

Revista
Terceira
Margem
47
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXV, n. 47, setembro-dezembro/2021

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2021 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.lettras.ufrj.br/index.php/pt/

e-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: André Luis Dias Carvalho, Camila Franquini Pereira, Guilherme Belcastro de

Almeida, Helena Gervásio Coutinho, Luciana Silva Camara da Silva, Luísa Loureiro

Monteiro de Castro Teixeira, Marcela Menezes, Kelly Stenzel P. Souza

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

Dossiê: Eleonora Ziller, Yuri Brunello

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,

Pós-graduação, Ano XXV, n. 47, setembro-dezembro/2021. 166 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Coelho

Vice-coordenador: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Guerreiro Losso e Danielle Corpas

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora: Denise Pires de Carvalho

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Centro de Letras e Artes

Decana: Cristina Grafanassi Tranjan

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Aniela Improta França

SUMÁRIO

DOSSIÊ DANTE VISTO DO SUL

Apresentação

Eleonora Ziller
Yuri Brunello p. 9-10

Evocações dantescas na prosa poética de Cruz e Sousa

Bárbara Costa Ribeiro
Júlio Cezar Bastoni da Silva p. 11-32

O sonho dantesco e o pesadelo de Castro Alves: a viagem do navio negreiro ao porto da città dolente. Ou: Castro Alves e as leituras da Divina Comédia no Romantismo brasileiro

Matheus Silva Vieira p. 33-49

Tradução intersemiótica dos pecados dantescos para o filme *La solita commedia: Inferno*

Suélen Najara de Mello
Rafael Ferreira da Silva p. 51-64

ARTIGOS DE TEMA LIVRE

Do Colonialismo à Identidade Nacional: o (des)lugar da mulher negra africana

Cláudia Aparecida Avelar Ferreira p. 65-88

Um poema em periódicos: Pasolini e a publicação de “O PCI aos jovens!!”

Cláudia Tavares Alves p. 89-106

“Morte Barroca”: Os Fundamentos da Retórica Fúnebre nos Sermões de Antônio Vieira

Felipe Lima da Silva p. 107-122

Procedimentos surrealistas e imagem dialética no trabalho das Passagens

Natalie Lima p. 123-139

Inscrição e movimento: arte latino-americana contemporânea e redefinições do local a partir dos anos 1990

Rafael de Paula Taveira Rodriguez Meire p. 141-161

Sobre as autoras e autores p. 163

Nesta edição p. 165

Terceira Margem

DOSSIÊ

DANTE VISTO DO SUL

DOSSIÊ DANTE VISTO DO SUL: APRESENTAÇÃO

[DANTE SEEN FROM THE SOUTH: PRESENTATION]

ELEONORA ZILLER CAMENIETZKIⁱ

ORCID 0000-0002-4820-2694

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

YURI BRUNELLOⁱⁱ

ORCID 0000-0001-9452-4224

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

A sessão especial em homenagem a Dante Alighieri é parte de uma proposta mais ampla de colaboração internacional e interdisciplinar para pensar a atualidade do autor da *Divina Comédia*. O conjunto da proposta, que reuniria Filologia, Literatura Comparada, Literatura Italiana e Estudos da Tradução, entrou para a lista das tantas coisas que ficaram para trás em 2021, exauridos que estávamos pela avalanche de problemas inusitados com os quais fomos obrigados a lidar. Por teimosia, alguma coisa se fez. Com tantas publicações e efemérides oficiais por conta dos 700 anos da morte do poeta, decidimos por manter ao menos a publicação de alguns estudos de pesquisadores em formação, ressaltando a importância do gesto inicial que nos havia impulsionado desde sempre: incentivar e promover novas perspectivas e novos encontros para os estudos dantescos.

O texto “Evocações dantescas na prosa poética de Cruz e Sousa”, da doutoranda Bárbara Costa Ribeiro e do professor Júlio Cezar Bastoni da Silva, ambos da UFC, assim como “O sonho dantesco e o pesadelo de Castro Alves: a viagem do navio negreiro ao porto da città dolente. Ou: Castro Alves e as leituras da Divina Comédia no Romantismo brasileiro”, de Matheus Silva Vieira, Doutorando da Scuola Superiore Meridionale – Università degli Studi di Napoli Federico II, são estudos que abordam aspectos importantes de nossa formação literária. Em ambos, passa longe uma antiga concepção de mapeamento de “fontes e influências”, ou mesmo uma validação da experiência poética oitocentista brasileira a partir dos grandes modelos europeus. São

olhares mais livres que se debruçam sobre nossa tradição. E mesmo o trabalho de Suélen Najara de Mello, professora de língua e cultura italianas, que começa sua caminhada no mestrado, com o texto “Tradução Intersemiótica dos Pecados Dantescos para o Filme La Solita Commedia: Inferno”, ainda que seja uma primeira aproximação, atesta a forte presença da obra de Dante na cultura contemporânea, pois facilmente elencaríamos uma grande quantidade de filmes, músicas, pinturas e tantas outras manifestações, muitas de amplo alcance popular, onde seus versos ressoam nas mais variadas formas.

