o trecho em que Simone de Beauvoir fala das dificuldades da mulher artista, citado há pouco, se ficarem presas na dificuldade de uma afirmação de si ou no narcisismo (outra forma de indefinição), não se entregarão à contemplação do mundo e serão incapazes de criá-lo de novo, pois a criação artística cobra esse sair de si. Como pensar então essas mulheres que criam poesias na busca dessa “incessância” mulher?

Rizoma: mulheres em devir

Posto o problema, a mola, o *leitmotiv*, o que nos interessa agora é como duas poetas, Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa, abordam essa questão de dizer sobre esse “outro mulher”, esse indefinível, esse outro lado da borda, essa incessância. A abordagem poética em ambas nos chama atenção. Primeiro, a porta que nos foi de entrada: o livro *Mulher sob a influência de um algoritmo*, de Rita Isadora Pessoa. Nele, a epígrafe que nos serviu de segunda porta: “Uma mulher que se olha no espelho,/ sem colete salva-vidas”, de Flávia Péret. Por esse caminho, de uma porta a outra, da admiração dos poemas de uma se chega à admiração dos poemas de outra. E logo salta aos olhos a questão da abordagem.

Em 2017, Flávia Péret realizou um poema-livro-site *uma-mulher.org*, em que o início de frase *Uma mulher...* sofria um trata-

mento randômico, e tudo o mais que viria depois entrava na ordem do aleatório, da escolha por um algoritmo máquina. “Uma mulher sorteada por um algoritmo”, como nos diz o poema [prólogo] do livro de Rita Isadora Pessoa, evocando aquele jogo proposto pela outra poeta. Em entrevista no site da UFMG, Flávia Péret ressalta essa característica de seu poema-livro-site em que, a partir de poucas frases (120 frases relativamente curtas e banais), mais de 14 mil possibilidades de textos aleatórios produzidos pelo algoritmo podem se realizar. Exatamente para que quem está escrevendo perca o controle sobre os resultados da escrita, de modo que esse que escreve se torne um incontrolável outro/outra de si.

Isso evoca, por sua vez, os experimentos-procedimentos do grupo francês *Oulipo*, surgido nos idos dos anos 1960, em que se buscava um incremento da criatividade, por exemplo, pela produção de condições restritivas, regras prévias, como construir uma narrativa em que a vogal “e” é a única a entrar. Ou a regra S+7.

O método S+7 consiste em substituir cada substantivo (S) de um texto pré-existente pelo sétimo substantivo encontrado depois dele em um dicionário (S+7) dado. Jean Lescure ao inventá-lo expõe o método do S+7 numa das primeiras reuniões do OuLiPo, em 13 de fevereiro de 1961. Os relatos de Jacques Bens (*Génesis do Oulipo. 1960-1963*, Le Castor Astral) mostram que este é um dos primeiros “constrangimentos” inventados pelo *Oulipo*. O S+7 foi muito bem-sucedido como testemunham os muitos textos produzidos de acordo com o método,

igualmente pela multiplicidade de variações desenvolvidas a partir desse jogo de restrições (oulipo.net: 2017, *contraintes/s7*. Tradução nossa).

As proximidades de concepção dos processos criativos de Flávia Péret, para falar de sua proposta no poema-site *uma-mulher.org.*, com o livro de Rita Isadora Pessoa e com o grupo *Oulipo*, são explícitas.

Uma mulher é um projeto de escrita expandida. A partir de um algoritmo as frases do livro *Uma mulher* são recombinadas de forma a gerar micronarrativas ficcionais que subvertem a noção de autoria e de produção de sentido, multiplicando formas de existir, resistir e de ser e não ser Uma Mulher (Péret: 2017, abertura).

Flávia Péret é professora de escrita criativa. Assim, a associação que fazemos aqui com os procedimentos do grupo *Oulipo* vem dessa preocupação e também da superação da imagem do autor como um todo consciente e dominador do texto. No livro de Rita Isadora Pessoa, de 2018, várias frases-versos de Flávia Péret serão tomadas como mote, em títulos-primeiros versos, por exemplos, “Uma mulher que flutua” (p. 13), “Uma mulher que gosta de mulheres” (p. 33), “Uma mulher com uma caixa postal” (p. 36), “Uma mulher que ama um homem” (p. 53), “Uma mulher bem-sucedida” (p. 56) etc. Ou no corpo dos poemas como a expressão “uma mulher qualquer como eu ou você” (p. 11), ou a expressão “atravessar a grande água” (p. 41, p. 50), que é extraída

da frase-verso “uma mulher que atravessa a grande água” do site-livro-poema de Flávia Péret.

Matriosca uma da outra, os livros-poemas das duas autoras recompõem também uma herança cultural muito mais antiga que as do grupo *Oulipo*: os jogos de proposições e motes das academias. Por aqui as tivemos marcadamente no barroco e no arcadismo, práticas ancestrais de estímulo à criação, que remarcavam, em suas disputas de realização, a socialização dos membros de uma comunidade de artistas. Com elas, os poetas desenvolviam escolas de aprendizado e difusão de técnicas, bem como o reconhecimento de seus pares. Sobretudo, alegria do encontro no fazer poético. Talvez não exista lugar em que haja poesia sem que se cultivem esses jogos de interação entre poetas, das práticas das academias clássicas e neoclássicas às da cultura popular brasileira do mote e da embolada, dos cantadores, dos cancioneiros em nossa cultura, às práticas igualmente derivadas de jogos de cortes e salões presentes no passado europeu e oriental. Nas cortes japonesas, por exemplo, nos diz Yoshinobu Hakutani, havia a forma poética do *Waka*, em que um primeiro poeta fazia os três primeiros versos, depois outro era escolhido para realizar os dois últimos. Da forma do *waka* (canção japonesa), escrita verticalmente em 5 versos de 31 sílabas (5-7-5-7-7), deriva a forma do *haiku*, que corresponde à primeira parte de três versos do *waka*. Essa forma de dezessete sílabas fora preservada pela nobreza, pelos membros da corte e pela elite dos samurais desde o século XIII. Em torno do século XVI, a forma do *haiku* se torna popular entre os poetas também de fora da corte. *Haiku*, chamado *hokku* (verso de partida, na ambiguidade

de início ou iniciar viagem), nesse período, foi também um elemento dominante em outra forma de poema popular, o *renga* (canção em anéis, encadeando haicais), também de confecção coletiva (Hakutani: 2009, 2).

No poema “Uma mulher periférica com muitas bordas” (p. 49), se pode ver como Rita Pessoa insiste num verso em repetição ternária no início do poema: “uma mulher que habita a margem/ uma mulher que habita a margem/ uma mulher que habita a margem do texto”. Com Gilberto Mendonça Teles aprendemos sobre a raridade das repetições ternárias, a ponto de ser caracterizada como traço estilístico de Drummond. “As repetições ternárias, mesmo na língua oral, denunciam um esforço expressivo mais intenso, interferindo no ritmo da fala e impondo-se como um traço pessoal do falante” (Teles: 1976, 41). Nesse poema, tal traço estilístico adquire um caráter maquinico, um motor de arranque que rasteia e custa a engrenar, um giro de *download* na tela, “*d’une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie*” (Bergson: 1999, 29), uma rigidez que se instaura sobre a mobilidade da vida, a reproduzir na forma da página impressa aquela mesma natureza-máquina que se encontra no algoritmo maquinal.

Agenciamento: mulheres em devir

Em *Caosmose*, Félix Guattari trata de pensar novos paradigmas éticos e estéticos para o mundo contemporâneo. Nele, ressalta: “o sujeito, tradicionalmente, foi concebido como essência última da individuação... como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência” (2012, 34). Os procedimentos, a abordagem da questão “uma mulher” por

essas poetas, reforçam uma característica da poesia, o primado de uma “substância enunciativa” ou “substância de expressão” sobre a dicotomia expressão/conteúdo. E o fazem na recusa da figura autoral dominadora da obra, operador lógico da composição, no tornar evidentes as matrizes de enunciação coletiva, de produção maquínica da subjetividade.

Traço comum entre os antropólogos que se debruçaram sobre sociedades arcaicas, observa Guattari, é mostrarem que em tais sociedades havia o que chamaram de “participação”, uma subjetividade coletiva que recai sobre determinado objeto servindo como foco existencial do grupo. Nas artes contemporâneas, como no cinema, pelas abordagens de Gilles Deleuze, em imagens-movimento ou em imagens-tempo, se constituem, em germes de produção de subjetividade, vetores de subjetivação. Guattari vai apontar para a existência de um conhecimento pático, não discursivo, dado em subjetividade imediata em sua complexidade. Forma-se assim uma subjetividade pática, aquém da relação sujeito-objeto (Guattari: 2012, 37). Michelle Bruck em entrevista com Flávia Péret ressalta que o livro é uma proposta de construção coletiva em que os leitores podem compor “suas próprias infinitas mulheres junto com as colocadas pela autora num *looping* muito viciante” (Péret; Bruck: 2021, apresentação).

No agenciamento coletivo de enunciação que se forma nos e entre os livros dessas poetas, o mote *Uma mulher...* se repete, se repete, se repete... 50, 100, 12 mil vezes. Versos são compartilhados de um poema a outro, de uma poeta a outra, em pura intensidade que não permite distensionamento, “com uma caixa de pandora portátil/ dentro da bolsa” (Pessoa: 2020, 72) – “à inevitabili-

dade trágica deste pêndulo:/ ora existo, ora desapareço” (p. 74) –, ou de um poema que se revira em nova frase com mais ou menos nexos esperáveis a cada clique de tempo.

A função existencial dos agenciamentos de enunciação consiste na utilização de cadeias de discursividade para estabelecer um sistema de repetição, de insistência intensiva, polarizado entre um Território existencial territorializado e Universos incorporais desterritorializados – duas funções metapsicológicas que podemos qualificar de ontogenéticas (Guattari: 2012, 38).

Mas todo esse multiplicar uma mulher em mulheres milhares é ainda uma sujeição ao esquema da castração? Praticamente uma resposta perfeitamente edipiana? Um teatro familiar, o estranho familiarizado, o animal domesticado e apresentado em teatro? Porque é esse um problema também, Rita Isadora Pessoa faz muito boas poesias. Pega aquelas “substâncias enunciadoras” soltas e as reterritorializa em poemas bem-acabados. E faz isso com beleza, leveza, num fluxo de desejo, cria 50 vezes poemas “Uma mulher”, frase que se repete também no interior dos poemas. Agora, no entanto, fixas, por mais diversas que sejam. Então, ouvimos a voz miúda de Flávia Péret, uma fragilidade, em entrevista gravada, falando do livro-poema-site que já saiu do ar. Aquela proposta que sempre se quis em estado puro de circulação, fluente desejo, no inacabamento de máquina desejante. Nessa voz miúda, mais se ressalta a força do agenciamento maquínico, coletivo de enunciação. A “obra” de uma se rebate sobre a da outra, o

jogo interno de repetições reverbera ainda mais ao quicar de uma para outra. A realização de Pessoa é necessária ao experimento de Péret, mas é preciso que aquele acabamento poético todo retorne à potência do desejo criativo. A poesia de *Mulher sob a influência de um algoritmo* é a demonstração consolidada da potência das propostas do maquínico lance algoritmo de *umamulher.org*, a face apolínea e teatral de um fundo dionisíaco que não cessa de emanar projeções desejanter. Gilles Deleuze diz, no seu *Abecedário*, v. Desejo: “Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização. E é aí que o desejo corre...” O agenciamento Péret-Pessoa, ou Pessoa-Péret tem ritmos de ser mais territorialização quando a outra é mais desterritorialização e vice-versa, enunciações intercambiantes, estados de coisas mais explícitos ou precários, alternando de estados cada uma por sua vez.

Máquina literária, máquina desejanter, em *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia apresenta “a máquina literária” construída por Macedonio Fernández para recriar sua mulher amada falecida. A máquina inicialmente recebe um conto de Poe para traduzir e cria um outro. A partir daí, a máquina desanda a pegar textos e produzir outros incessantemente. Ao fim, a narrativa indaga que talvez toda literatura argentina seja criação da máquina de Macedonio. A literatura como criação maquínica, como associações aleatórias, delirantes, de uma máquina trancafiada num museu. O experimento de Flávia Péret retoma essa máquina de criação desejanter-delirante, mas “as máquinas desejanter são máquinas binárias, à regra binária ou ao regime associativo; sempre uma máquina acoplada com uma outra” (Deleuze; Guattari: 2002, 11).

Pessoa é a necessidade maquínica de Péret. Por isso, essa acoplagem surge tão rapidamente, de 2017 para 2018 já em livro, o desejo demanda o outro, instaura o agenciamento.

Uma mulher... ao diverso, ao múltiplo, ao plural

Pessoa-Péret multiplica uma mulher em dezenas, em milhares, o múltiplo de uma multidão sem nunca fechar um circuito. É preciso lembrar um pensamento interessante de Deleuze, em seus textos sobre cinema. Em *A imagem-tempo*, ele detecta uma situação no cinema político europeu e de Hollywood. Inicia caracterizando Alain Resnais e os irmãos Straub como os maiores cineastas políticos do Ocidente havidos até aquele tempo (o livro de Deleuze é de 1985, mas o texto é bem anterior), na comparação com o cinema clássico estadunidense, alemão, soviético. Nestes, há uma forte representação do povo, o povo está ali, como elemento transformador, ameaçador, na luta contra os preconceitos, nas lutas de classe... o povo está ali já posto. Distintamente, nos filmes de Resnais e de Straub, o povo falta. Estes são os grandes cineastas políticos, porque sabem mostrar como o povo falta. Mas logo Deleuze salta para o cinema do terceiro mundo, para os filmes de Glauber Rocha, por exemplo, onde o povo vive em constante estado de minoria, e qualquer autoconsciência é atravessada e redobrada em violência.

Em compensação, ela eclodia no Terceiro Mundo, onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva. Terceiro Mundo e minorias faziam surgir au-

tores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando (Deleuze: 2013, 259).

A questão “uma mulher”, como maquinada por essas duas poetisas, adquire esse caráter de povo do Terceiro Mundo, não está dada, não está pronta. É preciso que a arte, prossegue Deleuze, não traga um povo pronto, não se dirija a um povo suposto, já existente, mas participe na invenção de um povo. Aqui, é preciso pensar na multidão mulher do mesmo modo, a pluralidade do povo não pronta. Mais agudamente, cada uma construção é necessária, incapturável, porque falta. “O povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir” (Deleuze: 2013, 259-260).

Os textos de Rita Pessoa têm um inquietante deslizamento, mas o risco é deslizarem para o anseio da obra pronta, um papai e mamãe, a busca da obra-prima. No projeto livro-poema-site de Péret, a obra é pura intensidade, nada acena para o pronto. A obra, como relembra Georges Didi-Huberman, retoma as propostas mais radicais de Marcel Duchamp, de Man Ray, “de obra sempre em obras: ‘Nunca findamos nada [portanto, somos artistas, somos] homens infinitos’” (Ray *apud* Didi-Huberman: 2019, 8). E Didi-Huberman prossegue falando de certa frustração inerente à “obra sempre em obras”.

Note-se que uma obra sempre em obras é, também, uma obra capaz de decepcionar. Não é por acaso que o

artista processual por excelência, Robert Morris – esse trabalhador de um *Continuous Project Altered Daily* –, suscitou com frequência, em torno de suas novas hipóteses, um discurso de decepção, uma inquietude a respeito da obra-prima que tarda a se instalar. Ora, o que uma tal “obra sem obra prima” decepciona ou frustra não é outra coisa senão a fixação de seu próprio valor. Como se a obra-prima só tivesse sido inventada para fazer perdurar o valor, seja no sentido metafísico, seja no sentido econômico do termo “valor” (Didi-Huberman: 2019, 9-10).

O projeto de Flávia Péret é exatamente de uma “obra sempre em obras”, que, pela própria “exclusão” do poeta na determinação de todos os termos e arranjos dos versos-frases (escolhas paradigmáticas e sintagmáticas), na própria simplicidade possível de resultados bastante aleatórios, no seu caráter inconcluso, tende a esse efeito decepcionante. De um projeto interessante, os resultados são de pouca monta, pois não resultam num poema pronto, “obra-prima”. Nesse momento, a rapidez do agenciamento de Rita Pessoa na intensidade maquínica de Péret, gerando o livro *Mulher sob a influência de um algoritmo*, é exemplar de uma exigência binária. O livro de Rita Pessoa traz esse aceno da obra pronta, um livro de poemas com poema-prólogo e poema-epílogo, poesias bem-acabadas, replicando trechos desconexos do projeto algorítmico de Flávia Péret. O livro de Rita Pessoa oferece uma realização do que o projeto de Flávia Péret traz como promessa que nunca buscou cumprir. Os poemas de Rita Pessoa trazem a fixação de um valor que o projeto (por mais genial e por ser) de Péret nunca entregará.

Mas a máquina poética, atuando em Rita Pessoa, não se deixa fechar também, não se desacelera de todo da inquietude, por isso a meio livro, o poema a “Uma mulher morta”.