Diante da dimensão estética e filosófica de uma obra que sobrevive há centenas de anos, como fonte de grande interesse não só literário e filológico, mas histórico e cultural, concluímos essa pequena apresentação animados por alguma esperança. O poeta visto do sul irá retornar em breve, retomaremos o projeto e atravessaremos essa *selva selvaggia*, mesmo que seja *aspra e forte*. A pandemia, que ceifou tantas vidas e tantos sonhos, haverá de passar.

ⁱ **Eleonora Ziller Camenietzki** possui graduação em Português-Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1987), mestrado e doutorado em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), onde trabalha desde 1986. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e sociedade, literatura brasileira, poesia contemporânea, com estudos sobre Ferreira Gullar e Francisco Alvim. Desenvolve projetos de extensão e de pesquisa com ênfase na construção de novas práticas para a leitura e a crítica literárias, e na proposição de novos parâmetros para o ensino de literatura. Foi diretora da Faculdade de Letras da UFRJ de 2010 a 2017. Durante o ano de 2018 iniciou pesquisa de pós-doutorado na Università Degli Studi di Napoli Federico II desenvolvendo estudos de Literatura e Cinema. **E-mail:** eleonoraziller@uol.com.br

ⁱⁱ **Yuri Brunello** é professor Adjunto III do DLE-UFC (Universidade Federal do Ceará), professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL da UNEB. Obteve o doutorado na Università La Sapienza de Roma em 2012. Graduado em Letras pela Università di Genova, obteve seu título de Mestre em Cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), após defender dissertação sobre as relações intertextuais entre a produção de Nelson Rodrigues e a de Luigi Pirandello. Organizou a edição italiana dos escritos de Gramsci sobre Pirandello (*La smorfia più che il sorriso*. Roma: Castelvecchi, 2017). É colaborador da revista semanal italiana *Left* e co-editor da revista *Entrelaces*. **E-mail:** yuri.brunello@ufc.br

EVOCÇÕES DANTESCAS NA PROSA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

[EVOCATION OF DANTE IN THE PROSE POETRY OF CRUZ E SOUSA]

BÁRBARA COSTA RIBEIROⁱ

ORCID 0000-0003-2283-0737

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

JÚLIO CEZAR BASTONI DA SILVAⁱⁱ

ORCID 0000-0002-0086-1148

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

Resumo: Este artigo analisa a prosa poética de Cruz e Sousa, à luz da *Comédia* de Dante. Nosso estudo se concentra especificamente no texto “Capro”, de Cruz e Sousa, com o intuito de examinar reminiscências dantescas ali presentes, compreendendo, afinal, como ambos os autores, nos textos analisados, veem a relação entre o poeta, o meio natural e a tarefa da escrita – aspectos explorados tanto na obra de Dante como na de Cruz e Sousa.

Palavras-chave: Cruz e Sousa; Capro; Dante

Abstract: This article examines the prose poetry of Cruz e Sousa in the light of Dante’s *Comedy*. Our analysis focuses on the text “Capro”, by Cruz e Sousa, in order to verify the Dantesque reminiscences in the text, and finally understand how both authors see the poetic relationship between the poet, the natural environment and the task of writing – aspects that can be found in the works of Dante and Cruz e Sousa.

Keywords: Cruz e Sousa; Capro; Dante

Introdução

Neste artigo, apresentamos algumas possibilidades de leitura à prosa poética de Cruz e Sousa, especificamente em relação ao poema “Capro”, de *Evocações*.

Para sustentar a análise dos índices textuais investigados, recorreremos a algumas outras passagens de *Evocações*, com referências também a escritos de Cruz e Sousa em outros livros – a partir da consulta a sua *Obra Completa*¹ –, permitindo-nos, assim, uma aproximação entre a poesia de Dante e a de Cruz e Sousa por meio de uma perspectiva textual, atentando-nos a certas reminiscências e tonalidades dantescas presentes em Cruz e Sousa.

Nossa metodologia consiste na leitura minuciosa de “Capro”, vinculando-a a determinadas passagens da *Comédia*², escolhidas não em razão de uma correspondência direta entre os autores, mas a partir de reverberações, com o intuito de detectar as reminiscências dantescas no texto do autor brasileiro. Nosso principal objetivo, com isso, não é apenas constatar a presença dantesca em Cruz e Sousa, mas aproximar os autores a fim de que se iluminem mutuamente, propiciando uma compreensão mais ampla das imagens sinestésicas construídas por Cruz e Sousa e de sua reflexão metapoética sobre o ofício da poesia.

Desse modo, acabamos por concluir, como se verá, que a obra de Cruz e Sousa lança sobre a *Comédia* de Dante uma potência nova (não necessariamente alimentada pela disputa “tradição *versus* influência”), abrindo-se caminhos de leitura e de interpretação aos textos dantesco e sousiano que realçam a singularidade e o arrojamento de ambos os autores, no que diz respeito, especificamente, à relação entre um eu lírico poeta e o meio natural em que ele se move.

¹ Obra com organização de Lauro Junkes, em dois volumes, de 2008.