Uma mulher morta
 pode ser um cânone
 ou uma estatística alarmante

uma mulher morta é um convite perigoso
 à própria fenda, à morte, ao sono, ao sonho que soluciona
 insatisfatoriamente um teorema e não deixa

margens para nenhuma
 outra figura geométrica
 (Pessoa: 2020 [2018], 32)

Mensuração de uma “máquina paranoica” a ver perigo em tudo, como um alerta, um freio temeroso do desejo, “o convite perigoso”, sem margens para outra figura. Mas ressuscita outra na página seguinte, como “uma mulher que gosta de mulheres”, sob novo mote da máquina celibatária. Máquina celibatária, outro modo de dizer dessa máquina que produz sem nexos, sem sentido, sem finalidade... que faz textos sem se saber sequer, como diz a poeta Flávia Péret na entrevista com Michelle Bruck, se são poemas, frases ou pequenas narrativas, tudo meio “sem pé nem cabeça”.

É importante distinguir a literatura digitalizada da literatura digital. Ela é digitalizada quando, antes de escrita em suporte digital, existiu em impresso e tem sua vocação em ser publicada

nesse suporte (site dominiopublico.org, por exemplo). Reservamos o nome de literatura digital à que não pode existir em uma folha impressa sem que haja perda de características de modo/razão de ser (Clement: 2007, 12 *apud* Marzi: 2016, 132). Como observa Marcello Vittali-Rosati (2007 *apud* Marzi: 2016, 133), na literatura digital, o dispositivo é fundamental, não somente para a fruição do usuário, mas sobretudo porque torna o texto dinâmico.

Há também uma relação profunda entre o texto fragmentário, como os colhidos pela poeta Flávia Peret, de ouvido, no cotidiano das ruas, como os apresentados por Rita Isadora Pessoa, em *Mulher sob a influência de um algoritmo*, colhendo fragmentos também nos fragmentos randômicos de Flávia Péret, e a estrutura digital, como nos mostra Eleonora Marzi:

Agora temos todos os elementos para passar do hipertexto à literatura digital: os links de hipertexto espalhados por um texto são pontes virtuais que conectam os nós, ou páginas. Ao traduzir o mecanismo dentro do discurso narrativo, podemos assimilar páginas HTML a fragmentos. A literatura digital é uma literatura de fragmentos, independentes e autônomos uns dos outros, mas ao mesmo tempo correlacionados por meio de uma estrutura rizomática. A página HTML é semelhante ao fragmento, pois possui as mesmas características (Marzi: 2016, 135).

Os textos do poema-livro-site de Flávia Péret, em sua enorme simplicidade, trazem essas vantagens e características dos textos digitais. Apontam, como os textos impressos de Rita

Pessoa, para esse incessante mulheres e trazem ainda diante dos olhos esse jogo proteico de transformações. Ver a ressonância do trabalho das duas poetisas um no outro é aproximar o exercício poético da superação do domínio de concepções de certo modelo de racionalidade individualista, egocêntrica, em nome de novos modos de subjetivação, de afirmação das singularidades, que aproximam também o contemporâneo de práticas ancestrais. Ao perguntarmos, no entanto, a esse agenciamento coletivo de enunciação, a essa rizomática maquínica poética, se ocorre a superação de uma leitura da subjetivação para além do esquema interpretativo da castração... esse inumerável “uma mulher” talvez se renda a um humanismo de controle do desejo e diga que não. Ou, talvez, essa máquina desejante dedilhe novos delírios em agenciamento coletivo, mantenha irredutivelmente a força da pluralidade e se possa dizer que sim. Entre uma opção e outra, talvez o decisivo seja esse outro agenciamento desejante fundamental a todo texto, o olhar leitor. Como esse esperado imprevisível lerá a máquina poética Péret-Pessoa-Pessoa-Péret?

Por isso talvez, por provocação de leitura, seja interessante concluir este artigo com o trecho final de *O anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari:

O humanismo opera um desinvestimento das máquinas desejantes, que não cessam, no entanto, de funcionar por dentro dele. Mas em torno dessas atitudes tem sido posto o problema do desejo em si, da posição do desejo, isto é, da relação de imanência respectiva entre as máquinas desejantes e as máquinas sociais técnicas, entre

esses dois polos extremos, onde o desejo investe formações paranoicas fascistas, ou, ao contrário, fluxos revolucionários esquizoides. O paradoxo do desejo é que ele carece sempre de uma longa análise, toda uma análise do inconsciente, para desenredar os polos e libertar as provas revolucionárias do grupo para máquinas desejantes (Deleuze; Guattari: 2002, 487, tradução nossa).

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *Pour une morale de l'ambiguïté. Suivi de Pyrrhus et Cinéas*. Paris: Gallimard, 1962.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, vol. I, 1970a.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, vol. II, 1970b.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. 10ª ed. Quadrige. Paris: P.U.F., 1999.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. 3ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'anti-Édipo*. Paris: Minuit, 2002 [1972].
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *O Abecedário de Gilles Deleuze* (Transcrição integral do vídeo). Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedrio-de.html>. Última consulta em 26 out. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre o fio*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2019.
- FONTELA, Orides. *Trevo*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- FREUD, Sigmund. *O eu e o id e outros textos*. Tradução de Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HAKUTANI, Yoshinobu. *Haiku and Modernist Poetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

- LACAN, Jacques. *Escritos*. 4ª ed. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MARZI, Eleonora. "Tra Linearità e Causalità". In: PIGNAGNOLI, Virginia; ULRICH, Silvia. *Open literature: La cultura digitale negli studi letterari. Quadri, Quaderni di RiCognizioni, IV*. Torino: Università di Torino, 2016, pp. 131-150.
- MILLER, Gérard. "O ato falho por excelência é o ato sexual". In: MILLER, Gérard (org.). *Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, pp. 58-67.
- OULIPO. S+7 | Oulipo. Disponível em: <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/s7>. 2017.
- PÉRET, Flávia. *Uma mulher*. Belo Horizonte: Guayabo, 2017.
- PÉRET, Flávia. <https://www.e-centrica.org/flavia-peret/>
- PÉRET, Flávia. www.umamulher.org. 2017. Último acesso em: abril 2020.
- PÉRET, Flávia. <https://guaja.cc/uma-mulher/>
- PÉRET, Flávia; BRUCK, Michelle. Entrevista com Flávia Péret. Programa Universo Literário. Belo Horizonte: UFMG, 2021 (em 26 jan. 2021). Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/em-uma-mulher-flavia-peret-aborda-a-pluralidade-da-experiencia-de-ser-mulher>. Último acesso em: 25 out. 2021.
- PESSOA, Rita Isadora. *Mulher sob a influência de um algoritmo*. 1ª reimp. Recife: CEPE, 2020 [2018].
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017 [1997].
- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Resumo

Este trabalho trata da associação de duas experiências poéticas a partir do mote “Uma mulher...” Em 2017, Flávia Péret realizou o experimento de um site-poema randômico que se iniciava a partir do mote: “Uma mulher...” Tudo o que vem depois é da criação mais livre, das associações algorítmicas inusitadas. Poesia digital autêntica, logo foi tomada como mote, como tópica, como campo de citações, por Rita Isadora Pessoa, no livro *Mulher sob a influência de um algoritmo* (2020 [2018]), perfazendo um jogo das antigas academias de poetas. O que se busca aqui é trazer uma breve reflexão sobre a superposição de procedimentos contemporâneos e tradicionais nesse diálogo poético em torno de dizer ou definir “Uma mulher”. Nesse jogo poético, ocorre a negação radical do modo de subjetivação por individualização, quer pelo disparar maquínico do algoritmo em poema-site, quer pelo decalque entre poetas, quer pelo esforço em trazer para o meio impresso uma realidade algorítmica, quer pelas estruturas moldáveis, realocáveis, interconectáveis em rizoma. Agenciamento coletivo de enunciação. A presença consciente da mão autoral é afastada e novos modos de sensibilidade, novas concepções conceituais são exigidas na recepção de *Uma mulher...* Mas a afirmação da natureza plural da mulher, presente nesse agenciamento coletivo de enunciação (Péret-Pessoa-Pessoa-Péret), é ainda uma resposta dentro do “teatro” edipiano da castração? Ou, mais do que apenas responder à questão da mulher, se põem novos modos de subjetividade?

Palavras-chaves: Flávia Péret e Rita Isadora Pessoa; questão feminina; singularização; produções de subjetividade; agenciamento coletivo.

Abstract

This work deals with the association of two poetic experiences from the motto “A woman...” In 2017, Flávia Péret carried out the experiment of a

random poem website that began with the motto: “A woman...” All what comes after it is of freer creation, of unusual algorithmic associations. Authentic digital poetry, it was soon taken as a motto, as a topic, as a field of quotations, making up a game of old poets’ academies, by Rita Isadora Pessoa, in the book *Woman under the influence of an algorithm* (2018). What is sought here is to bring a brief reflection on the superposition of contemporary and traditional procedures in this poetic dialogue that tries to describe “A woman”. In this poetic game, there is a radical denial of the mode of subjectivation by individualization, either by the machinic triggering of the algorithm in a website poem, or by the transfer between poets, or by the effort to bring an algorithmic reality to the printed medium, or by the moldable, relocatable structures, interconnectable in rhizome. Collective agency of enunciation. But is the affirmation of the plural nature of woman, present in this collective agency of enunciation (Péret-Pessoa-Pessoa-Péret) still an answer within the oedipal “theater” of castration? Or, more than just answering the question of women, are new modes of subjectivity being raised?

Keywords: Flávia Péret and Rita Isadora Pessoa; feminine issue; singularization; subjectivity productions; collective agency.

Submetido em 10 de novembro de 2021.

Aceito em 05 de dezembro de 2022.

Narrativa, fotografia, objetos: o trabalho da memória em *Catálogo de perdas*, de João e Juliana Carrascoza

Pascoal Farinaccio*

Catálogo de perdas, publicado em 2017, reúne narrativas curtas (algumas brevíssimas, como, por exemplo, uma composta de um parágrafo de apenas uma linha!) de João Anzanello Carrascoza e fotografias da esposa do escritor, Juliana Monteiro Carrascoza. Cada narrativa é acompanhada de uma fotografia em uma apresentação editorial engenhosa: primeiramente lemos a narrativa e depois, desdobrando cada página dupla do livro, temos a fotografia que se encontra por trás da parte escrita. O recurso funciona como uma sobreposição de camadas de significação de linguagens diferentes, criando-se um adensamento na recepção: primeiramente somos impactados pelo texto ficcional, que procuramos então interpretar, e depois somos conduzidos à imagem fotográfica para novo esforço analítico e interpretativo, bem como, a partir desse momento, movidos pela intenção de acharmos – impulso irrefreável – uma possível relação significativa entre letra e imagem.

No texto de apresentação da quarta capa (não assinado), ficamos sabendo que esse *Catálogo de perdas* teve como fonte de

* Professor Associado de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF).

inspiração o *Museum of Broken Relationships* (Zagreb, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados por pessoas do mundo inteiro, que dizem respeito a experiências pessoais envolvendo “relações partidas”. Em outras palavras, um museu de perdas afetivas. Os relatos do *Catálogo* também dão conta de experiências de perda; no caso, esses relatos sempre envolvem a relação com um objeto específico e são organizados por ordem alfabética: para cada letra do abecedário – de A a Z – temos a designação de um objeto, o relato e a fotografia correspondente. Daí o termo usado no título da obra, *Catálogo*.

Em “Exposição de Motivos” os autores explicam:

Não há experiência mais dolorosa do que a perda. A história de cada um se desdobra no tempo e carrega à sua sombra uma coleção de ausências. Coleção que só se amplia ao longo da vida. Este livro reúne relatos de perda simbolizada sempre por um objeto e também representada em fotografia – registro visual da relação partida. Nossa pequena contribuição para o imenso museu de dores que é a história da humanidade (Carrascoza: 2017, 3).

Ao todo são oitenta e quatro relatos de perdas (algumas letras do abecedário comportam mais de uma narrativa), sendo que, dentre elas, selecionamos duas da letra B para consideração neste ensaio. São elas “Balão” e “Bengala”. Para os fins de nossos objetivos, que procuram relacionar narrativa e fotografia com a questão da perda, e, por consequência, da memória que se volta para a experiência vivencial que se tornou ausente, a escolha de ambas é

estratégica, pois “Balão” narra uma perda que se dá na infância da protagonista, ao passo que “Bengala” se refere a uma perda que se supõe a final, já na velhice avançada. Articula-se então aqui um arco temporal que vai da infância à senectude: lembrando, como apontam os autores, que o catálogo de perdas de cada um só se amplia com o avançar da idade. Mais anos de vida, mais perdas.

Começemos com “Balão”. Trata-se de uma recordação de infância por uma mulher de idade não informada na narrativa. Logo nas primeiras linhas, somos apresentados à problemática que será desenvolvida ao longo do texto:

O dia do sim, com que eu, menina pobre, tanto sonhara, chegou finalmente num sábado. Durante meses, toda vez que meu pai me levava ao Parque da Água Branca, eu lhe pedia um balão. Mas ele sempre me negava com as mesmas e para mim incompreensíveis palavras: *você é pequena demais!* Eu não insistia, como outras crianças que choravam, esperneavam e gritavam, obrigando seus pais a fazer suas vontades, ou a emudecê-las com o peso das mãos (Carrascoza: 2017, 10; grifo no original).

Sucedem-se os passeios no parque paulistano. A menina se diverte nos brinquedos ali disponíveis, como escorregador, balanço etc. Também tenta se conformar com o algodão doce comprado pelo pai. Entretanto, o balão denegado não sai do horizonte do desejo: “sentia-me amarrada àquele sonho, como um barbante ao futuro” (Carrascoza: 2017, 10). Até que, enfim:

Então, num sábado, ao entrarmos no parque, eu metida numa saia branca já pronta para ouvir mais um não, vi meu pai se acercar do vendedor de balões e dizer: você cresceu, filha, pode escolher um. Foi um momento tão grande que me assustou toda, me rasgou no rosto um sorriso, me roubou a fala, e eu apenas apontei o dedo para um balão (Carrascoza: 2017, 10).

O maravilhamento da menina é narrado com grande carga poética, à altura das descobertas infantis do mundo sensível que se espraia diante dos olhos curiosos:

Caminhei pelo parque, orgulhosa, como meu pai, que pegou minha mão; na outra, eu levava, igual a uma princesa, o tesouro maior do meu reino. O vento fazia o balão oscilar, mover-se levemente para um lado e para o outro, eu estava, como ele, inflada, quase a explodir, de tanta felicidade (Carrascoza: 2017, 10).

E já que mencionamos aqui a carga poética na narrativa, vale lembrar uma situação de todo semelhante, figurada no poema “Balõesinhos”, de Manuel Bandeira, para fins de cotejo e reafirmação do especial interesse das crianças pelos balões. No poema de Bandeira, meninos pobres (mesma situação socioeconômica da menina de Carrascoza) frequentam a feira-livre do arrabalde e circundam o vendedor de balões coloridos com desejo aflitivo; muita coisa se vende na feira, peixes, cereais, hortaliças, mas os meninos só têm olhos para os balões. Citamos as estrofes finais do poema:

Os meninos pobres não veem as ervilhas tenras,
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.

Sente-se bem que para eles ali na feira os balõeszinhos
[de cor são a única mercadoria útil e verdadeira-
mente indispensável.

O vendedor infatigável apregoa:
– “O melhor divertimento para as crianças!”
E em torno do homem loquaz os menininhos pobres
[fazem um círculo inamovível de desejo e espanto.
(Bandeira: 1976, 92)

A história da menina e seu balão enfim conquistado, entretanto, ruma para uma vivência de frustração fundamental. Trata-se de uma experiência, como logo o leitor se dá conta, de conscientização das perdas que inevitavelmente se seguirão na vida. A menina continua seu passeio, felicíssima com o balãozinho. Em determinado momento do trajeto, a garota se distrai com um cachorrinho que vem em sua direção e lhe lambe os pés. Paga um preço alto pela distração, pois se esquece momentaneamente do balão, deixando-o escapular céu acima:

Fiquei a mirá-lo, parada, dentro de minha saia branca e de minha desilusão, murchando a cada metro que ele se afastava de mim *para sempre*. Aí entendi o motivo pelo

qual meu pai me negara tantas vezes o balão: para eu não enfrentar cedo demais a minha perda. Porque depois não haveria outra saída – e não há! –, senão aceitar todas as outras que, numa sequência inclemente, virão. O dia do sim foi também o dia do maior não que eu experimentei (Carrascoza: 2017, 10, grifo nosso).

A perda do balão vem associada a um aprendizado de vida. É uma lição que não se dá sem sofrimento e é marcada pela radicalidade da perda, que é *para sempre*. Certamente outros balões poderão ser conquistados pela menina, mas, aquele primeiro, tão especial, capaz de gerar tanta felicidade, agora só pode ser acessado pela memória. Dele sobrou apenas o *rastro* na memória.

E ao utilizarmos aqui o termo “rastro”, temos em mente a rigorosa e ao mesmo tempo belíssima definição desse conceito formulada pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin:

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro (Gagnebin: 2009, 44, grifo no original).