² Especificamente o Canto XIII do *Inferno* e o Canto XXVII do *Purgatório* – tomando as imagens da floresta dos suicidas e de uma determinada cabra, como se verá.

Cruz e Sousa e seus fantasmas

Debruçar-se sobre a obra de Cruz e Sousa é também encontrar os fantasmas de suas leituras. Ao falarmos nesses fantasmas, referimo-nos, por exemplo, às frequentes menções a nomes como Baudelaire, Voltaire, Shakespeare, Petrarca, e o próprio Dante, para além das filiações filosóficas, como se pode comprovar por meio do insistente diálogo de sua obra com ideias de Schopenhauer.

Ao optarmos pelo exame de *Evocações*, aqui, evocamos também alguns desses fantasmas. Neste caso, nosso chamamento dirige-se a Dante. A imagem da fantasmagoria se faz muito pertinente porque, ao aproximarmos esses dois autores, a partir de “Capro”, essa presença dantesca no texto em questão é também uma espécie de “assombração” – identidade não totalmente material, de contornos imprecisos.

Tentar encontrar ou mesmo intuir *ressonâncias* dantescas na obra de Cruz e Sousa é a única forma, afinal, de aproximar os autores, uma vez que não há registros bibliográficos aos quais possamos apelar para a confirmação dessa “influência” de um sobre outro. Isto é, não se pode determinar, com exatidão, se alguma vez Cruz e Sousa traduziu ou leu Dante, pois não existem “notícias de eventuais notas de leitura ou comentários marginais que possa ter feito à *Comédia*”, de modo que “as ressonâncias dantescas em sua obra têm de ser buscadas enquanto elementos aproximáveis, com ou sem menção ao poema medieval, em sua produção em versos ou em prosa” (SILVA, 2020, p. 138). Essa postura de aproximação, portanto, é a que adotamos.

Ainda no sentido histórico, insistimos em apontar o que se sabe com alguma certeza sobre a presença de Dante no Brasil. A primeira tradução da *Comédia* para o português passa a circular somente no século XIX³, o que já atesta, pelo menos, a obra de Dante entre um público leitor. Mesmo sem testificarmos a presença bibliográfica de Dante entre as leituras de Cruz e Sousa, entendemos que as inspirações dantescas eram uma realidade palpável no século XIX, no Brasil.

A possibilidade de unir os autores se estabelece também pelo testemunho dos textos, pelo tom irmanado e pela proximidade de conceitos como transcendência,

³ Feita em 1843, pelo médico italiano Luiz Vicente de Simoni; os cantos traduzidos estão presentes no livro *Ramalhete poético do parnaso italiano*. (VIEIRA, 2020, p. 135).

experiência corporal, busca pela palavra poética, inefabilidade, representações do Mal e do Bem que compartilham⁴.

Desse modo, a *Comédia* habita textos de Cruz e Sousa, fazendo-o por meio de índices que podem ser lidos não necessariamente como uma retomada explícita, mas como um ecoar de vozes que se cruzam. Com base nessa percepção, em nossa análise, tanto faz considerarmos as imagens de Dante como presentes em Cruz e Sousa ou as de Cruz e Sousa presentes em Dante – mesmo que isso fira a lógica da cronologia. Importa-nos dizer que o exame empreendido por nós quer evocar as vozes dos poetas como se compusessem suas cenas ao mesmo tempo, entrelaçando-se.

Quanto à escolha de nosso recorte, estamos certos de que a presença dantesca na obra de Cruz e Sousa seria muito mais evidente se recorrêssemos à análise de outros textos em que o poeta brasileiro faz referência direta ao termo “dantesco” ou ao próprio nome “Dante”. Além desse emprego vocabular explícito, encontramos ainda, em Cruz e Sousa, frequentes imagens de satanases, chamas infernais, e menções ao Inferno – sejam elas advindas do ideário dantesco ou da concepção de Mal a partir da influência simbolista como a de Baudelaire.

Somente na obra *Evocações* (em que se insere “Capro”), por exemplo, encontramos referências a Dante ou ao termo “dantesco” em sete textos diferentes – são eles: “Iniciado”, “A noite”, “Intuições”, “Anjos rebelados”, “No inferno”, “Espelho contra espelho”, “A sombra” e “Emparedado”.

Levando tudo isso em consideração, “Capro” não compõe a referência mais explícita a Dante, uma vez que nem mesmo cita qualquer termo vinculado diretamente ao universo dantesco. Sendo assim, vale reconhecer que optamos por um caminho menos explícito de análise; mas acreditamos ser essa uma via que colore de modo especial tanto a *Comédia* quanto “Capro”.

⁴Esses vínculos podem ser facilmente extraídos do comentário de Antonio Carlos Secchin (2018) sobre a obra de Cruz e Sousa; percebe-se, na descrição de Secchin, a profusão de índices que aliam as poéticas de Dante e Cruz e Sousa: “De *Broquéis* aos póstumos *Faróis* (1900) e *Últimos sonetos* (1905), assinala-se uma obra de progressiva abstratização da obra de Cruz e Sousa, marcada pelo ímpeto de transcendência e pelo coroamento da figura mística do poeta como condutor ou grande guia dos caminhos da salvação, mesmo que o preço da empreitada seja pago na moeda da vivência extremada da dor” (SECCHIN, 2018, p. 121-122).

Capro, Fauno, Satã

No poema “Satã”, de *Broquéis*, Cruz e Souza traz a figura do Diabo aproximada à imagem do animal caprino, na primeira estrofe do soneto:

Capro e revel, com os fabulosos cornos
Na frente real de rei dos reis vetustos,
Com bizarros e lúbricos contornos,
Ei-lo Satã dentre os Satãs augustos. [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 1, p. 400)

Além da condição “lúbrica”, Satã é também associado ao bode ou à cabra, com a menção a “capro”, e ao comportamento insurgente, pelo vocábulo “revel”. De modo especial, a lubricidade e a condição diabólica, ou revoltosa, são um primeiro ponto de referência para os nexos internos de “Capro”, em *Evocações*. Neste último texto, o capro, associado à figura do Poeta, mas não diretamente à do Diabo, pode ser compreendido como um ser insubmisso, violento em seus desejos; porém, ao mesmo tempo, assolado pela incapacidade de transformar a sua própria sensibilidade artística – que capta o mundo com exuberância – em texto escrito.

O elemento infernal, que se pode atribuir ao capro, de acordo com a aproximação que Cruz e Sousa faz entre a figura caprina e o Diabo, no poema “Satã”, é levado além em *Evocações*; em “Capro”, faz-se dessa imagem infernal não simplesmente a figura do Diabo, mas o elemento subjetivo da confusão interior, do desejo insaciável, da identidade problemática e, por fim, o elemento do fracasso.

Essa compreensão do elemento infernal atrelado a uma subjetiva condição mantém vínculo, ainda, com outro texto de *Evocações*, o poema “Iniciado”. Ali, o sujeito “Iniciado” na Arte é também aquele que carrega dentro de si o “Inferno dantesco”: “[...] se dentro de todo o teu ser há o Inferno dantesco, tumultuoso de Visões, épico de majestade mental, a crescer, a crescer [...], és o Eleito dela, o Impressionado, o Iniciado [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 392-393).

Esse texto inaugura *Evocações*, apresentando, portanto, a presença dantesca como uma fagulha inicial à composição da obra, e também como um fator determinante de construção da identidade do Poeta, o “Iniciado”. Essa imagem do Poeta enquanto alguém que padece em sua predestinada condição será fundamental à construção de “Capro”, mais à frente.

Partindo da presença dantesca inicial, associada ao sofrimento infernal, e considerando todas as menções que existem a Dante nos poemas do livro em questão, é de impressionar que, em “Capro”, o Diabo dantesco ou a visão arquetípica de um Inferno similar ao da *Comédia* não apareçam.

Vale apontar ainda, pelo viés dantesco, que a aproximação de Satã à figura caprina, por sinal, não é tão usual na *Comédia*. Ali, o Diabo não se apresenta como um “capro”, mesmo que surja com um corpo híbrido e que haja, na *Comédia*, a menção a bodes e cabras em alguns momentos⁵.

A figura do Diabo, na *Comédia*, constitui-se de maneira um tanto mais monstruosa que as figurações bucólicas caprinas. O elemento do horrível atribuído à imagem do Diabo se agrava ao longo dos séculos, vale dizer, partindo-se da perspectiva do Ocidente medieval. Esse agravamento paulatino acaba criando registros muito variáveis à imagem demoníaca na história. De certo modo, a representação diabólica na *Comédia* coincidirá com um ponto culminante do horrendo para a figura de Lúcifer.

A representação do Diabo com cascos e corpo peludo vai se transformando em figuração cada vez mais monstruosa gradualmente (COSTA; ANDRADE, 2012, p. 156). Quando chegamos a Dante, Lúcifer atende a uma caracterização totalmente particular e estrondosa. Para o “bestiário dantesco”, as formas do Diabo se estabelecem pela multiplicidade de cabeças e asas de morcego: o Diabo é, enfim, um ser recortado, com traços mitológicos, humanos, angélicos e animais.

Ao mencionarmos imagens caprinas e figuras mitológicas, como sátiro e fauno, às quais Dante não recorre diretamente para compor o seu Diabo, não podemos deixar de apontar que essas figuras são emblemáticas para a composição dos *topoi* do Simbolismo. Essa presença, em especial a do fauno, no século XIX, como em *L’après-midi d’un faune*, de Stéphane Mallarmé, atesta a permanência da associação entre a condição caprina e os seres da floresta – lúbricos, erráticos, facilmente associados a travessuras diabólicas.

⁵ Uma breve consulta à *Enciclopedia Dantesca*, por exemplo, revela a ocorrência dos termos “capra” e “becco” (no sentido também de “capra”) nas seguintes passagens (a maior parte delas com o emprego literal): Inferno XV, v. 72; Inferno XVII, v. 73; Inferno XXXVII, v. 50; Purgatório XX, v. 52 – passagens com menção a “becco”. Já em Inferno XIX, v. 132; Purgatório XXVII, v. 77-86; e Paraíso XXVII, v. 69, estão as menções a “capra”. Valeria, ainda, a consulta ao termo “agnello” (cordeiro), para o caso de uma pesquisa ainda mais profunda de imagens pastoris na *Comédia*. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca>.