Desse jogo lábil entre “presença do presente” que recorda e “presença do passado” que retorna, vive o trabalho da memória,

cujos resultados são da ordem da riqueza e da fragilidade. As memórias individuais constituem, sem dúvida, um tesouro inalienável para todo aquele que se debruça sobre as experiências vividas no passado. Mas a riqueza tem seu contraponto na fragilidade, nada há que assegure uma recuperação íntegra do tempo perdido, e na própria palavra “rastros” está indiciada a marca desse caráter evanescente e fugaz: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin: 2009, 44).

Em *Catálogo de perdas*, a experiência da perda que se deu no passado é recuperada na escrita e também, como já observado, no registro fotográfico. A fotografia que acompanha “Balão” é a seguinte:



Fig. 1: A menina e o balão. Fonte: Carrascoza: 2017, 9.

Na foto, vemos uma menina ao lado de um balão (no caso, aparenta mais propriamente ser uma bexiga de aniversário), um

balão que é maior que a própria garota. Para uma melhor organização interna de nosso ensaio, trataremos da presença fotográfica após expormos os dois relatos, já que o registro fotográfico é uma outra linguagem, com especificidade própria irreduzível, e porque também faremos proveito de uma entrevista dos autores na qual a fotógrafa Juliana Monteiro Carrascoza comenta os procedimentos técnicos de que se valeu, buscando criar determinados efeitos de sentido, bem como esclarece que as fotografias fazem parte de seu acervo familiar e estão inexoravelmente ligadas à memória de uma bisavó amada.

Cada relato memorialístico em torno de uma perda tem também como foco narrativo a relação dos sujeitos com objetos específicos. É um aspecto de extrema importância. Com efeito, muitas de nossas lembranças pessoais estão associadas a objetos, porque mantemos relações de ordem afetiva com eles. O filósofo italiano Remo Bodei tem um livro dedicado ao assunto, no qual esclarece que os objetos são como um prolongamento dos sujeitos na medida em que ganham traços humanos numa convivência que eventualmente seja longa e íntima (o mesmo pode ser dito em relação às plantas que nos rodeiam e aos nossos animais de estimação). Em seu *La Vita delle Cose* [*A Vida das Coisas*], escreve Bodei:

Qualquer objeto é suscetível de receber investimentos e desinvestimentos de sentido, positivos e negativos (...) Nós investimos intelectualmente e afetivamente os objetos, damos a eles sentidos e qualidades sentimentais, os envolvemos em porta-joias de desejo ou em invólucros repugnantes, os enquadrados em sistemas de relações, os inserimos

em histórias que podemos reconstruir e que dizem respeito a nós ou a outros (Bodei: 2019, 23, tradução nossa).

Os investimentos podem ser tanto pessoais quanto produzidos por toda a sociedade. Os investimentos comunitários doam a determinados objetos uma “aura”, uma alma singular, que se sedimenta ao longo do tempo e que passa a ser compartilhada e reconhecida pelos membros da sociedade. Aqui, temos um fenômeno que ultrapassa os limites dos investimentos de cada indivíduo. Assim, o balão colorido é um objeto que imediatamente nos parece associado à leveza, à alegria, e especialmente à alegria infantil (não por acaso balões coloridos estão quase sempre presentes em festas de aniversário de crianças). Outro objeto que possui uma aura compartilhada socialmente é a bengala, que remete a noções de fragilidade corporal e, muito particularmente, à velhice. Obviamente, um objeto pode receber investimentos intelectuais e afetivos de uma sociedade, que se cristalizam ao longo do tempo e são compartilhados pelos membros desse conjunto social; ao mesmo tempo, pode ganhar conotações também individuais, quando investido pelos afetos e fantasias de um determinado sujeito.

“Bengala” é o título do segundo relato que agora abordamos. Nele, um homem idoso recorda-se de sua relação com seu avô. Esse narrador começa observando que havia duas coisas que seu avô sempre lhe dizia e que só foi compreender plenamente depois de ultrapassada a juventude:

A primeira: a cada minuto, ele afirmava, estão acontecendo mudanças em nós, são tão pequenas que nem notamos. Um dia, porém, a grande mudança, fruto de todas aquelas,

miúdas e imperceptíveis, vem pra valer. A segunda: a vida passa por nós aos poucos, um instante atrás do outro. Mas nós, ao contrário, meu avô repetia, passamos pela vida uma única vez (Carrascoza: 2017, 12).

O que o avô procura transmitir ao neto é uma certa compreensão acerca de um dos maiores mistérios humanos: a significação da passagem do tempo. Neto e avô moram em cidades distantes e se veem apenas após longos períodos de separação; dando-se a oportunidade do encontro, o avô sempre lhe dizia: “como você cresceu, João!”. O neto interpreta isso como a captação, por parte do avô, das pequenas mudanças que lhe iam acontecendo e que, de alguma forma, anunciavam a “grande mudança” definitiva.

Nesses raros dias que passávamos juntos, entremeados por meses e meses de ausência, atravessada aqui e ali por algum telefonema dele, a vida ia desfrutando de nós sem pressa, e – eu sentia – nada era maior do que aquelas coisas, tão comuns, que fazíamos juntos: o almoço no quintal de casa, a conversa sobre o mundo, o passeio pela praça. Eu nem percebia, mas a sua (e a minha) existência ali, alterava-se tão lentamente – e para sempre –, até que, claro, a grande mudança tornou-se inevitável (Carrascoza: 2017, 12).

A “grande mudança” – que surge da acumulação progressiva de pequenas mudanças – acomete o avô: surgiu-lhe um problema no joelho e daí para frente foi obrigado a se valer de uma bengala de castão para se locomover com segurança. Outras pequenas mudanças sucedem-se, obrigando o ancião, por exemplo,

a precisar da companhia de uma ajudante para curtas caminhadas. Por fim, o avô não consegue mais caminhar, passa doravante todo seu tempo na cama, donde só sai para ser enterrado.

Daí em diante, o tempo segue seu curso e provoca mudanças apenas na vida do neto:

A vida seguiu passando por mim, ano a ano, enquanto me infiltrava nela de uma só vez, sem atentar muito para suas modificações em mim. Outro dia, senti no abdômen uma fisgada. Lembrei do meu avô, das coisas que me dizia e eu, naquela época, não entendia. A grande mudança. Sei que está chegando. Hora de me desapegar de tudo. Vou começar pela bengala que herdei dele (Carrascoza: 2017, 12).

“Bengala” é acompanhada da fotografia abaixo:



Fig. 2: O homem e a bengala. Fonte: Carrascoza: 2017, 11.

Observam-se na imagem as pernas de um homem que, com uma das mãos, apoia-se em uma espécie de banquetea e tem apoiada em sua cintura uma bengala quebrada. Aspecto curioso, o fato de a bengala aparecer quebrada possivelmente sirva para reforçar – agora em linguagem imagética – o tópico onipresente em todas as narrativas, qual seja, o das “relações partidas”, remetendo aí à ruptura definitiva entre avô e neto.

E justamente vem ao caso, aqui, frisar o significado de uma ruptura que é definitiva. Em “Balão” já havia algo dessa ordem, já que o balão que escapole para o céu é um objeto do desejo *para sempre perdido*: “fiquei a mirá-lo, parada, dentro de minha saia branca e de minha desilusão, murchando a cada metro que ele se afastava de mim para sempre” (Carrascoza: 2017, 10). Como já vimos, “Balão” é uma espécie de lição precoce da experiência das perdas inelutáveis que ocorrem ao longo da vida de todos; é uma primeira perda que aponta para todas as demais. Já a narrativa “Bengala” (bengala, um objeto tão diferente de balão, de reverberações de sentimentos tão diversos) aponta decisivamente para *uma perda que é definitiva e também última*, pois vai ficando mais clara, ao longo do relato, a significação profunda dos ensinamentos do avô: a “grande mudança”, que é fruto de um processo cumulativo de pequenas mudanças no tempo, é a chegada da morte. Tendo já o avô passado pela “grande mudança”, aproxima-se agora a vez do neto, que sente em seu corpo o sussurrar da “Indesejada das gentes”, para usar uma expressão famosa do poeta Manuel Bandeira. Daí, a percepção do neto de que é chegada a hora de se “desapegar de tudo”, iniciando tal processo de desapego pela bengala de castão herdada do avô.

Pois, enfim, é chegada aquela hora, de que não há escapatória e que chega para todos mais cedo ou mais tarde, de despedir-se de todos os objetos, porque também é a hora de despedir-se da vida. Remo Bodei escreveu palavras contundentes sobre o assunto, apontando que a cada objeto amado perdido (e é uma experiência de perda que sempre exige um trabalho de luto, que pode ser mais ou menos penoso, de acordo com a carga de afeição que depositávamos naquele objeto), vamos nos preparando para o momento de deixarmos tudo:

Quando a ligação entre a pessoa e a coisa se rompe – ou pela morte da primeira ou pela perda da segunda –, a aversão a aceitar o desaparecimento daquilo que amamos revela o nosso inútil, porém heroico protesto contra a irreversibilidade do tempo (...). Terrível resta para sempre a perda daquilo que se ama. Nem sempre a elaboração do luto consegue compensá-la: cada perda é um toque antecipado do último sino, imita em forma atenuada o momento em que deveremos abandonar tudo (Bodei: 2019, 26-27).

Se a relação humana com os objetos, e mais especificamente a relação de perda que ocorre, a qual o trabalho de luto e a rememoração procuram sanar em parte, têm um vínculo inextricável com a morte, vale lembrar também, acompanhando mais uma vez Jeanne Marie Gagnebin, que essa tensão do presente que se torna ausente / perdido e se torna novamente presente pela memória e pela escrita também está, por assim dizer,

inscrita na experiência mesma da escrita, que também confina sempre com a morte:

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos, confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte (Gagnebin: 2009, 45).

Com relação ao registro fotográfico dá-se o mesmo, ressaltada a especificidade de sua linguagem. Uma foto sempre pressupõe dois tempos: o tempo de sua criação, do momento em que se dá o corte e a representação imagética de um dado espaço e época; e o segundo tempo, o da recepção, o tempo do espectador no presente, para o qual o registro já é uma *memória do passado*, e sobre o qual irá exercer seu trabalho de análise e interpretação. Aqui, também, entra em campo a *criatividade* do espectador. Boris Kossoy, eminente teórico da fotografia e ele mesmo um fotógrafo de importante obra realizada, destaca a relação ativa do espectador com a imagem fotográfica:

As imagens revelam seu significado quando ultrapassamos sua barreira iconográfica; quando recuperamos as histó-

rias que, em sua forma fragmentária, trazem implícitas. Através da fotografia aprendemos, recordamos, e sempre criamos novas realidades. Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação / construção de realidades – e de ficções. São essas as viagens da mente: nossos “filmes” individuais, nossos sonhos, nossos segredos. Tal é a dinâmica da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas. Através da fotografia dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão (Kosoy: 2007, 147).

Catálogo de perdas apresenta o trabalho da fotógrafa Juliana Monteiro Carrascoza, sendo que cada narrativa do livro, como já visto, é acompanhada de uma fotografia. A propósito do trabalho de Juliana Carrascoza, há uma excelente entrevista, cedida por ela e por João Carrascoza para a crítica literária Tamy Ghannam, que se encontra disponível para visitação no canal “LiteraTamy” no *YouTube*. Na entrevista, cada um dos autores expõe, por assim dizer, os bastidores da cria o, a motiva o profunda que os conduziu   realiza o seja dos textos, seja das fotografias.

Destacamos alguns pontos da fala de Juliana Carrascoza sobre as fotografias, os quais dizem respeito a uma história pessoal de perda familiar. Portanto, o que está em jogo para a autora tem uma importância sentimental que subjaz   sua funcionalidade estética no livro em pauta. Para começar, vale realçar que a fotógrafa não quis simplesmente “ilustrar” as narrativas de João, mas sim tentou efetivamente *dialogar* com elas (Carrascoza: 2018).

A maior parte das fotografias presentes no livro vem de um acervo familiar muito caro a Juliana: são fotografias que pertenceram à sua bisavó paterna, que faleceu – trata-se, portanto, de uma herança. Juliana tinha uma relação afetiva muito intensa com essa bisavó. Ela retrabalha as fotos herdadas, fotografando-as, e acrescenta outras de lavra própria, fotografando objetos de sua casa. No que se refere às fotos da bisavó, há vários procedimentos técnicos que merecem ser destacados. Em primeiro lugar, a questão da luz: Juliana buscou trabalhar com uma luz mais densa, mais íntima, valendo-se para isso de uma lanterna para criar uma certa atmosfera que remetesse às noções de lembrança, de trabalho da memória. Também se valeu de uma lente macro para que pudesse aproximar-se o mais possível dos objetos.

Outro dado interessante é que ela buscou manter o que denominou de “ruidos” das fotografias. Como se trata de fotografias da bisavó, fotografias já velhas, elas possuem naturalmente “defeitos” como arranhões, marcas de canetas, pontas amassadas etc. Juliana buscou manter essas propriedades originais justamente para preservar as marcas da passagem do tempo, os resquícios, ou seja, os *rastros*, para retomar aqui o conceito de que nos valem neste ensaio. E como são fotografias de objetos, uma outra revelação muito interessante: Juliana quis deixar em todas as fotografias as marcas de um *mesmo* objeto herdado da bisavó. O objeto escolhido foi um pano de prato: em cada Natal a bisavó costumava presentear as mulheres da família com um pano de prato bordado por ela. Juliana utilizou o pano de prato da seguinte forma: colocou o pano na borda da câmera, produzindo assim nas imagens um efeito de vinheta.

Por fim, a mais pessoal das declarações: Juliana conta que a morte da bisavó a abalou muitíssimo, de tal forma que não conseguia mais falar sobre ela. Era um assunto inabordável, delicado, penoso. O trabalho de fotografar as fotos que lhe foram deixadas como herança modificou essa condição. Tanto assim que a própria entrevista se torna possível. Ou seja, ao mergulhar em seu trabalho sobre *perda*, conseguiu enfim elaborar o luto necessário para fundar um novo diálogo com o passado pessoal.

Creemos que *Catálogo de perdas*, um belíssimo livro que une as linguagens verbal e fotográfica, possa conduzir cada leitor a um novo patamar de reflexão sobre *perda* e *memória*, e assim também ajudar a cada um de nós a lidar melhor com tudo aquilo que se extingue para sempre e só pode continuar vivo em nossas recordações.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesia reunida*. Introdução de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- BODEI, Remo. *La Vita delle Cose*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2019.
- CARRASCOZA, João Anzanello e CARRASCOZA, Juliana Monteiro. “Catálogo de perdas, de João e Juliana Carrascoza (entrevista)”. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ku7QNZ3SfQ>. Acesso em 22/09/2021.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Catálogo de perdas*. Fotografias de Juliana Monteiro Carrascoza. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Verdade e memória do passado”. In: *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

Resumo

Este artigo busca analisar e interpretar o livro de narrativas breves e fotografias, *Catálogo de perdas* (2017), de João e Juliana Carrascoza. A obra é composta de relatos que tematizam as perdas pessoais das personagens, sempre tendo como foco a relação com determinado objeto; cada narrativa de João Carrascoza vem acompanhada de uma fotografia de Juliana Carrascoza, que registra em linguagem visual a experiência da perda referida a determinado objeto. Respeitando-se a especificidade de cada linguagem artística, busca-se, nesta reflexão crítica, articular narrativa, fotografia e objeto com o trabalho de memória que se volta para aquilo que já não existe mais e só pode voltar na produção simbólica do ausente. A emergência do ausente no presente da produção narrativa e fotográfica, mediada pela memória que recupera os “rastros” do passado, configura um modo de aprendizado e aceitação da experiência dolorosa, porém inevitável, das perdas que se sucedem ao longo da existência.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; João e Juliana Carrascoza (*Catálogo de perdas*); narrativa e fotografia; objetos; memória.

Abstract

This article seeks to analyze and interpret the book of short narratives and photographs, *Catálogo de perdas* (2017), by João and Juliana Carrascoza. The work is composed of reports that thematize the personal losses of the characters, always focusing on the relationship with a certain object; each João Carrascoza's narrative is accompanied by a photograph by Juliana Carrascoza, who records in visual language the experience of loss related to a certain object. Respecting the specificity of each artistic language, this critical reflection seeks to articulate narrative, photography and object with the work of memory that turns to what no longer exists and can only return in the symbolic production of the absent. The emergence

of the absent in the present of narrative and photographic production, mediated by the memory that recovers the “traces” of the past, configures a way of learning and accepting the painful, even though inevitable, experience of the losses that occur throughout existence.

Keywords: contemporary Brazilian literature; João and Juliana Carrascoza (*Catálogo de perdas*); narrative and photography; objects; memory.

Submetido em 23 de novembro de 2021.

Aceito em 05 de dezembro de 2022.

Ajuricaba: cultura e resistência indígenas como temática de uma HQ

Rubens Queiroz Dias*

Nas últimas décadas, o interesse pelas *textualidades indígenas*, termo usado por Cláudia Neiva de Matos (2010) para se referir às produções poético-literárias indígenas, vem se expandindo, cada vez mais, nos espaços acadêmico e artístico nacionais. São antropólogos, pesquisadores das Letras e da Literatura, cineastas e até mesmo escritores, indígenas e não indígenas, que tomam não somente as artes verbais ameríndias, mas também a própria história dos povos originários como fonte para estudos científicos e trabalhos artísticos de criação e/ou recriação poéticas, produzindo um movimento que visa destacar, em nível nacional e global, a cultura e a história desses povos.

A *graphic novel* *Ajuricaba* (2020), que conta com roteiro de Ademar Vieira, desenhos de Jucylande Júnior e finalização de Tieê Santos, fruto de um edital para projetos artísticos da Prefeitura de Manaus, é uma iniciativa fundamental que visa valorizar as culturas indígenas brasileiras, as quais vêm sendo atacadas, sistematicamente, desde o início da colonização europeia, no século XVI. Assim, ao narrar a história da resistência das nações do Rio Negro frente ao domínio lusitano, a publicação é uma forma de protesto às atrocidades ainda cometidas contra populações tradicionais, em pleno século XXI.

* Graduando em Letras pela Universidade Federal do Pará.

Conceito e breve história das HQs no Brasil

A história em quadrinhos é “uma história contada em quadros por meio de imagens, com ou sem texto” (Verdolini: 2007, 19), e considerada, por isso, um híbrido entre as linguagens verbal e não verbal, sendo os balões de diálogo e onomatopeias dois dos elementos de destaque dessas narrativas.

De acordo com Silva, Santos e Tavares (2017), 1869 é considerado o ano em que os primeiros quadrinhos surgem no Brasil na forma de tirinhas em jornais, tendo sido o desenhista ítalo-brasileiro Angelo Agostini o precursor da prática no país. No entanto, de acordo com Silva et al (2017), é somente em 1905, no Rio de Janeiro, que surge a primeira revista em quadrinhos denominada *O Tico-Tico*, cujo objetivo era “incentivar o nacionalismo pelo país”. Para tanto, “descrevia narrativas regionais (lendas, cantos, cantigas e diversas expressões culturais)” (p. 2).

Mas é somente na década de 30 que se dá a massificação dessa mídia por meio de HQs estrangeiras, com destaque para as norte-americanas. O *Suplemento Infantil*, revista em quadrinhos lançada em 1933 pelo jornalista e escritor Adolfo Aizen, é um marco nesse sentido. Aizen, também editor de *O Tico-Tico*, mencionada anteriormente, foi o responsável por publicar as mais famosas HQs da época, como *Flash Gordon*, *Tarzan*, *Príncipe Valente*, *Mandrake*, *Pato Donald* e *Mickey*, *Super-Homem*, *Batman*, entre outras.

De acordo com Ivan Lima Gomes (2008), em razão da criação da Associação Brasileira de Desenho (ABD), na segunda metade da década de 1940, e da Associação de Desenhistas de São Paulo, em 1952, inicia-se uma mobilização de quadrinistas e desenhistas brasileiros por mais espaço no mercado editorial.

Como consequência desse movimento, nas décadas de 1950 e 1960 intensifica-se a circulação de artes gráficas e histórias em quadrinhos de autores nacionais, com destaque para Péricles Maranhão e seu *Amigo da Onça*, as HQs de Ziraldo na revista *Pererê*, publicadas entre os anos 1960-1964, bem como Mauricio de Sousa e sua *Turma da Mônica*, cujos primeiros personagens são criados em 1959.

Ajuricaba: história x ficção

A HQ *Ajuricaba* (2020), que conta a “saga épica” (Vieira: 2020, 132) do líder Manao Ajuricaba e sua luta contra as arbitrariedades empreendidas pela Coroa Portuguesa contra os povos indígenas da região do Rio Negro, no século XVIII, é fruto de extenso trabalho de pesquisa por parte de seus autores. Conforme relatos de Ademar Vieira, roteirista de *Ajuricaba*, em bate-papo transmitido por meio de *live* na rede social *Instagram*¹, foram utilizadas diversas fontes bibliográficas para compor a história, com destaque não somente para documentos históricos, mas também para a peça teatral *A paixão de Ajuricaba* (1974), do escritor e dramaturgo amazonense Márcio Souza.

Apesar de se tratar de um personagem histórico a respeito do qual existem documentos conhecidos, há brechas que foram preenchidas no momento da criação da HQ para atender a exigências inerentes à narrativa em quadrinhos que não constam nos registros históricos, a exemplo da esposa de Ajuricaba, Inhambu,

¹ A entrevista pode ser acessada por meio do link <https://www.instagram.com/tv/CS0R-vBEHvmH/>.

personagem existente somente na ficção e criada para fomentar o lado sentimental do líder Manao, o qual sofre em razão do assassinato brutal de sua amada e seu filho pelos portugueses.

Protagonismo indígena em *Ajuricaba*

Um dos aspectos que sublinham a relevância do estudo da obra *Ajuricaba* (2020) é a questão do protagonismo indígena apresentado na *graphic novel*, que exalta a resistência e cultura indígenas das etnias presentes na narrativa. Isso demonstra um desejo, por parte dos autores, de dar voz a povos historicamente silenciados, pois, segundo Silva Júnior (2020):

Se contarmos que a chegada dos europeus na América iniciou-se na virada do século XV para o XVI, notaremos que a insurgência do indígena nos debates políticos, de modo cada vez mais expressivo, se contado desde meados do século XX aos dias atuais, é um avanço recente (p. 20).

Além disso, conforme aponta Claudia Neiva de Matos (2010) sobre a representação indígena na literatura, é somente a partir do século XIX com o advento da Independência do Brasil que “poetas, romancistas e críticos, no âmbito do Indianismo romântico, elaboraram o mitema da poeticidade indígena, projetada em heróis cantores, capazes de perceber e expressar as harmonias profundas entre a alma humana e a virgem mãe Natureza” (p. 438).

No entanto, em relação a essa literatura romântica, deve-se ressaltar que, na maior parte das vezes, o indígena foi retratado como tendo um comportamento submisso perante o colonizador.

Nessas narrativas, o autóctone abdica de sua cultura em prol daquela imposta pelo invasor europeu. Assim se dá, por exemplo, em duas das maiores obras alencarianas: *Iracema* e *O Guarani*, conforme análise de Alfredo Bosi na obra *Dialética da colonização* (1992).

Os modernistas, por sua vez, no século XX, objetivando romper com o que julgavam ser estruturas artístico-literárias arcaicas e eurocêntricas, empenham-se em produzir literaturas fortemente influenciadas pela cultura autóctone, mas ainda de forma demasiado distante do que vem a ser uma poética indígena.

Por outro lado, é somente entre o período de 1945 a 1965 que a presença de personagens indígenas em livros infantis se torna expressiva, embora esses personagens sejam frequentemente representados como alguém que está “do lado errado, a não ser quando se civiliza, convertendo-se ao cristianismo e aliando-se aos brancos” (Zilberman; Lajolo: 1986, 131 *apud* Silveira; Bonin: 2012, 331). Diante disso, é notório o movimento de expansão das publicações destinadas à valorização das culturas autóctones, fenômeno que vem se tornando cada vez mais frequente e abundante no cenário editorial brasileiro.

Deve-se destacar que, embora a *graphic novel* aqui analisada não tenha sido elaborada por autores indígenas, é notório, e mesmo louvável, o empenho desses artistas em se dedicarem às causas dos povos originários. Além disso, ao optarem por representar as dores que vêm sofrendo os ameríndios desde o século XVI em uma narrativa de linguagem mista (verbal e não verbal), um dos gêneros mais lidos pelos brasileiros, conforme aponta a pesquisa *Retratos da leitura no Brasil* (2020), os autores visam provocar reflexões acerca de uma temática mais atual do que nunca.

Nesse sentido, vale destacar a fala da escritora e poeta indígena da etnia Omágua/Kambeba, Márcia Wayna Kambeba (2018):

Ler é viajar, é conhecer universos não habitados e explorar conhecimentos novos, aventurar-se. Assim, a literatura indígena é um convite a desbravar o universo da cultura dos povos sempre com respeito e equidade. Pois existe, sim, um grande livro escrito com lágrimas e sorrisos, com informação e denúncias, e que se abre a aqueles que se propõem unir as mãos e juntos caminhar por cuara açú (o grande caminho), com trilhas abertas pela mãe natureza. Pisar o chão e entender as marcas de seu passado e do tempo da história sem pisá-la, mas conhecendo-a para assim se conhecer como cultura, como pessoa. Existe sim uma literatura indígena precisa e fundamental presente em cada gesto, em cada palavra, em cada lugar (p. 44).

A obra aqui analisada traz à tona a resistência indígena perante o genocídio, por meio de uma narrativa verbovisual que busca chocar os leitores pela representação da brutalidade dos invasores europeus em relação aos ameríndios, com destaque para a escravidão, as doenças disseminadas pelos *palyhaty* (“brancos”, na língua Manao) e a violência sexual que praticam. Exalta, ainda, as culturas tradicionais, em específico as que se desenvolveram na região do Rio Negro, estado do Amazonas. De acordo com o Instituto Socioambiental:

Trata-se de um território de diversidade socioambiental singular e importante para a conservação e salvaguarda

do patrimônio socioambiental, cuja extensão é de 71 milhões de hectares compartilhados por quatro países: Brasil, Colômbia, Guiana e Venezuela. São 45 povos indígenas e dois patrimônios culturais do Brasil – Cachoeira de Iauaretê e Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro – além de abrigar o ponto mais alto do Brasil – o Pico da Neblina – lugar sagrado dos Yanomami. Cerca de 65% do território está sob alguma forma de proteção legal: 91 territórios indígenas, reconhecidos oficialmente, e 13 ainda sem reconhecimento, 23 Unidades de Conservação de Proteção Integral e 13 de Uso Sustentável.

Entre as nações representadas na HQ, destacam-se os Ticuna, os Mura, os Xapúena, os Tarumã, os Mayapena e os Manao. Vale ressaltar que elas são apresentadas nas ilustrações, levando-se em consideração a riqueza cultural e heterogeneidade física nos traços dos personagens: os homens Manao adotam corte de cabelo curto, enquanto os Mura, longo. Além disso, as vestimentas e os adornos escolhidos pelos desenhistas são distintos e únicos para cada uma das etnias. Esses são detalhes que apontam para uma construção narrativa em que a representação indígena é apresentada sob o prisma da singularidade cultural ameríndia, contrastando, assim, com a forma como eram caracterizadas as personagens indígenas nas obras clássicas do romantismo e, até mesmo, em outras HQs, tais como *Papa-Capim*, do cartunista Mauricio de Sousa. Conforme apontam Silva, Santos e Tavares (2017), os indígenas retratados nessa obra apresentam características estereotipadas, homogeneizantes, fato

que contribui para a difusão de um imaginário distorcido acerca dos povos originários do Brasil.

Ajuricaba: o herói Manao

O protagonista da história, Ajuricaba, da etnia Manao, é apresentado como um herói destemido, valente, justo e defensor incansável das liberdades e prerrogativas dos ameríndios do Rio Negro frente às arbitrariedades lusitanas.

Um dos episódios emblemáticos a partir do qual se pode observar a manifestação das qualidades mencionadas acima se encontra nas primeiras páginas da HQ: o protagonista liberta uma anta das garras de uma sucuri (cobra gigante que mata suas presas por constrição). A facilidade com que realiza a ação de livrar o mamífero do domínio do réptil voraz, matando o grande predador, é comparável aos atos dos grandes heróis greco-latinos nas epopeias clássicas. A força e bravura do Manao dialogam, ainda, com outro personagem indígena, paradigmático no romantismo nacional: Peri, protagonista do romance alencariano *O Guarani*, de 1857.

No entanto, é importante ressaltar que, embora algumas semelhanças valorativas entre Ajuricaba e Peri sejam evidentes e comprováveis, outras os distanciam sobremodo. A título de exemplo, o líder dos Manao luta incansavelmente para defender seus ideais, seu povo, sua cultura, enquanto o herói indígena alencariano é subserviente à sociedade colonizadora. Peri é, “literal e voluntariamente escravo de Ceci, a quem venera como sua Iara, ‘senhora’, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio” (Bosi: 1992, 177), e chega a ser batizado, tornando-se cristão. Ajuricaba, em sentido

oposto, opta pela morte, resistindo à escravidão e à subserviência quando, ao estar na embarcação destinada a levá-lo a Belém para ser julgado pelos “crimes” cometidos contra a Coroa, se joga no Rio Negro com mãos e pés acorrentados.

Além disso, sentimentos de indignação e dor sofridos pelo protagonista serão, ao longo da narrativa gráfica, forças motrizes para ele. Afinal, a crueldade com que são tratados os indígenas pelos brancos no decorrer da história é estarrecedora, como ocorre na cena em que autóctones da etnia Tikuna são dizimados com armas de fogo e, em seguida, já mortos, são pendurados em galhos de árvores por meio de cordas presas ao pescoço. Esse episódio hediondo da HQ dialoga com um trecho da obra *Morte na floresta* (2020), da antropóloga Aparecida Villaça, no qual ela entrevista o sacerdote católico D. Roberto Arruda a respeito das expedições punitivas contra os Wari’ na década de 1950:

Organizavam então grupos armados para o que eles chamavam a limpeza da área. E essa limpeza consistia em destruir todas as aldeias, matando o que encontrassem.

— Então foram muitos esses massacres?

— Nossa, demais. Massacres terríveis. Os brancos chegavam, grupos armados, pela manhã. Então metralhavam a aldeia...

— Com metralhadoras mesmo?

— Com metralhadoras, usavam metralhadoras mesmo. E depois entravam na aldeia liquidando mulheres e crianças que sobravam. E ainda tive relato por um OroNao [subgrupo Wari’], cuja mulher tinha morrido

num desses ataques. Dava pena porque esse homem estava sozinho na casa, com uns cinco meninos, quase todos relativamente pequenos, de dez anos para baixo, e a preocupação dele era de como alimentar, de como sustentar essas crianças. Então os vizinhos é que traziam para ele caça e coisas dessas, e ele ficava ali com as crianças. Então perguntamos a ele pela mãe, e ele nos disse que tinha morrido num desses ataques dos brancos. E, sobretudo, o terrível é que ele viu o momento em que um branco agarrou nos braços da mãe uma criança relativamente pequena, e o homem pegou uma perna, o outro pegou a outra, da criança, e com um terçado dividiram essa criança pelo meio. E depois com o terçado atravessaram a mãe e deixaram tudo morto aí. Então você imagina o sentimento dessa gente contra esse tipo de procedimento dos brancos (pp. 27-28).

Tal evento genocida apresentado na HQ ocorre porque os Tikuna simplesmente se recusam a negociar com os exploradores lusos em dia sagrado para esses autóctones. Esse é um dos episódios, na obra, que destacam a desumanidade da Coroa para com os povos tradicionais. Além disso, o pai, a esposa e o filho de Ajuricaba têm suas vidas ceifadas por intermédio de ataques empreendidos pelos colonizadores. Desse modo, as ações do protagonista são, principalmente, movidas pelo sentimento de consternação e sofrimento pelas perdas sofridas. A cena abaixo (fig. 1) revela a desolação do protagonista frente ao assassinato de seus familiares:



Figura 1: *Ajuricaba*, p. 50

Teodósio, o jovem Manao convertido à fé cristã

Teodósio é, certamente, um dos personagens mais interessantes e que se mostra surpreendente no desfecho da história. Convertido ao cristianismo e auxiliar do padre Antônio, o religioso responsável pela missão católica no “Forte São José da

Barra do Rio Negro, atual cidade de Manaus” (Vieira: 2020, 26), ele é apresentado como um jovem ameríndio que foi submetido à ideologia cristã ocidental e que passa a professar essa fé, sempre obediente às ordens do sacerdote-chefe e resiliente às agressões e opressões cometidas pelo sistema religioso.

A submissão do jovem Manao cristão, ao longo da narrativa, contrasta, dessa forma, com a insubordinação de Ajuricaba diante do genocídio cometido pelo Estado e pela Igreja contra as populações tradicionais. Enquanto Ajuricaba, o “governador do Rio Negro”, está empenhado em mobilizar nações aliadas e construir diálogo com as inimigas para formar uma coalizão a fim de resistir aos ataques dos invasores, Teodósio se encontra envolvido pelos ofícios eclesiásticos.

A narrativa gráfica exhibe, também, os conflitos internos do personagem, que toma ciência da existência daqueles ameríndios combatentes por justiça e liberdade, liderados por um guerreiro pertencente à sua etnia, um Manao, portanto. Desse modo, após o suicídio de Ajuricaba, e testemunhando a perda dos combatentes ameríndios para o exército lusitano, culminando na escravidão dos sobreviventes revolucionários, Teodósio, na cena final da narrativa, se despoja das vestes ocidentalizadas e volta à floresta, iniciando um novo movimento de resistência ao colonialismo na Amazônia. Por fim, “depois de alguns combates, Teodósio foi preso e enviado a Lisboa, onde foi julgado e executado” (p. 130).

A transição no comportamento de Teodósio – que, de submisso e obediente auxiliar do Padre, se torna subversivo e questionador – é ilustrada na última página da HQ (fig. 2):



Figura 2: *Ajuricaba*, p. 129.