A lubricidade que apontamos tem relação com a imagem caprina construída por Cruz e Sousa. Sabe-se que, mitologicamente, no cortejo do deus Dioniso, estão os descendentes de Pã, faunos ou sátiros, seres que aliam natureza e sensualismo (BARROS, 2011, p. 65). Essa imagem extremamente sensual da natureza e dos seres que a habitam, prenhe de nexos sinestésicos próprios do Simbolismo, é o que vamos encontrar no ambiente de “Capro”, com Cruz e Sousa.

Tal representação – mitológica e também simbolista – do fauno anuncia, para nós, o estabelecimento de um código poético que associa, em especial, a cor vermelha ao sangue, à paixão, à natureza, relação que se observa de maneira muito pujante em “Capro”.

Examinamos, nesse texto de Cruz e Sousa, em específico, três pontos que parecem vinculá-lo de maneira especial a certos fios poéticos presentes também em Dante e sua *Comédia*. Em nosso recorte, o elemento da sinestesia, para a composição das imagens de “Capro”, destaca três aspectos fundamentais de vinculação entre Dante e Cruz e Sousa: o emprego das cores, em especial, vermelho e verde, como evocadores dos elementos sanguíneos e naturais; a imagem do Poeta como um ser caprino; o contraste entre triunfo e fracasso a partir do descompasso entre inspiração e impossibilidade de registro escrito.

Por meio desses elementos, em Cruz e Sousa, a presença de Dante é algo passível de ser enxergado. Para atestar a possibilidade dessa leitura entre imagens coloridas, recortamos, na *Comédia*, o canto infernal da floresta dos suicidas, e, para a articulação do tríplice movimento que une Satã, Capro e Poeta, destacamos elementos presentes no Canto XXVII do *Purgatório*, em que o enunciador do poema, Dante, compara-se a si mesmo a uma cabra, apascentado por outros dois poetas, os “pastores” Virgílio e Estácio.

Nesse canto, animal caprino e poeta encontram sua junção, na expressão de Dante, por meio de uma passagem singela, logo após as labaredas de um fogo purificador, próximos à saída do *Purgatório* e à selva que os separa do *Paraíso*. Vê-se, então, poeta e cabra, em Dante, unidos em movimento similar (embora destituído de pessimismo e desespero) ao que Cruz e Sousa articula na composição de “Capro”. Dito isto, guardemos tais imagens dantescas na mente, enquanto procedemos ao exame dos trechos de “Capro”, para posterior comparação com as imagens da *Comédia*.

“A cor, a luz, o perfume”

Assim inicia-se “Capro”:

Dentro daquele organismo em seiva fumente de novilho [...] trinavam, cantavam pássaros, vibravam fanfarras marciais.

Temperamento de guerra, ostentoso como um carro de triunfo, outrora, nas hostes helênicas, era a volúpia que lhe ritmava as ideias [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407)

Há aí a designação de um ser movido pela volúpia, um “organismo” ainda misterioso, a espojar-se na imensidão da relva. Ao que tudo indica, o “Capro” do título, pela descrição da seiva de um “novilho”, relaciona-se à tradição mitológica dos seres caprinos. Ainda não se alcança a imagem do capro aproximada à do poeta, neste momento, mas ela virá, e saberemos então de que espécie de “fauno” se trata.

Sobre esse ser em cujo organismo cantam os sons da natureza, segue-se dizendo:

Virginal, como a alva constelação dos astros, a sua Arte abria-se numa florescência vigorosa, dimanando o aroma natural, puro, criador e intenso, de terras lavradas e germinais, revolidas de fresco, a doçura verde das tenras e viçosas folhagens, entre as quais brilha ao sol a loura abundância sazoadada dos frutos [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407)

Aqui, o capro é já aproximado à imagem de artista, pela menção à “Arte” que floresce vigorosa, de “aroma natural”. Começam então as sugestões naturais, a sinestesia voltada ao elemento vegetal, como em “doçura verde”. Ademais, menções que reforçam a noção de infância e de virgindade, ou de inocência, estão nos termos “doçura”, folhagens “tenras”, que se vinculam, ao mesmo tempo, à natureza.

O ser apresentado, a princípio, parece se encontrar em estado virginal, inocente, mesmo possuindo um organismo dado à volúpia. Trata-se, talvez, da infância de sua vida, ou da adolescência. Nesse ponto, interessante notar que a imagem de “terras lavradas” pode tanto vincular-se a uma noção de começo, preparo, início de vida (o que se intensifica pelo registro da “abundância sazoadada de frutos”), como também abrir-se à imagem um pouco mais dolorosa de sulcos como feridas, da terra que se ara como se se desferissem golpes. Isto surge, aqui, como uma promessa quanto ao negativo desfecho da trajetória do capro.