Homenagem à extinta língua Manao

Por meio da HQ *Ajuricaba*, é possível conhecer alguns vocábulos² pertencentes à língua Manao, extinta em razão do

² Alguns dos termos em Manao presentes na HQ são: *neyerys* (irmãos); *huena* (vamos); *Gamainha Pichene* (Espírito da Floresta); *palyhats* (branco); *apakony* (pai); *Nuâng notany* (meu filho).

genocídio perpetrado pelo colonizador europeu contra seus falantes. De fato, a inclusão na obra de palavras em Manao é uma forma de prestar homenagem à nação de Ajuricaba. No posfácio da HQ, o roteirista Ademar Vieira (2020) explica:

Durante a pesquisa para elaboração do roteiro, descobri que a língua Manao, que foi extinta juntamente com a cultura da tribo, teve um único registro preservado: um apanhado de 140 palavras aleatórias registradas por um expedicionário francês³, muitos anos antes dos fatos narrados na HQ. Algumas dessas palavras encontradas no livro *Glossaria Linguarum Brasiliensium*, de Carl Friedr. Phil. von Martius, publicado em 1863, foram resgatadas e utilizadas nos diálogos dos personagens Manaos (p. 132).

O ataque às línguas originárias é uma constante na história nacional e vem ocorrendo desde o estabelecimento do domínio lusitano no país, ainda no século XVI, por meio do massacre da população nativa. Essa hostilidade à fala autóctone tem seu ápice no século XVIII, quando o secretário de Estado dos Negócios Interiores do Reino de Portugal, Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, promulga o “Diretório dos Índios”

³É necessário frisar que, embora mencione um expedicionário francês, o roteirista Ademar Vieira toma como base, de fato, a obra *Glossaria Linguarum Brasiliensium* (1863), do alemão Carl Friedrich Philipp von Martius, para selecionar os vocábulos em Manao. Essa informação é testemunhada pelo próprio Ademar em entrevista transmitida pelo *YouTube*, podendo ser acessada por meio deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=VSF3Y1bzOQY&t=594s>.

(Trousche: 2000, 1), lei responsável por, dentre outras diretrizes, decretar o português lusitano como língua oficial da colônia, levando à proibição das línguas ameríndias. Conforme aponta a linguista Lygia Maria Gonçalves Trousche (2000):

A imposição da língua portuguesa foi uma questão fundamental para Portugal, no sentido da preservação da colônia, contudo, a concorrência do português com a língua geral ainda perdurou até a segunda metade do século XVIII, quando o discurso das autoridades portuguesas se centrou numa política de difusão e obrigatoriedade do ensino da língua portuguesa (p. 1).

Assim sendo, a enunciação de palavras em língua Manao na HQ se configura como um ato de resistência frente ao massacre sociocultural que as primeiras nações vêm sofrendo. Os vocábulos Manao ecoam as vozes dos combatentes liderados por Ajuricaba no século XVIII na luta por liberdade, justiça e sobrevivência.

Considerações finais

Nesse sentido, é importante frisar que o combate se dá entre dois discursos: o da resistência, de um lado; do outro, o da opressão. Duas esferas em batalha, portanto: opressor e oprimido. No entanto, é evidente o desnível entre esses polos, visto que os povos tradicionais foram, e continuam sendo, atacados por meio de mecanismos de opressão, como o genocídio, ainda presente no século atual.

É por essa razão que o discurso veiculado pela HQ *Ajuricaba* se faz tão necessário, uma vez que a obra abre espaço para que a história de resistência ao colonialismo das nações do Rio Negro seja difundida entre jovens e adultos. Além disso, o acesso a essa narrativa de luta e resistência ameríndia é um excelente instrumento de conscientização para problemáticas que persistem no país, haja vista as ações criminosas contra os povos originários que são perpetradas ainda nos dias de hoje.

Referências

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FAILLA, Zoara (Org.). *Retratos da leitura no Brasil – 5*. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2020. Disponível em <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/principal-do-livro/apresentacao/>
- GOMES, Ivan Lima. “Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil”. *Congresso Nacional de História da Mídia*, 6. *Anais eletrônicos* [...]. Rio de Janeiro. 2008. pp. 01-15. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Uma%20breve%20introducao%20a%20historia%20das%20historias%20em%20quadrinhos%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. “Literatura indígena: da oralidade à memória escrita”. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, pp. 39-44. Disponível em <http://atempa.org.br/wp-content/uploads/2020/09/Literatura-ind%3%ADgena-contempor%3%A2nea-Livro-.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- MATOS, Cláudia Neiva de. “Textualidades indígenas no Brasil”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: EDUFJF, 2010.

- RIO Negro. *Instituto Socioambiental*. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/o-isa/programas/rio-negro>. Acesso em 26 nov. 2021.
- RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. “Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas”. *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 9, n. 1, pp. 83-103, 1993.
- SILVA, Cássio Júnio Ferreira da; SANTOS, Érica de Oliveira; TAVARES, Marcelo Góes. “Papa-Capim e sua turma: representações e imagens sobre o índio brasileiro nas HQs de Mauricio de Sousa”. *Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar de Graduação*. USP, v. 11, n. 1, pp. 1-12, jan-jun 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/135291>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- SILVA JÚNIOR, Fernando Alves da. *Tradução e xamanismo na poética indígena*. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, 2020.
- SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; BONIN, Iara Tatiana. “A temática indígena em livros selecionados pelo PNBE: análises e reflexões”. *Educação*, PUC-RS, v. 35, n. 3, pp. 329-339, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/848/84824567006.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- TROUCHE, Lygia Maria Gonçalves. “O Marquês de Pombal e a implantação da Língua Portuguesa no Brasil: reflexões sobre a proposta do Diretório de 1757”. *Congresso Nacional de Linguística e Filosofia*, 4. *Anais eletrônicos [...]*, 2000. Disponível em: http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ12_9.htm. Acesso em: 20 fev. 2022.

- VERDOLINI, Thais Helena Affonso et al. *Turma da Mônica: trajetória intertextual em 40 anos de história*. 2007.
- VIEIRA, Ademar et al. *Ajuricaba*. Manaus: Black Eye Estúdio, 2020.
- VILLAÇA, Aparecida. *Morte na floresta*. São Paulo: Todavia, 2020.

Resumo

O presente ensaio visa discutir a presença da cultura e resistência indígenas como temática da HQ *Ajuricaba* (2020), que conta com roteiro de Ademar Vieira, desenhos de Jucylande Júnior e finalização de Tieê Santos. A HQ narra a história do líder indígena Manao Ajuricaba, responsável pela maior campanha de resistência anticolonialista das nações indígenas do Amazonas no século XVIII. Diante disso, a obra analisada se firma como importante ferramenta para conscientizar os leitores acerca de violações de direitos fundamentais ainda cometidas contra populações tradicionais. Além disso, a questão da diversidade cultural dos povos ameríndios é destacada na obra por meio de recursos visuais que singularizam cada nação, representação que foge dos tradicionais estereótipos atribuídos aos indígenas em algumas obras ficcionais. Por fim, a HQ também homenageia a extinta língua Manao, ao inserir na narrativa termos desse idioma, um movimento dos quadrinistas que sublinha a relevância da língua para a história sócio-político-cultural de um povo, bem como as relações existentes entre poder e linguagem.

Palavras-chave: *Ajuricaba*; histórias em quadrinhos; resistência indígena.

Abstract

This essay aims to discuss the presence of indigenous culture and resistance as the theme of the graphic novel *Ajuricaba* (2020), which has a script by Ademar Vieira, drawings by Jucylande Júnior and completion by Tieê Santos. The GN narrates the story of the indigenous leader Manao Ajuricaba, responsible for the biggest anti-colonialist resistance campaign of the indigenous nations of Amazonas in the 18th century. Therefore, the analyzed book stands as an important tool to make readers aware of fundamental rights violations still committed against traditional populations. In addition, the issue of the cultural diversity

of the Amerindian peoples is highlighted in the work through visual resources that show each nation as unique, a representation that pulls away from the traditional stereotypes used to represent natives in fiction. Finally, the GN also honors the extinct Manao language, by inserting terms of its vocabulary into the narrative, a resource by *Ajuricaba's* artists that underlines the relevance of the language to the socio-political and cultural history of a people, as well as the existing relations between power and language.

Keywords: *Ajuricaba*; graphic novel; Indigenous resistance.

Submetido em 20 de agosto de 2022.

Aceito em 05 de dezembro de 2022.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

MARIA VALÉRIA REZENDE

“Sou uma pessoa que prefere olhar pela janela a olhar para o espelho.”

Pesquisadora da obra de Maria Valéria Rezende, com dissertação concluída em 2021 e tese em andamento sobre ela, Adriana Aleixo Neto* conduz a entrevista abaixo e faz ela mesma a apresentação da entrevistada e das circunstâncias em que se deu a conversa. Intitulada “Personagens vaga-lumes, fabulação e deslocamento em Maria Valéria Rezende: um estudo de *Outros cantos* e *O voo da guará vermelha*”, a dissertação versa sobre os dois romances que afloram na conversa e destaca caminhos da ficção de Maria Valéria também trazidos à baila na troca de ideias que animou o diálogo entre elas.

Eis o preâmbulo feito pela entrevistadora, seguido da entrevista:

“Conversei por cerca de duas horas via telefone com Maria Valéria Rezende no dia 28 de janeiro de 2021. Com seu bom humor de sempre, ela agradeceu por estar viva nesse período de uma pandemia tão devastadora, disse estar sufocada em meio a tantos livros que pretende ler, falou sobre a situação de saúde

* Mestre e doutoranda em Linguagens pelo CEFET- MG, Adriana Aleixo Neto colheu, junto à escritora Maria Valéria Rezende, a entrevista inédita que aqui publicamos.

de uma das irmãs que mora com ela e, por fim, demos início à nossa conversa, que combinei de gravar e enviar para sua apreciação. Autora reconhecida e publicada em vários países, Maria Valéria Rezende já recebeu vários prêmios, entre eles o Casa de Las Américas, Prêmio São Paulo de Literatura e alguns prêmios Jabuti. Sua literatura prolífica e versátil inclui o infantojuvenil, poesias, contos e romances, mas não faz muito tempo que a vemos e ouvimos nas principais feiras e eventos do país. Rezende começou a publicar aos 59 anos de idade e, desde então, não parou seu ritmo frenético.

Sua militância frente às causas sociais fez com que ela e outras autoras idealizassem o *Mulherio das Letras*, movimento que visa a reunir mulheres de todos os cantos do país e até do exterior para facilitar trocas, publicações e divulgação. Esta entrevista, no entanto, traz um tom diferente. Como estudiosa e leitora de seu trabalho, percebi a presença forte e marcante do personagem narrador em seus romances: seja ele um homem, caso do pedreiro Rosário de *O voo da guará vermelha* (2014), ou uma mulher, como a professora Maria, personagem de *Outros cantos* (2016). Esses personagens são os grandes protagonistas de seus romances. São pessoas simples, gente invisibilizada pela sociedade, mas cheia de afeto e conhecedora das histórias e necessidades de seu povo. Nas perguntas seguintes, eu conversei com a autora sobre o protagonismo e a oralidade de seus personagens”.

Adriana Aleixo – *Para Walter Benjamin, “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesa-*

nais”¹. *Você é uma contadora de histórias inata. Você conta histórias que viu e ouviu, histórias inventadas ou as duas coisas?*

Maria Valéria Rezende – As duas coisas. Tenho certeza de que minha cabeça nasceu vazia, embora minha mãe cantasse muito para mim. Ela cantava e tocava piano maravilhosamente bem e fazia isso para mim. Minha mãe era uma grande educadora. Ela foi discípula da Dra. Helena Antipoff, que criou o Instituto Pestalozzi, em Belo Horizonte, primeira escola especializada em crianças com dificuldade em aprendizagem. Tive uma mãe especial, que também havia feito um curso de escultura com uma professora francesa em Belo Horizonte. Por isso, sei que tudo o que sai da minha cabeça é porque entrou. E não há fronteira clara entre memória e imaginação. Mesmo agora, não há fronteira entre a minha percepção e a realidade como ela é, porque só temos cinco sentidos muito limitados. Um cão pode ouvir um som de apito que nós humanos não podemos, os insetos têm uma visão multifacetada, enxergam vários planos ao mesmo tempo, e a gente só vê numa direção e assim vai... (risos). Então, o que penso ser realidade, o que está na minha cabeça como memória, também passa pelo filtro das emoções. Sou uma pessoa, desde criança, naturalmente, ou talvez pelos estímulos que recebi, extremamente curiosa. Um dos meus problemas é pensar que posso amanhecer morta amanhã – porque já estou com o prazo de validade vencido – e que

¹BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Mágica e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Obras escolhidas, v. 1, p. 214.

não terei tempo para aprender tudo o que tenho curiosidade para saber. Disse sem querer uma frase outro dia: “sou uma pessoa que prefere olhar pela janela a olhar para o espelho”. Estou sempre querendo ir mais para fora. Sempre absorvi muita coisa e ouvi, porque sou uma educadora popular freiriana, cuja principal tarefa não é passar conhecimento, é fazer perguntas que façam o outro falar do que ele sabe, ouve e vê. Passei a vida ouvindo as histórias do povo: perguntando e ouvindo. E repetindo aquilo mais adiante, repetindo na forma de novela de rádio quando eu estava em Parabira, repetindo na forma de filme super 8, repetindo na forma de cordel. E, é claro, quem conta um conto aumenta um ponto. Minha cabeça é povoada de personagens, que foram entrando e tomando conta. Sou como uma esponja. Sempre me senti uma esponja. Veja bem, todos os meus personagens são reais, mas passados pelo filtro da minha imaginação. Os personagens que estão no livro são sínteses da minha observação do humano. Muitas pessoas que comentam *O voo da guará vermelha* dizem que a história se passa em São Paulo e Irene é uma nordestina que migrou para São Paulo. Não tem um momento em que digo nome de lugar; o único lugar que tem nome é a Grota dos Crioulos, que é inventada. É um quilombo dos muitos que conheci, e quem observar bem verá que o personagem Rosálio percorre lugares que podem ser qualquer parte do Brasil. Quis passar uma imagem do Brasil que eu achava que estava acabando, já que o livro foi escrito em 2002/2003, num momento em que estávamos prontos para a vitória do Lula e acreditávamos que tudo ia mudar. Eu acompanhava grupos de discussão e havia começado um trabalho sério de alfabetização com a esposa de Fernando Henrique Cardoso,

a EJA², que se tornou uma parte integral do sistema educacional brasileiro. Eu tinha esperança de que tudo ia mudar e quis fazer um registro do que era o Brasil até ali, para que, dez, vinte anos depois, pudéssemos dar conta de quanto o Brasil havia mudado. Acontece que, agora³, estão querendo desmudar tudo... Eu não queria falar de São Paulo. Aquilo que se passa com Rosário pode acontecer em qualquer capital brasileira. Se observarem, o Rosário passa pela Amazônia, pelo MST⁴, e misturei animais do Rio Grande do Sul com seringueiras e com rios enormes. Quis fazer algo que fosse unificador da civilização brasileira e nunca dei nome a lugar nenhum, mas as pessoas têm a cabeça tão arrumadinha dentro de seus quintaizinhos... Acho que todos os meus personagens são reais e são inventados.

Adriana Aleixo – *Para Benjamin, “metade da arte narrativa está em evitar explicações”⁵. Numa boa narrativa, os fatos são narrados com maior exatidão. Você faz isso com maestria, mas também é capaz de devires como em Van Gogh e sua cabeça tomada por girassóis. O que a movimenta? Qual é a sua engrenagem?*

² Educação para Jovens e Adultos.

³ Vale lembrar que a entrevista foi concedida em 28 de janeiro de 2021, em pleno governo Bolsonaro.

⁴ Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 203.

Maria Valéria Rezende – Muitas vezes me perguntam para quem escrevo, quem é o leitor que está na minha cabeça, e minha resposta é absolutamente sincera: o meu leitor é o personagem do meu livro. Veja bem, se estou escrevendo e imaginando que aquelas pessoas, que são da tribo dos meus personagens, serão meus leitores, não preciso explicar grande coisa, porque estou falando deles. Outra situação é que tenho sempre a oportunidade de ser guia de turismo de amigos que vêm para a Paraíba, e, quando o faço, os levo a lugares a que os guias tradicionais não levam e digo: “olha pra isso”. Nos meus livros também acontece assim, você tem sempre aquele leitor que se reconhece no seu entorno e aquele que não olha para aquilo e espero que, no momento em que escrevo e mostro, ele se interesse e vá olhar para o mundo com olhos mais interrogativos. A explicação não é necessária, é a descrição que conta. Tenho uma amiga que diz: “você não escreve romance, você escreve roteiros, porque a gente pode pegar e filmar tais quais estão. É tudo cheio de cor, de objetos. A gente fecha os olhos e vê o que você tá contando”. Tem um fato que aconteceu com meu primeiro livro de ficção, *Vasto mundo*. Eu trabalhava no sindicato dos trabalhadores da construção civil daqui. Eu e o presidente do sindicato, o Paulo Marcelo, criamos um projeto de alfabetização nos canteiros de obra, onde ele recebeu o livro de minhas mãos. Em seguida, ele tirou umas férias e levou o livro para a casa de alguns parentes numa fazenda. Chegando lá, ele se atirou numa rede e, antes que o livro terminasse, foi até a cidade, pegou um telefone desses de fichas e disse: “Valéria, você pode me conseguir 250 exemplares desse livro, mas com um preço mais barato? Preciso dar esse livro. Temos alunos do Zé Pião que precisam ler livro de literatura e só encontro cartilha. Preciso de um livro que

possa interessar a eles. Seu livro é perfeito e quero distribuí-lo”. Li-guei para a editora, perguntei o mínimo que poderiam fazer e renunciei aos direitos autorais. Eles ficaram muito entusiasmados, porque eram pessoas muito boas. Paulo Marcelo quis fazer um lançamento no auditório e pediu que eu autografasse livro por livro, houve uma fila enorme. Comecei a fazer as dedicatórias e a entregar a cada um e pude ver, de cima do estradinho, que eles se sentaram e começaram a ler meu livro, em seguida se cutucavam e comentavam as passagens, liam, riam. Percebi, então, que eles estavam conversando com o livro. Foi nesse momento que resolvi me dedicar a escrever ficção. O primeiro livro foi por acaso. Eu precisava registrar minhas impressões, minhas interrogações, para eu mesma entender melhor o que estava vendo, mas não tinha a menor intenção de ser escritora. Quem não entender que vá procurar saber, os intelectuais que vivem fechados na quitinete. Existe o que chamo hoje de literatura de bar e alcova, os carinhas que ficam remoendo seus sentimentos e outros que escrevem longos ensaios para exibir sua erudição. Pulo essa parte, viu? Sou contadora de histórias. Não acredito que exista fronteira clara entre memória e imaginação, portanto o que escrevo é tudo verdade e tudo mentira. Há verdades que a gente só pode dizer mentindo, ou seja, em forma de ficção porque, se eu for afirmar algo, vão me pedir dados científicos, e intuição e percepção direta não são consideradas científicas, não é? Portanto, não sou uma pessoa científica, sou uma pessoa poética.

Adriana Aleixo – *Você sabe que sou grande fã de O voo da guará vermelha, mas as inúmeras leituras que fiz de ambos os seus livros para meus trabalhos me possibilitaram a descoberta de múltiplas*

narrativas dentro de Outros cantos. Ele conflui em histórias e explode em devires. Existe um livro seu de que mais gosta? Sobre essa obra, eu descrevi a transformação de Harley-cavaleiro-militante em Paris como devir da própria personagem. E você, como fez ou viu isso ao escrever o livro?

Maria Valéria Rezende – Não, os livros são como filhos. São diferentes, cada um tem sua característica, mas como mãe não consigo escolher. Sei pouco de devir, só assisti a uma aula clandestina de Deleuze uma vez, mas acho a interpretação que você fez maravilhosa e concordo com ela. Queria transmitir um sentimento que havia naquela época em que não tínhamos internet nem coisa nenhuma, e a situação era extremamente tensa. Era o seguinte, veja bem: eu, como muita gente, tive que correr para salvar a vida dos outros, pegar gente que estava sendo perseguida, esconder, tirar do país. Acontecia uma coisa que, para mim, é o tipo de relação humana mais íntima que a gente pode ter com outra pessoa. Vou te contar um exemplo: eu recebia o recado de que devia conseguir um carro, fusca, passar bem devagarinho, o mais encostado possível nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, ir quase parando e olhar. Se houvesse um rapaz sentado nos primeiros degraus perto da calçada, vestido com uma camisa vermelha ou azul ou amarela, e um número do *Estadão* debaixo do braço, eu deveria passar perto dele e gritar “Paulo”. Se ele se levantasse e viesse na minha direção, era ele que eu tinha que recolher. Ele entrava no carro e eu o levava a um certo endereço, que a cada vez era diferente. Naquele tempo, nem telefone todo mundo tinha, por isso não ha-

via como avisar uns aos outros que alguém tinha sido preso. Eu havia recebido o recado algumas horas antes e ia até lá, mas não sabia se aquele rapaz que estava de blusa vermelha e *Estadão* debaixo do braço era o esperado, ou se o meu companheiro tinha sido preso, torturado, obrigado a dizer o que estava combinado, e aquele que estava sentado ali era um agente da polícia vindo para me pegar. Por outro lado, ele também, quando me via passar e chamar “Paulo”, não podia ter certeza absoluta de que eu era a companheira que ia buscá-lo. Eu podia ser uma policial, uma investigadora, que estava ali porque a verdadeira companheira tinha sido presa e torturada, de modo que eles sabiam que essa era a combinação. Então, veja só: tanto ele quanto eu estávamos pondo a nossa vida nas mãos um do outro. Para mim não existe nada mais profundo do que fazer isso simplesmente por solidariedade a um humano, e aquela foi a forma que encontrei de contar essa história no livro, juntamente com a caixa de amuletos, a variação de lugares, o bilhete do metrô...

Adriana Aleixo – *Em A sobrevivência dos vaga-lumes, Didi-Huberman, citando Pasolini, alerta para o poder de alienação que a televisão exerce sobre as pessoas, sobretudo as mais pobres, quando diz: “A televisão não somente deixa de contribuir para a elevação do nível cultural das camadas inferiores, mas ainda provoca nelas o sentimento de uma inferioridade quase angustiante”⁶. Estudando sua obra, percebe-se como você também vai ao encontro dessa afirmação.*

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 35.

Maria Valéria Rezende – Nos meios de comunicação, na televisão sobretudo, os pobres, quando aparecem, são sempre caricatos, e os próprios pobres, quando se veem caricaturados, riem, por isso acho que há duas camadas: “você é pobre e seu lugar é aí mesmo, ponha-se no seu lugar.” E, ao mesmo tempo, “divirta-se, não sinta a dor”, porque, quando se sente a dor, a revolta vem. Então, essa ridicularização do pobre, que é impressionante na televisão até hoje, é uma maneira de opressão muito dura, porque faz o cara rir de si mesmo numa situação humilhante. Se a coisa é feita caricatamente, o cara vai rir e vai encobrir a angústia, porque a angústia, o sofrimento e a dor são perigosíssimos. Um dia ele se revolta e explode. Assisti duas vezes na vida a saques populares. Uma vez no meio de uma seca no sertão e depois, no ano de 1980, em São Paulo, no Brás. É uma coisa impressionante, porque ninguém diz nada, ninguém dá sinal e de repente as pessoas avançam, mesmo que haja polícia, gente armada. Eles dão o primeiro tiro, matam os primeiros da fila, mas o resto continua e depois não há quem segure. De repente o povo sai quebrando vidro, invadindo as lojas, arrancando tudo que há lá dentro. A angústia, quando chega a um ponto extremo, vira revolta e ninguém segura um povo revoltado. A televisão reveste o pobre de uma figura cômica, humorística, para fazer os próprios pobres rirem. Ao rir da sua imagem que está aparecendo ali, ele se alivia momentaneamente da angústia e revolta. Essa é minha opinião, porque não sou nada científica.

Submetida em 14 de outubro de 2022.

Aceita em 05 de dezembro de 2022.

PATRÍCIA MELO

“Antes de pensar em personagens, até na própria história, penso num tema que quero trabalhar. É um processo muito parecido com o trabalho dos acadêmicos.”

Mestres e doutorandos, Sergio Schargel* e Camila Uchoa** entrevistaram a escritora paulista Patrícia Melo no ano passado e agora compartilham conosco o resultado da conversa animada e reveladora que tiveram, em que a ficcionista aborda aspectos importantes de seu processo criativo, bem como questões relativas ao mercado editorial e outras. Os entrevistadores começam por apresentar a entrevistada e, depois, lhe dirigem as perguntas que seguem:

“Patrícia Melo tem vinte e sete anos de carreira literária e é uma das escritoras mais reconhecidas hoje na literatura brasileira contemporânea. A escritora, roteirista e dramaturga é nascida em São Paulo, onde iniciou seus estudos na Faculdade de Letras da

* Mestre em Ciência Política pela UNIRIO e em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ, e doutorando em Literatura Brasileira pela USP, com outros doutorados em andamento nas áreas de História Comparada, Comunicação e Ciência Política, respectivamente na UFRJ, na UERJ e na UFF.

** Mestre em Comunicação pela PUC-RJ e doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na mesma universidade.

PUC-SP. Enveredou em seguida pelo caminho do cinema, trabalhando com roteiro, mas retornou à sua paixão, a literatura, em 1994, com sua obra de estreia *Acqua Toffana*. Com uma prosa marcadamente violenta e urbana, foi vencedora do Prêmio Jabuti de 2001 com o romance *Inferno*. Seu romance mais recente, *Mulheres empilhadas*, de 2019, traz à discussão o feminicídio.

Atualmente a escritora vive em Lugano, na Suíça, de onde concedeu esta entrevista por meio da plataforma *Google Meet*, no dia 14 de maio de 2020. Nela, falou sobre o seu estilo de prosa, seu livro mais recente, a importância de Rubem Fonseca como influência e os mercados editoriais brasileiro e europeu”.

Sergio Schargel – *Em uma entrevista ao Estadão, você disse uma frase que achei maravilhosa: “A civilização é uma coleira, uma gaiola para a nossa selvageria. De vez em quando, a gente escapa da coleira, e aí...” Você realmente acredita que a sociedade funciona como uma espécie de amarra contra esse estado de natureza?*

Patrícia Melo – Acho que não só a sociedade. Nós criamos algumas estruturas que são controladoras da nossa selvageria. Por exemplo, a própria ideia de bondade. Eu, francamente, não acredito em bondade. Acho que a bondade é um conceito derivado das práticas religiosas, que também são uma criação nossa, para lidar com a nossa própria selvageria, com esse nosso *thánatos*, que é uma pulsão tão violenta e intensa quanto o próprio ímpeto criador do ser humano. Acho, então, que a sociedade, a bondade, são espécies de ferramenta salva-vidas, pois, de outra forma, estaríamos condenados mais rapidamente ao desapare-

cimento. São amarras que nos permitem sobreviver, senão nos mataríamos mais depressa do que temos feito nessa civilização, destruindo nossa fauna, nossa flora. Vamos, de uma forma mais lenta, com essas amarras. Sem elas, a espécie humana teria durado muito menos. Desculpem-me, se sou muito pessimista.

Sergio Schargel – *Aproveitando o gancho, você falou no Instituto¹ sobre a pesquisa exaustiva que fez para o Mulheres empilhadas. Você pode falar um pouco sobre o processo de criação desse livro específico? Você fez uma imersão, você foi para o Acre, não é?*

Patrícia Melo – O *Mulheres empilhadas* foi um projeto todo diferente. Eu geralmente faço as minhas pesquisas sozinha, dedicando uma parte grande da preparação do livro à pesquisa. Nesse caso, morando aqui na Suíça, fiz uma coisa que nunca tinha feito antes. Contratei uma jornalista-pesquisadora. Na verdade, não fui eu que a contratei, mas a minha editora, Leya. Convidamos a Emily Sasson Cohen, jornalista e feminista, uma pessoa admirável, que foi os “meus olhos” e “meus ouvidos” nessa pesquisa. Ela foi a campo, no Acre. Eu, evidentemente, pautei toda essa pesquisa, fiz um projeto, desde a decisão de situar a história em Cruzeiro do Sul, no Acre. Depois de definidos os primeiros passos, pedi que a Emily fosse para o Acre com questões muito pontuais para ela observar e pesquisar. Foi realmente uma imersão o que fizemos.

¹ Instituto Igarapé, onde Patrícia deu uma palestra sobre o lançamento de *Mulheres empilhadas* no início de 2020.

A Emily travou um grande debate com advogados, procuradores, feministas, pessoas que atuavam na delegacia da mulher, enfim, desenvolvemos uma pesquisa bem profunda sobre a questão do feminicídio e da violência contra a mulher no Brasil. Mas foi uma pesquisa que acontecia juntamente com a elaboração do romance. Muitas vezes a informação da Emily chegava depois que determinado capítulo estava pronto, e eu tinha que voltar para corrigir eventuais erros. Foi muito bom ter esse apoio de pesquisa. Foi a primeira vez que trabalhei assim. Conheci a Emily, porque ela era a pesquisadora de um amigo meu, que escreveu *Nêmesis*, Misha Glenny, jornalista inglês que esteve no Brasil durante um tempo para escrever a história do Nem da Rocinha. Misha tinha contratado a Emily exatamente porque ele não falava português e estava longe. Depois, ele até aprendeu a nossa língua e foi ele quem me indicou a Emily como sendo uma pesquisadora muito diligente. De fato, ela é, deu tudo muito certo, e eu gostei bastante do processo. Fizemos realmente um mergulho nessa questão da violência contra a mulher.

Sergio Schargel – *Uma pergunta que eu não tinha pensado, mas você falou agora... De literatura brasileira contemporânea, o que você tem lido e gostado?*

Patrícia Melo – Estou terminando de ler *Homem e mulher*, do Sergio Sant’Anna, que é uma obra-prima. É das coisas mais perfeitas do Sergio, acachapante. O conto é uma estrutura cerceadora para o escritor, ela o amarra muito, porque ali há um formato. Mas o Sergio tem um tal controle da narrativa do conto,

e, ao mesmo tempo, uma tal habilidade, dentro dessa estrutura, para ampliar os personagens, que ele os torna profundos. Realmente, o Sergio é uma pérola da nossa literatura. Gosto também do Bernardo Carvalho, acho que ele tem uma prosa muito marcante. Sempre há um estranhamento dentro do estilo dele, ele trabalha bastante a questão de identidade, pontos que admiro muito. Destaco, ainda, a Juliana Leite. Eu li o último livro dela, achei-o muito bom, me fugiu o título agora². Quem eu também tenho lido ultimamente é Milton Hatoum, de quem gosto desde sempre. Acho que ele já é clássico. Tatiana Salem Levy também é uma excelente escritora. Acabei de ler um romance que ela nem publicou ainda. Por causa da pandemia, acho que ela só vai publicá-lo ano que vem no Brasil, mas eu tive a sorte de ler os originais. Estou falando só das coisas que li ultimamente, não quero cometer nenhuma injustiça. Vivemos um momento muito rico da literatura brasileira e tem muita gente boa chegando.

Camila Uchoa – *Quando eu terminei de ler Valsa negra, eu pensei: “A Patrícia é uma leitora do Rubem Fonseca”. Queria que você falasse um pouco sobre isso. Ele faleceu recentemente e eu gostaria de saber a importância que ele teve na sua formação como escritora.*

Patrícia Melo – A importância foi enorme, tanto no meu desejo de ser escritora, quanto na minha formação. Eu li muito Rubem Fonseca na minha juventude, na minha mocidade. Sem-

² *Humanos exemplares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

pre digo que o Rubem inaugurou a escola urbana de literatura. Até a chegada dele, a literatura urbana era uma literatura de exceção. Tínhamos Machado de Assis, Lima Barreto, mas você vê que a cidade retratada por Lima Barreto e por Machado de Assis era província, não tinha esse caráter da metrópole, essa arena da injustiça social, do homem solitário, desesperado. Isso foi o Rubem que traduziu em personagens, cheiros, narrativas, e num estilo muito próprio, de modo que a importância dele foi fundamental. Eu fiz um tour de lançamento do meu romance, acho que era o *Elogio da mentira*, na Europa, junto com o Chico Buarque. Quando eu falei que o Rubem era importante para os escritores da minha geração, o Chico contestou: “Não, ele é importante para os escritores do Brasil, de uma forma geral”. Portanto, não é só a minha geração que foi afetada pelo Rubem, mas gerações posteriores e anteriores à minha. Ele foi um norte na literatura brasileira. E a morte dele só deixa a vida mais triste. Além de ser um escritor que eu admirava muito, era um grande amigo, meu melhor amigo nos últimos 25 anos. Nós éramos muito próximos. Eu tinha um grande carinho e respeito por ele. A vida e a literatura ficam mais tristes sem ele.

Sergio Schargel – *A adaptação de O matador³ para o cinema teve envolvimento seu? Como foi?*

³ O filme, de 2003, intitulado *O homem do ano*, foi dirigido por José Henrique Fonseca (filho do escritor Rubem Fonseca) e teve seu roteiro baseado no romance *O matador*, de Patrícia Melo, publicado em 1995. Como esclarece Patrícia, a adaptação para o cinema foi feita por Rubem Fonseca.

Patrícia Melo – Não. Foi o Rubem Fonseca quem fez. Para mim, foi uma honra enorme que ele quisesse adaptar meu livro para o cinema, mas eu só li as versões que o Rubem escreveu, sem participação direta. Eu apenas tomava parte nas reuniões com o Zé Henrique, que dirigiu o filme, mas foi totalmente do Rubem a ideia da adaptação.