As imagens vegetais, no poema de Cruz e Sousa, vão se adensando, em par com a natureza do ser descrito. O efeito máximo dessa paisagem é explorado por recursos sinestésicos. A confusão de sentidos começa a apresentar sua potência: “A sua natureza deveria ser estudada sem roupagens, sem atavios, livremente, a golpes crus e acres, a tons violentos e rubros [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407). Com “golpes crus e acres”, “tons violentos e rubros”, começa a exploração da sinestesia, para a descrição particular do ser idiossincrático que é o capro.

A ausência de roupagem com que o eu lírico indica que deveria ser estudada a sua natureza sugere uma ideia de nudez não envergonhada, mas gloriosa e exuberante, como algo que desnuda também a sua condição especial. A nudez, no capro, se distancia do sentimento de vergonha, mas evidentemente prossegue sugerindo a mesma lubricidade caprina, por vezes diabólica, aqui vista como uma pulsão positiva, por ora.

Além da majestade de sua natureza física, o poema atesta também a potência mental do capro: “A afloração da sua força psíquica fazia lembrar uma fantástica floresta vermelha por efeito de um incêndio colossal: – largas e longas manchas de sangue alastrando tudo, clarinando tudo de gritos, de brados, de púrpuras de indignação, de ódios artísticos, de despeitos, de tédios mortais, de *spleens* enevoados” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407).

A ideia de um estudo de sua natureza, mencionada antes, aqui se alia à sua “força psíquica”, digna de nota. Então se inserem “incêndio” e “sangue”, os quais serão derramados como tinta em diversas passagens. Surge também, finalmente, a menção às florestas, com o trecho “fantástica floresta vermelha”. Nessa cena, o vermelho do fogo, que incendeia a floresta, resulta na névoa melancólica do *spleen*, as “cinzas” após o incêndio.

A sinestesia, no “Capro”, se define muito pelo emprego do vermelho, e a cor, imbuída de cheiro, textura, calor, atinge o capro de maneira singular: “A cor, a luz, o perfume, para a sua esquisita e caprichosa sensibilidade, sangravam, vertiam sangue [...]”; o capro, em sua “tendência espiritual orgânica para os efeitos sangrentos, preferia à clorose das magnólias e lírios brancos a rubente coloração das rosas e cravos bizarros” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407-408). Com a comparação entre lírios, magnólias, rosas e cravos, o vermelho é colocado em primeiro plano, vindo antes do “desbotado” branco na preferência sensível do poeta caprino. Interessante aspecto, para quem se

aproxima do código de cores da poesia de Cruz e Sousa, considerar esse tratamento “rebaixado” conferido à cor branca⁶, pelos olhos do capro.

A caprichosa sensibilidade do capro verte sangue, e essa sensibilidade sinestésica pode ser entendida tanto como um dispositivo de captação do mundo quanto da própria poesia. Essas imagens tintas de rubro, ao longo do poema, circularão como uma esfera de fogo, de centro móvel: sua definição, sempre em movimento, não pode ser fechada; o vermelho associado ao capro será, por vezes, raiva, desejo, volúpia, sofrimento – ainda que pareça previsível simbologia (a partir do sangue, do fogo, e dos elementos da natureza que evocam essa coloração), esse vermelho, contudo, não pode ser fechado dentro de um sentido único, de um código unívoco de correspondência. As imagens associadas ao capro e relacionadas ao fogo e à claridade confirmam também a sua condição de artista ou esteta:

Superexcitado pelas nevroses ardentes do Pensamento, [...] toda a sua estética se manifestava então por uma corrente impetuosa de luxúria, de caprismo, de lubricidade pagã de sátiro, de fauno mítico, estirado ao sol, como certos animais no período da incubação, gozando, sibaritamente, a morna carícia do eterno clarão fecundante. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 408)

Anunciam-se ainda, aí, as imagens inevitáveis do sátiro e do fauno. São vinculadas a uma cadeia de “luxúria” e “lubricidade”, e se integram ao vermelho ardente das nevroses e ao fogo do sol.

“Sibaritamente”, sexualmente, até, com desejo incontrolável, a inspiração poética e a lubricidade se aproximam mutuamente, e o capro aguarda a “carícia” de um clarão “fecundante”, que parece reforçar a noção de nascimento da inspiração e concretização de uma obra – pois se trata de um ser estético. Suas ideias são gestadas pelo sol, sob o

⁶ A cor branca atende a uma forte tendência interpretativa em Cruz e Sousa, vista, com frequência, como chave de análise para questões raciais. Ivan Junqueira (2000), por outro lado, discorre sobre essa “obsessão” do poeta apontando uma via diversa. Esta nos interessa, em especial, porque aproxima o branco, em Cruz e Sousa, ao uso que dele faz Dante no *Paraíso*: “Aspecto no mínimo curioso na poesia de Cruz e Sousa é sua obsessão pelo branco [...]. São poucos os poemas em que o autor não faz alguma referência à cor [...]. Estaria essa obsidante procura da pureza vinculada de alguma forma à sua condição de homem de cor? Não cremos [...]. Claro está que falamos também aqui, e talvez até com maior pertinência, daquele branco dantesco que inunda cada um dos cantos do *Paradiso* [...]. Teria Cruz e Sousa lido os versos da *Commedia* dantesca? Não sabemos, e pouco importa. O que importa é que essa suspeita mais ainda se avoluma quando observamos que, em Cruz e Sousa, a obsessão pelo branco radica visceralmente numa busca de pureza amorosa [...].” (JUNQUEIRA, 2000, p. 173). Por nossa vez, apontamos este como um caminho interpretativo que mais se adensa, uma vez que o branco, na leitura de “Capro”, se reveste inusitadamente de um valor disfórico, associado à esterilidade, também à morte, como o reverso do vermelho, este vinculado à volúpia e à vida.

fogo, em “claras, cortantes cores” que ferem a sua retina (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 408).

O vermelho nas retinas do capro encontra o verde das folhagens: “Feriam-lhe agudamente a retina, impressionando-a, hipnotizando aquela idiosincrasia fatal, o ensanguentamento dos ocasos, os vermelhos clarinantes dos clarões de fogo, os rubros candentes, inflamados, das forjas, os escarlates violentos das púrpuras, os álacres rubis de certas tropicais florações e folhagens [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 408). O elemento vegetal, no texto, passa a ter importância para a construção do espaço poético e para o estabelecimento de imagens naturais que, caleidoscópicas, oscilam entre as cores do fogo, das folhas e do mar. O verde vai representar uma espécie de ponte entre elementos naturais e metáforas sinestésicas.

As sensações do capro, descritas no poema, multiplicam-se. Não só os olhos, que captam a luz, mas também o olfato do capro constitui-se como dispositivo sinestésico de inspiração. Com seu olfato “que tudo sentia”, o eu lírico declara quais eram os cheiros prediletos do ser:

[...] cheiros mais prediletos, mais sugestivos para ele, [...] eram os cheiros acres de matérias resinosas, as emanções de folhas silvestres machucadas, a exalação úbere dos estábulos, o aroma estonteador e verde das mareas, o odor do sedimento de certos líquidos, o *fartum* que diversos animais segregam, o hircismo quente dos bodes, o estimulante de fermentação da cevada nas cervejarias, o sumo travoroso e ativo dos limões verdeongos, quase que tocados de um sentido penetrante, claro, inteligente, e todos os amargos sabores das frutas ácidas e cálidas que como que lhe feriam, abriam numa chaga [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 409)

Talvez seja esse um dos momentos mais agudos de elaboração poética do texto. Por meio do olfato, os cheiros se transformam em eufórica plasticidade. As imagens, neste ponto, são praticamente palpáveis. Ao mesmo tempo em que o eu lírico – por meio da consciência do capro – descreve os cheiros favoritos do estranho ser, tece também as cores e as texturas dessa paisagem olfativa.

Essa longa enumeração de cheiros não é gratuita descrição, mas uma série de cenas, pequenos *frames* de imagem. As vírgulas, nessa lista de sentidos olfativos, separam cenas que evocam paisagens múltiplas, instantes congelados das ações que produzem o aroma. Esses cheiros vêm acompanhados, como dissemos, de cor e textura

peculiares, daí acreditarmos ser este um momento “sagrado” de contemplação do mecanismo sinestésico de Cruz e Sousa.

Na enumeração dos sentidos, as folhas não são verdes, mas silvestres e machucadas; os cheiros acres são também resinosos, como se tocássemos e víssemos o âmbar a escorrer da matéria rugosa das árvores; a menção aos “estábulos” traz, ao mesmo tempo, o cheiro e a cor do leite, o macio rosado dos mamíferos e suas mamas, pela menção a “úbere”; além disso, a imagem do estábulo se constrói contígua à imagem da água, com o “verde das maresias”, que sugere tanto o mar quanto a grama que serve de alimento aos seres do estábulo, resgatando ainda a imagem prévia das folhas machucadas, nessa cena esverdeada.

Vemos então a transição da predominância do vermelho para novas tonalidades, com cheiros acres e fortes, os quais se transformam, ao longo da enumeração, em novos elementos, num piscar sucessivo. Visualizamos, nessa variação de texturas, o líquido do mar, e, mais à frente, a forma líquida retorna, junto aos cheiros acres e à cor terrosa, quando se descreve a fermentação da cevada nas cervejarias e o sumo dos limões, que são, similarmente às folhas, “verdoengos”.

De novo, o eu lírico volta ao sentimento poético de todas essas imagens – à noção de que o dado sensível atinge a visão e as narinas do capro como inspiração poética–, ao dizer que tais cheiros são “tocados de um sentido penetrante”, “inteligente”. Essa percepção do gatilho à criação poética é confirmada à frente, quando se diz que o capro, ferido por esses dados sensíveis, é penetrado pela arte por meio dos odores fascinantes; como se ele “se empurpurasse, se enlabeledasse no esplendor triunfal da Arte, esses odores todos o penetravam, o fascinavam, alertando-o, transfigurando-o para a Escrita, para a Forma” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 409).