Sergio Schargel – *Aproveitando que você mencionou Elogio da mentira. É um livro incrível, que tem toda uma trama paralela, na qual a questão da autoajuda aparece. O livro parece fazer uma crítica ao mercado de autoajuda, principalmente no Brasil. Já é um romance antigo, mas você ainda pensa da mesma forma? Como você enxerga o mercado de autoajuda no Brasil e o mercado editorial em geral?*

Patrícia Melo – Na verdade, era uma crítica ao mercado editorial. Essa ideia de que a mentira é sempre muito mais saborosa do que a verdade, em vários níveis, é explorada na narrativa, e muito visivelmente nessa questão da autoajuda. Na época, década de 90, nós brincávamos que o escritor, para ser respeitado, tinha que publicar um “tijolo editorial”. As novelas tinham que ser extensas, esse era o modismo da época. E, muitas vezes, as pessoas compravam e nem liam, porque não tinham tempo para ler aquilo, ou porque não tinham o interesse de dedicar tanto tempo a um escritor só. Acho que a autoajuda que, naquele momento, estava muito em voga, perdeu espaço. Hoje, sinto que o mercado editorial gosta mais das narrativas confessionais. Essa coisa meio o crime confessado ou a culpa expiada. Isso alcança uma visibilidade maior e, portanto, é mais explorado pelo mercado editorial. Havia uma

febre de autoajuda na década de 90, mas o fenômeno não ficou restrito àquele período. Ele continua existindo e vai sempre existir no mercado editorial, de várias formas. A autoajuda muda às vezes de formato, de nome, mas permanece. Vejo-a, hoje, muito mais infiltrada nas mídias sociais, que, de certa forma, se apropriaram dela, num gênero de autoajuda embutido em perguntas do tipo: “Como fazer isso?”, “Como sobreviver?” As mídias sociais fizeram quase um sequestro desse mercado de autoajuda.

Sergio Schargel – *Virou profissão. Com coachings.*

Patricia Melo – Exato. Virou uma profissão. E para todas as áreas, não é? Desde “Como se vestir?”, “Como sair de um relacionamento?” até “Como conquistar liderança?” Era só uma fatia do mercado editorial, hoje é uma fatia do mercado global. Mas, no meu romance *Elogio da mentira*, só para encerrar e responder mais especificamente à sua pergunta, o mais importante era a ideia da mentira mesmo. Eu queria trabalhar as várias facetas da mentira. A mentira como versão, a mentira como ilusão, a mentira como profissão, que ocorria no caso da autoajuda. Eu sempre sou muito orientada por temas, os meus livros sempre surgem de temas. Antes de pensar em personagens, até na própria história, penso num tema que quero trabalhar, como agora estou pensando na miséria. Como é que vou trabalhar o tema escolhido? Primeiro, penso, estudo, vejo os autores que trabalham com o tema e me agradam, faço uma pesquisa mais conceitual e começo a realizar uma espécie de tradução disso para uma história.

Sergio Schargel – *Muito interessante, porque é realmente um processo de pesquisa. Você pega um tema amplo, como o feminicídio, a miséria, a mentira, conceitos de uma certa forma, e, pelo que entendi, vai fazendo um afinilamento?*

Patrícia Melo – Exatamente, é um processo muito parecido com o trabalho dos acadêmicos.

Camila Uchoa – *É o que eu ia dizer!*

Sergio Schargel – *Estava pensando que esta é precisamente a forma como eu trabalho. Quando entrei no mestrado, sabia que eu queria estudar o fascismo, mas ainda não fazia a menor ideia de como.*

Patrícia Melo – Você lê um autor de que gosta, este leva você a outro, que leva a outro, e, dentro de cada autor, questões específicas vão chamando a sua atenção e você vai se aprofundando em certas faixas, que têm mais a ver com o seu interesse, e ali você vai desenvolvendo as suas ideias. O meu processo criativo é muito semelhante. Eu tenho vários amigos acadêmicos e sempre conversamos sobre isso. A semelhança é grande mesmo.

Sergio Schargel – *Isso também enriquece a sua literatura. Não se trata só do enredo. Há uma série de referências, de pequenos detalhes, que você vai notando conforme conhece os autores, dentro de suas obras e até nas epígrafes que escolhem.*

Patrícia Melo – Eu tento fazer isso, acho que é importante. Por isso, eu preciso de um tempo mais largo para pesquisa, eu

preciso ler. Até você estudar, e estudar mesmo, aprender e poder escrever, vai um tempo... Acho que a imaginação floresce de uma forma muito mais livre se ela parte do conhecimento. Se você tem essa base de conhecimento, você dá um adubo riquíssimo para a imaginação. Senão, você trabalha com estereótipos, com estrutura... É um trabalho incrível também, não o estou desmerecendo, mas, como ficcionista, prefiro sempre trabalhar a partir de conceitos, de temas, que têm a ver com a nossa realidade. Este é um caminho que me interessa mais.

Sergio Schargel – *Bem, e para encerrar, o que você sugere para quem tenta escrever e produzir literatura no Brasil? Mercado editorial na Suíça é mais fácil? Mais difícil? Você tem publicado na Suíça também?*

Patricia Melo – Eu publico na Europa toda, e não só lá, mas o mercado editorial está sofrendo uma enorme recessão. Assim, a Alemanha, que tem um mercado muito saudável, diminuiu sensivelmente sua produção no ano passado. Nos últimos dois anos, na verdade. É cada vez mais difícil ser escritor. Não só pelas dificuldades inerentes ao próprio mercado, mas também pelo fato de que as outras linguagens e a própria tecnologia absorvem muito os indivíduos, retiram deles bastante do tempo que um dia já foi dedicado à literatura. Antigamente, todo esse tempo que as pessoas gastam com *Facebook*, com *Instagram*, com *Twitter*, era um tempo de introspecção que elas poderiam dedicar à leitura. Hoje não, o escritor compete com tudo isso, o seu livro está lá, mas a pessoa tem ali uma dinâmica na vida dela em que tudo é importante.

Agora, eu acho que, quando você quer ser escritor, você não pode pensar em nada disso. Você não pode pensar em mercado, porque, francamente, se eu fosse pensar em mercado hoje, eu parava de escrever, ia fazer outra coisa, ia fazer televisão, série, coisas que dão mais dinheiro, que são difíceis também, mas remuneram melhor. No que diz respeito à literatura, os mercados são cada vez mais restritos. Menos gente lê, é ilusão pensar que hoje se tem mais leitores; existem menos leitores. Cada vez mais, a introspecção perde espaço na cultura contemporânea. As pessoas não conseguem ler mais, porque estão tão acostumadas a serem entretidas de maneira frenética pelas mídias sociais que a literatura parece um espaço de tédio para elas. Elas precisam ser chacoalhadas e viradas de ponta-cabeça para sentirem emoção. E com a literatura não é assim. Com a literatura, para ter essa emoção, você precisa fazer um movimento de introspecção, voltar para dentro, funcionar quase como um coautor. Você se engaja na imaginação do autor e participa da criação desse autor. Há um processo de criação que exige um tipo de engajamento do leitor que não é requerido, de forma geral, para você se divertir no *Facebook* ou no *Instagram*, em que, é só ligar, que você é captado. Como Neil Gabriel diz: é uma transcendência fácil. A literatura não, ela é uma transcendência difícil. Você precisa, em primeiro lugar, aprender a introspecção. Aprender a ficar sozinho com você mesmo. Aprender a alimentar a sua imaginação.

Tudo isso para dizer, sobretudo para uma pessoa que está começando, que é preciso esquecer o mercado, e escrever. Você precisa ter diligência, escrever todo dia, isso é fundamental. Não se pode escrever um livro só quando você tem tempo. Você tem

que escrever todo dia. Ainda que seja por pouco tempo, ainda que você só tenha uma hora, duas horas por dia, você tem que escrever todo dia. Em segundo lugar, você tem que alimentar a sua capacidade de observação, se dedicar a isso, saber olhar. E como se aprende a olhar? Olhando. Tirando o olho da tela e olhando para o outro, olhando para a cidade, olhando para quem está sentado ao seu lado no ônibus, olhando para quem está andando na sua frente, para quem está fazendo compra no supermercado com você, para a pessoa que está sentada ao seu lado na lanchonete. É assim que você aprende a olhar. E cultivando a sua imaginação. Para mim, estas três coisas têm igual importância. Muita gente acha que, para você ser escritor, você só precisa de imaginação. Grande engano. Imaginação é só um componente. Não é só a capacidade de fabular, e a capacidade de fabular de uma pessoa está intimamente associada à sua capacidade de ser uma leitora, porque, enquanto leitora, ela está fabulando junto com o autor. É assim que ela desenvolve a imaginação. Em seu exercício de leitora, durante os anos, ela vai alimentando a sua capacidade de fabulação, que usará depois como escritora. Então, para ser escritor, é preciso ler muito. Muita leitura, diligência, e escrita diária. Ainda que sejam textos ruins, para se jogarem fora, é necessário escrever tudo e ir observando ao redor, porque escrevemos dentro da realidade que vivemos. Precisamos conhecer um pouco essa realidade, olhar para ela. Os personagens estão ali, aqui, do nosso lado. Temos que aprender a olhar.

Sergio Schargel – *Só uma última questão, de que me lembrei agora. Você também escreve para teatro e também é roteirista, não é? Como*

é essa experiência com o teatro? É muito diferente da experiência de escrever um livro?

Patrícia Melo – Sim. Eu não sou bem assim uma dramaturga. Escrevi umas cinco ou seis peças. Tenho, por exemplo, *Duas mulheres e um cadáver*, que é continuamente encenada na Europa. Na Alemanha, na Áustria, há sempre uma montagem dela. Mas, para mim, é sempre uma dificuldade escrever para teatro, como também escrever para cinema, porque são formatos que têm muita técnica. Um romance é um formato mais anárquico, ele permite a você fazer o que quiser, você não precisa se prender a nada. E eu gosto dessa forma anárquica de trabalhar. É como me sinto mais à vontade. Por isso, me sinto muito mais feliz como ficcionista do que como roteirista ou dramaturga, mas a questão é que você não consegue viver só como ficcionista, não é? Todos os meus amigos autores, ou são jornalistas, ou são professores, ou são roteiristas. Você tem que ter algumas atividades para conseguir sobreviver. Então, eu continuo escrevendo, para teatro menos, mais para TV, para cinema, mas o que eu gosto mesmo de fazer é literatura. Onde eu me realizo mesmo, de forma autoral, é na literatura.

Submetida em 02 de dezembro de 2021.

Aceita em 05 de dezembro de 2022.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA



***Dr. Alex e Vovó Ritinha:* um outro olhar sobre a morte**

Dr. Alex e Vovó Ritinha: uma aventura no espaço, de Rita Lee

Alana Lehmen Heinen*

Larissa Gerasch**

Ângela Cogo Fronckowiak***

Falar sobre a morte lhe causa certo desconforto? E se você tivesse que abordar esse assunto com uma criança, se sentiria preparado? Embora ela seja uma etapa natural do ciclo da vida, é compreensível que tenhamos dificuldades em aceitá-la, sobretudo, quando estamos diante de crianças, que podem ser tomadas pelo medo em razão da ideia de não terem mais a presença física de alguém querido. No início da pandemia da Covid-19, a rainha do *rock* brasileiro, Rita Lee Jones, sensibilizada com as inúmeras crianças que estavam vivenciando o luto e tantas outras que possivelmente passariam por essa situação, decidiu abordar a temática da morte, de forma metafórica, em seu quinto livro infantil, *Dr. Alex e Vovó Ritinha: uma aventura no espaço*.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

** Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

*** Professora Adjunta e pesquisadora da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Vovó Ritinha é a forma como Rita Lee é chamada na história, e àqueles que ainda não conhecem o Dr. Alex, faremos uma apresentação. O ilustre ratinho surgiu nas histórias que Rita Lee costumava contar a seus filhos na infância, as quais despertaram neles a vontade de ter um desses roedores de verdade a que também pudessem chamar de Alex.

O pedido foi atendido e o ratinho foi levado do Instituto Biológico de São Paulo para a casa em que a cantora vivia com sua família. Inspirada pelos momentos de imensa alegria que Alex proporcionava a todos eles, Rita deu início, em 1986, à sua carreira na literatura infantil, com a obra *Dr. Alex*. Nela, apresenta o cientista alemão Joseph Karl Alex, “um cara legal pra chuchu” (Lee: 1986, 1), que havia ganhado o Nobel da Paz e, viajando pelo mundo, acabara de chegar ao Brasil. Ele, que pensava “o portuguêssserr uma língua interessantemmente mágika!” (Lee: 1986, 4), tinha um projeto para a independência de animais, plantas, crianças, idosos e indígenas. Uma das ideias desse projeto era impedir o uso de seres vivos como cobaias para testes químicos. Contudo, isso incomodava um grupo de homens maus, que gritavam “viva a guerra!”, “vamos destruir a Terra!” (Lee: 1986, 6). Como forma de proteger uns aos outros dos inimigos, os ratinhos do laboratório transformaram Dr. Alex em um ratinho também.

Ao final de *Dr. Alex*, Rita Lee convida os pequenos leitores a acompanharem as futuras aventuras que contará sobre o ratinho *sapiens*, já que ele mora com ela. Uma nova edição de *Dr. Alex* foi publicada em 2019 e, além de apresentar novas ilustrações, a obra teve seu texto atualizado. Tanto nessa obra quanto nas seguintes, *Dr. Alex e o Phantom* (2019), *Dr. Alex na Amazônia* (2019), *Amiga*

Ursa (2019), *Dr. Alex e os Reis de Angra* (2020) e *Dr. Alex e Vovó Ritinha: uma aventura no espaço* (2021), podemos ver evidenciada a preocupação de Rita Lee com a causa animal.

Nessa última obra, como forma de romper com a atmosfera fechada e tenebrosa que representa a morte, a autora demonstra imensa delicadeza ao tratar desse tema fraturante por meio da magia e da ludicidade. Ela nos conduz à reflexão de que existem formas diferentes de pensar a morte e levanta hipóteses sobre o que acontece com as pessoas quando elas falecem. Para o público infantil, o contato com essa outra perspectiva faz-se relevante, uma vez que abre espaço para “a possibilidade de ir e voltar, do mundo real [...] para o mundo imaginário, com os seus sonhos e seus pesadelos, brincando e gravitando entre dois mundos” (Reyes: 2021, 91).

As crianças, filhas do cosmo (Bachelard: 1988), habitam e adentram esse mundo simbólico, desbravando novos lugares por meio do imaginário e, de modo concomitante, vencendo seus temores e libertando a si próprias, gradualmente, do medo da perda, que as conecta com o que viveram.

Por esse prisma, o início da aventura se dá quando, em uma bela noite, Vovó Ritinha e Dr. Alex, deslumbrados com a paisagem, recebem uma visita inusitada, vinda em um disco voador. Era GREY, “uma figurinha que não se parecia com menina nem com menino, mas tinha o jeito de uma criança” (Lee: 2021, 10). O adorável extraterrestre viera na sua nave *Stela* e, como forma de fazer com que os dois terráqueos pudessem seguir viagem junto dele, transforma Vovó Ritinha em uma pequena fada e dota Dr. Alex de asas e de uma luz no rabinho.

Nesse momento inicial, nossas memórias trazem à tona os versos “da minha janela vejo uma luz/ Brilhando no céu da terra/ é azul, é azul/ Não é avião, não é estrela/ Aquela é a luz de um disco voador/ Disco voador/ Trazendo do céu um segredo”, que integram a letra da canção “Disco voador” (1978), interpretada por Rita Lee e de autoria de seu esposo Roberto de Carvalho. Assim como na letra dessa música, também no livro, quem veio no disco voador tinha algo surpreendente a revelar, e é como se a imagem poética do eu lírico à janela, que criamos a partir da música, estivesse muito próxima à ilustração da página em que Vovó Ritinha aparece contemplando o céu.

Além disso, a forma como *GREY* fala da possibilidade de viajarem juntos ao espaço é tão convidativa, que, provavelmente, desperta em muitos leitores o desejo de ter asas também. Essa ideia vai ao encontro do pensamento de Bachelard (1988, 95), que questiona: “Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres”.

A nave *Stela* pairou no espaço e os três tripulantes viram bem de pertinho todos os planetas do sistema solar, enquanto *GREY* explicava sobre os seres invisíveis que moravam lá e sua forma não humanoide. A nave pousou. Todos saíram. E uma nuvenzinha que os rodeava, no segundo seguinte, levou-os a um parque de diversões repleto de cores e feito de cristais. A imagem poética dessa cena é esvoaçante – carregada de um significado ímpar – que toca as pessoas que um dia já vivenciaram essa experiência de sonhar nas alturas de um brinquedo de diversão e, ao mesmo tempo, desperta o desejo daqueles que ainda não tiveram essa oportunidade.

Depois dessa adrenalina, nossos amigos seguem para o Reino dos Devas. O ratinho *sapiens*, muito curioso, interroga GREY sobre quem são os Devas, e o amigo galáctico responde que são os espíritos dos animais. Nesse sentido, percebemos outra vez o intento da autora em propor um olhar ressignificado do reino animal pelos seres humanos, tendo em vista que os animais também são uma forma de vida e necessitam de amor. Dessa maneira, a autora chama atenção para a questão do consumo alimentício animal, a fim de que possamos visar uma cultura que integre a vida como um todo, em que não existam hostilidades e a partir da qual possamos restaurar o elo entre todos os seres.

Dr. Alex, em razão da transformação pela qual havia passado, tinha curiosidade em descobrir onde ele ficaria depois que falecesse: ali, no Reino dos Devas ou em outra dimensão, como um humano? GREY responde que essa pergunta só poderia ser respondida pelos “espíritos do Plano da Luz, os mestres engenheiros do Projeto Terra” (Lee: 2021, 10).

Da mesma forma que a experiência humana na superfície terrestre é organizada pela essência cósmica dos “espíritos do Plano da Luz, os mestres engenheiros do Projeto Terra” (Lee: 2021, 10), o reino animal também o é. Cada animal tem sua razão de habitar esse mundo, e reconhecê-los como seres que têm algo a nos ensinar é fundamental.

Chisgando feito cometa, a nave *Stela* e os companheiros de viagem atravessam várias galáxias e conhecem outros seres do Plano da Luz, como o “jovem alto, com longos cabelos [...] vestindo uma túnica...” (Lee: 2021, 23) e a “anja da guarda” (Lee: 2021, 26) de Vovó Ritinha. Depois da conversa com a anja,

Vovó Ritinha, de coração acalentado, diz não ter mais medo de morrer, pois, como a própria anja falou, “é para você lembrar que estou sempre ao seu lado” (Lee: 2021, 28).

Esse diálogo proposto pela autora é como um abraço dado a uma criança, que se certifica de não estar sozinha e verifica que, de algum lugar, seus entes queridos cuidam dela e a protegem. Rita Lee proporciona, através desse livro, uma reflexão não padronizada para a questão humana que a todos afeta e não elimina a possibilidade de existência em um outro plano, uma outra dimensão, maior do que a nossa.

De volta ao quintal de casa, Dr. Alex e Vovó Ritinha se sentem honrados por terem sido escolhidos para essa incrível experiência e, como completa Rita Lee, por aprenderem que “somos todos espíritos infinitos e não estamos sozinhos no Universo” (Lee, 2021, 35).

O mundo simbólico da narrativa é uma espécie de passaporte, aquele que interliga o quintal de Vovó Ritinha com todo o cosmo dessa viagem, tomada como farol para a reflexão do que Rita Lee deixa como recado às crianças. Ela destaca a importância de cuidar do outro, amar e respeitar todas as formas de vida na sua natureza, reconhecendo o próximo como nosso semelhante. Além disso, de maneira leve e acolhedora, desperta a ressignificação da morte, auxiliando na compreensão das transformações do universo.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LEE, Rita. *Dr. Alex e Vovó Ritinha: uma aventura no espaço*. Ilustrações de Guilherme Francini. São Paulo: Globinho, 2021.
- LEE, Rita. *Dr. Alex*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1986.
- LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Disco voador*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1978. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/rita-lee/disco-voador.html>. Acesso em: 8 jun. 2022.
- REYES, Yolanda. *A substância oculta dos contos: as vozes e narrativas que nos constituem*. Tradução de Susana Ventura. São Paulo: Pulo do Gato, 2021.

Submetida em 20 de agosto de 2022.

Aceita em 06 de dezembro de 2022.

O quartinho da empregada é a senzala moderna

Solitária, de Eliana Alves Cruz

Vanessa Didolich Cristani*

Quando falamos uma palavra no diminutivo, muito antes de transmitir uma possível intimidade, estamos atestando a pequenez do objeto ao qual nos referimos. Seja pela sua real medida, seja pelo valor simbólico que representa, o quartinho da empregada é sempre diminuto, como se correspondesse à vida de quem o habita. “Reparei mais uma vez que, para quem não era patrão, tudo era ‘inho’: quartinho, apartamentinho, banheirinho...” (Cruz: 2022, 35), é o que diz Mabel, filha de Eunice, empregada doméstica no condomínio Golden Plate. Mãe, filha (negras) e o próprio quarto de empregada são os protagonistas de *Solitária* (Companhia das Letras, 2022), quarto romance da escritora carioca Eliana Alves Cruz.

Ao contarem suas experiências vividas no luxuoso condomínio e mais especificamente dentro da cobertura de D. Lúcia e seu Tiago, para os quais Eunice trabalhou durante 20 anos, Mabel e a mãe traçam a cartografia de um Brasil atual, ainda entranhado pelas feridas abertas de nosso passado colonial, que a autora faz questão de cutucar, mostrando que a ordem das coisas

*Jornalista e mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

não mudou, que as sinhás e sinhôs de outrora revivem em uma elite que segue não admitindo perder seus privilégios.

A origem do trabalho doméstico no Brasil está na escravidão, quando mulheres e até crianças faziam o serviço diário da casa-grande. O percurso cruel de nossa história, a imobilidade e exclusão social, aliadas ao racismo estrutural e ao preconceito de gênero e classe, fizeram com que as mulheres negras seguissem a herança maldita da época escravocrata. Eunice, assim como outras mulheres de sua família, abandonou a escola cedo e se iniciou na labuta doméstica. Ela começou a trabalhar ainda muito nova na cobertura do Golden Plate e, com o passar do tempo, incorporou aquela família como se fosse a dela e aquele trabalho como se fosse parte de si.

Cabe à empregada doméstica, muitas vezes, a gestão do lar, fora todas as outras tarefas, que representam a dependência que a classe média e a elite herdaram dos senhores de engenho. Ao falar da organização dos horários para uma empregada render a outra, Mabel lembra que “D. Lúcia não ficava jamais sem empregada em casa” (Cruz: 2022, 17). As sinhás não vivem jamais sem suas mucamas, que podem vir a ser amas de leite ao mesmo tempo, as babás de nossa época.

Assim como Eunice, coube a Mabel os cuidados com Camila, filha recém-nascida do casal. “Aprendi a cuidar dela ao ver minha mãe dando mamadeira, banho, chupeta, comida, remédio, colo, mas... sei lá. Fui deixando as bonecas de lado por causa do bebê Camila. Cuidar de uma criança não parecia mais diversão para mim. Era trabalho... e muito!” (Cruz: 2022, 44), diz Mabel. Por trás da denúncia da jornada dupla da mãe, que nesse caso era

tripla, pois a incluía (trabalho, aliás, jamais remunerado pela família), está o afastamento de mãe e filha, já que Eunice abrira mão de sua família para cuidar de outra. A falta de diálogo com a mãe fez com que Mabel não contasse a ela que havia ficado grávida de João Pedro, um dos filhos de Jurandir, o porteiro do condomínio.

Por ter apenas quatorze anos e (por óbvio) não se sentir preparada para ter um filho, Mabel resolve fazer um aborto, tendo D. Lúcia a ajudá-la no procedimento. É no banheirinho do quartinho que ela passa as angústias de perder o bebê. Sozinha, o banheirinho é para ela a testemunha ou companheiro, o que irá se repetir quando Eunice também desaba pelo desacato do então marido que era alcóolatra. Vemos que a delimitação do espaço das duas, encaixadas no cubículo reservado a elas, sufocava ainda mais o desespero gigante.

Mabel tinha consciência de que a mãe jamais aceitaria a realização do aborto e, sem saber, passava pelo que Eunice já havia vivido, que era perder um filho, também aos quatorze anos, também de um aborto, mesmo que o da mãe tenha sido natural. As circularidades das trajetórias de vida poderiam dar a Mabel o mesmo destino de Eunice, porém a menina notava a forma como a mãe era explorada e não queria aquela vida para ela:

O que eu faria com um bebê aos quatorze anos, sem qualificação, sem profissão, sem trabalho? Eu não queria limpar uma casa que não fosse a minha. Não queria ter de levar uma criança para o trabalho na casa de ninguém. Essa era a minha história, e eu não desejava repeti-la com meus filhos. Aliás, eu não queria filhos! Não queria outra

d. Lúcia como patroa nem outra Camilinha para trocar fraldas, dar comida, amor e tempo, e um dia vê-la sujar coisas de propósito, com o consentimento dos pais, só para me ver limpar. Não queria ficar uma semana inteira longe do meu próprio lar para deixar a casa dos outros mais aconchegante e confortável (Cruz: 2022, 56).

O estudo foi a forma como Mabel burlou o sistema. Burlou, sim, pois para D. Lúcia, seu Tiago e Camila vê-la com os livros incomodava. A branquitude deseja eterna dominação e, quando se sente ameaçada, apaga a possibilidade de afirmação do poder negro. Mabel e Cacau, o outro filho de Jurandir, que a acompanhava nos estudos, iriam prestar vestibular, porém, na noite que antecedia a prova, Camilinha resolveu fazer uma festa, com apenas um intuito, que foi decifrado por Jurandir, o responsável por acabar com a alegria dos playboys ao cortar os fios de eletricidade do edifício. “Ora, ora! E eu ia lá deixar esses bacanas estragarem a prova dos meninos justo agora?” (Cruz: 2022, 107), diz.

O ato de Jurandir surtiu efeito, e a paz de Mabel e Cacau veio com a aprovação no vestibular. Antes de saírem para comemorar, Mabel queria cumprir uma missão, soltar o grito silenciado e despejar para os patrões da mãe o quanto seus cetismos e deboches (leia-se racismo) a incentivaram. “Seu Tiago, lembra que o senhor riu debochado achando que eu nunca conseguiria passar no curso de medicina? Muito obrigada por me fazer lembrar desse sorriso todos os dias em que eu me sentava com o Cacau para estudar em silêncio lá nos fundos, para não atrapalhar vocês, os donos desse palacete...” (Cruz: 2022, 110).

Mabel saiu pela porta da frente como previra e estava na hora de Eunice fazer o mesmo. No capítulo “Criada-muda”, Eunice reflete: “Ele disse que chamavam a mesinha de criado-mudo no tempo da escravidão [...]. Eu de certa forma fui uma criada-muda. Não seria mais” (Cruz: 2022, 116). Ela pede demissão à patroa, que fala em ingratidão da sua ex-funcionária, além de contar o segredo do aborto de Mabel, que rebate dizendo que ela não fez caridade. A hipocrisia das elites, que insistem em dizer que a doméstica é “da família”, mas negam direitos trabalhistas e a segregam dentro das próprias casas, ao fazê-la utilizar outra geladeira, por exemplo, como na cobertura do casal Lúcia e Tiago, que também não assinava a carteira de Eunice – “foi uma luta conseguir o pagamento justo” (Cruz: 2022, 124) –, traz a conotação do mito do patrão benevolente, mais um dos tantos resquícios do período escravocrata que o romance aborda. Assim como a cristianização aos cativos africanos foi difundida como um bem civilizatório para justificar a escravização, o pensamento de que o empregador acolhe, dá casa e comida demonstra que as vidas, principalmente as negras, de mulheres negras, continuam subalternizadas. É como se o serviço doméstico fosse habitat natural de um determinado gênero, classe e raça, talhado para tal tarefa. O colonialismo é determinista, e pensar em determinismo é pensar em privilégio.

A indignidade com a qual os servidores domésticos são tratados, vendo sua função rebaixada a um não emprego, segue alimentada pelo pensamento dos novos senhores. Laudelina de Campos Melo foi a fundadora da primeira Associação dos Empregados Domésticos do Brasil, na cidade de Santos, em 1936, que militava em prol de direitos sociais das trabalhadoras domésticas. Em 2015,

a ex-presidenta Dilma Rousseff assinou a PEC das domésticas – Emenda Constitucional n.º 72 da Constituição Brasileira de 1988, que trouxe importantes direitos às trabalhadoras domésticas, como pagamento de hora extra, seguro desemprego e adicional noturno. Apesar de alguns avanços, a realidade aponta para outro viés. Segundo matéria de outubro de 2020 da BBC News Brasil, sete em cada dez trabalhadores domésticos não possuem carteira assinada. A pandemia devastou ainda mais o setor com a destruição de mais de 1 milhão de postos de trabalho no país. Destruição... a palavra usada pelo site também pode ser aplicada às vidas de trabalhadores domésticos levadas pelo vírus. A primeira vítima da covid-19 do Rio de Janeiro foi uma doméstica que trabalhava no Leblon, bairro da zona sul carioca que possui o metro quadrado mais valorizado do Brasil. A patroa voltara da Itália, país que registrava o maior número de mortes na época. As duas positivaram. No Golden Plate, a primeira morte também foi de uma trabalhadora doméstica.

No hospital em que trabalha, Mabel registra os momentos de tensão causados pela pandemia, mas não só isso. O racismo de um paciente que não quis ser atendido pela enfermeira Irene é o retrato do cotidiano de crimes causados contra pessoas negras. Irene fora babá de Bruninho, mas dispensada como um objeto qualquer, após o menino, sobrinho de d. Lúcia, cair na piscina e ficar com sequelas. A culpa aplicada a ela pelos patrões não a fez desistir e, assim como Mabel e Cacau, o estudo a tirou da subalternidade. Mabel, Cacau e Irene têm a missão de criar novas configurações de poder e conhecimento.

O romance aborda a política de cotas, e é na voz do general Mingau que vem o discurso típico da classe média/elite

branca: “E, também, se Deus quiser, sem a bobagem e a desonestidade das cotas! Olhem como estamos aqui, todos iguais, humanos!” (Cruz: 2022, 72). O sentimento de que há humanidade em todos, aplicado quando convém por essa fatia da sociedade, é caro às pessoas negras. No Brasil colônia, a violência escravocrata tratou as pessoas negras como inumanas ao sequestrá-las de sua terra, tirar seus nomes, tratá-las como mercadoria, fazê-las passar por violações físicas e morais, hierarquizando relações a partir de diferenças entre conquistadores e conquistados fundamentadas na ideia da raça, isto é, baseadas na estrutura biológica de quem era superior (o colonizador) e inferior (o colonizado). Em decorrência disso, a humanidade teve de ser buscada e até hoje precisa ser provada.

Ao ingressar na Faculdade de Medicina, Mabel se coloca como Sujeito da história, comprova sua subjetividade e desafia as instituições, em particular a instituição médica, que ainda representa a parcela branca e elitista que historicamente a frequentou. Segregada da política sanitária do país, a população negra escravizada recorria aos saberes ancestrais da cura, algo que atravessou os anos e até hoje é cultivado. A avó de Mabel, D. Codinha, questiona a neta: “Mabel, no dia que você entrar naquela faculdade, vai esquecer que lhe ensinei a curar dor de cabeça com chá de folha de louro e casca de cebola?” (Cruz: 2022, 103). A sabedoria dos mais velhos é o vestígio deixado para quem vem, alusão ao fato de que as pessoas negras produzem conhecimento, desconstruindo a ideia do mito fundador eurocêntrico, baseado no conhecimento universal, ao advertir-nos para um processo de descolonização epistemológica.

Ao percorrer as entranhas do Golden Plate, Eunice e Mabel denunciam a hierarquização social, quando demonstram a invisibilidade com a qual são tratadas: “Então, depois do almoço, Cacau subia, como sempre, e eles ficavam quietinhos estudando. [...]. D. Lúcia nem se dava conta de que existia mais alguém além de mim na casa” (Cruz: 2022, 97), diz Eunice. A inexistência do Outro levou a família de patrões à delegacia. Camila ficara de cuidar do menino Gilberto, enquanto a mãe da criança, Luzia, a nova empregada da casa, saíra para comprar ingredientes para a feijoada de despedida da menina que iria fazer intercâmbio. Camila o deixa sozinho no quarto e a criança morre ao cair na laje. Em alusão ao caso do menino Miguel, que ficou sob os cuidados da patroa da mãe, Sari Corte Real, e caiu do nono andar de um prédio de luxo no Recife, as vidas invisíveis não têm valor algum. Com a certeza da impunidade, D. Lúcia assume o crime, porém Eunice, que estava na casa no dia para ensinar a feijoada a Luzia, assiste à cena e, na delegacia, relata os verdadeiros fatos. “A dona da cobertura do Golden Plate não imaginava ter de lidar com aquela mulher renovada, livre do sentimento de servidão e gratidão [...]” (Cruz: 2022, 160). Camila passaria a responder a um processo criminal.

O quarto de empregada, terceiro narrador do romance, diz que “estamos sempre perto dos odores da vida das pessoas que não nos habitam” (Cruz: 2022, 139). Do perfume francês ao papel higiênico, o quartinho exemplifica a rota das aparências que deságua na escatologia dos patrões. Ele se autodefine com expressões como “Saco de lixo”, “Descartáveis”, “Orgânico”, “Reciclados”, “Catando papéis”, “Invisíveis”, o que resta, o que nin-

guém vê. O quarto de despejo. Uma solitária, “uma prisão, um lugar destinado a apartar do mundo e do restante dos viventes” (Cruz: 2022, 139), um local de reclusão, de silêncios coercitivos, de separação. O quartinho de empregada é a senzala moderna, como enfatiza o título do livro de Preta Rara, historiadora, rapper e ex-empregada doméstica.

Porém, como ironizou certa feita a filósofa e antropóloga Lélia González, dizendo que o lixo iria falar, o quartinho, Eunice e Mabel tomam posse da história, como se fossem as lentes do olhar que fora ofuscado. Eles agora são a história. O quarto de descanso, o consultório de Mabel, não têm odor de lixo, têm o cheiro do chá de cidreira dado por Jurandir. “O quarto de descanso é todo aquele que tem o cheiro da nossa própria vida” (Cruz: 2022, 161).

Referência

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Submetida em 02 de dezembro de 2022.

Aceita em 06 de dezembro de 2022.