Nesse ponto, chama-se a atenção para a chegada absoluta de sua condição de artista. É interessante notar ainda que quem descreve o capro e suas emoções, com tanta intimidade, é, na verdade, alguém de fora de sua interioridade. Alguém, como se verá, capaz de testemunhar também a sua morte, vislumbrar seus pés animais, comprovação da vitória da Vontade – termo schopenhaueriano, amplamente desenvolvido em *O mundo como vontade e representação* (SCHOPENHAUER, 2015) – sobre o homem.

Essa transformação do eu lírico em um ser que não fala sobre si, mas sobre o capro, numa espécie de coincidência entre as duas mentes e as duas personalidades, será um mecanismo importante para a conclusão do poema e o testemunho do fracasso. Esse fracasso do capro, enquanto artista, começa a se anunciar na seguinte passagem:

[...] Mas, uma vez caído em frente ao papel branco, que tinha de receber o exuberante pólen do seu espírito, todos esses ímpetos, esses fervores esmoreciam, o calor dessa temperatura artística baixava logo e ei-lo então novamente vencido [...], no adormecimento que lhe tolhia sempre o próprio esforço da vontade. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 409)

O prenúncio de seu fracasso é marcado pela impossibilidade de converter a palavra pensada e a palavra sentida em palavra escrita. Mais uma vez, como a descorada magnólia, a folha branca do papel, opaca, contrasta com a vida calorosa de sua inspiração. O capro, até então vigoroso, forte, violento, é apresentado como “vencido”, incapaz até mesmo de recuperar algo tão pequeno quanto a delicadeza do “pólen” de sua inspiração; a sua vontade pessoal se descobre atravessada por uma outra espécie de força, a paralisia.

Chega-se, então, à ideia da morte. Aqueles que conhecem a sensibilidade extrema do capro perguntam-lhe sobre a sua obra. Condenam-lhe a sua “preguiça” e os “longos sonos de luxúria”. Nessa repreensão, vem também, incessante, o anúncio da morte: “– Então! nada tens feito que revele a tua estesia [...]. Vives preguiçando, dormindo lassos, longos sonos de luxúria... Olha que a morte aí vêm, aí vêm já, irremovível e oblíqua [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 412).

Apesar do alerta, o capro é vencido pelo “lento suplício do pingo d’água”, a tortura da espera. A esperança como condenação – vã espera pela obra e pelo reconhecimento – é, de muitos modos, a mesma imagem que encontramos confessada pelo eu lírico de “Emparedado”, ao fim de *Evocações*. Apesar das tentativas inúmeras, vem sempre o fracasso, como acontece ao capro, em sua “impotência conceptiva”.

O capro passa a se perder, então, “na floresta de brumas”, no infernal “ranger de dentes daquela impotência” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 415). O inferno, assim, se mostra como a impotência de criar. O infinito de sua sensibilidade representa não a glória do poeta que concebe uma escrita para a eternidade, mas sim o infinito incontornável da morte, angústia de uma demanda pela obra sem o advento da obra.

Morto o capro, enfim, o eu lírico – ser igualmente misterioso – o observa na sepultura:

[...] os seus pés, hirtos, enregelados no féretro, pareciam ter também, sinistra e ironicamente, estranha evidência capra, como se toda aquela espiritualidade que transbordara em luxúria, como se todo aquele vão e dilacerado esforço houvesse, por agudos fenômenos de sensibilidade nervosa, por cristalização de angústias lancinantes, desesperadas, supremas, transformado fantástica e exoticamente o seu ser naquela expressão animal reveladora do seu espírito, por um espectral e derradeiro desdém da Natureza... (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 416)

O pé caprino é estranhado pelo eu lírico que o observa, como uma marca assombrosa da ironia da Natureza. Os pés que percorreram a terra, como os de um animal, são contrastados com “a espiritualidade que transbordara em luxúria”. Nos pés, a evidência da impossibilidade de transformar a sensibilidade terrena na transcendência poética.

Parece que o texto se encerra com a constatação sutil, atravessada pelo corpo do capro morto, de uma disputa poética entre transcendência e imanência, vida e escrita, corpo e superação do corpo – superação que, afinal, não acontece, uma vez que o corpo se transforma em prisão terrena até mesmo no momento da morte. O fracasso do capro, assim, em toda a sua sensibilidade violenta, lúbrica, faminta, está nos pés de bode, justamente; são eles, talvez, a evidência de que a sua vida não o conduziu a qualquer tipo de superação da prisão do corpo. O “desdém da natureza”, nesse ponto, configura-se como a própria natureza e a sua Vontade, que atravessa o mundo como o indomável, inapreensível, como aquilo que reduz os seres à sua forma limitada, por mais singulares que tenham sido os seus aguçados sentidos.

O vegetal, a cabra e o poeta na *Comédia*

A imagem do vegetal ferido na floresta dos suicidas, na *Comédia*, e a inevitabilidade de seu tormento com as Harpias, destino incontornável, são interessantes pontos de toque entre o texto dantesco e o texto de Cruz e Sousa – tanto as configurações do espaço natural, das cores a ele aplicadas, quanto a ideia de um suplício eterno.

Destacamos o canto em que os suicidas aparecem, para o diálogo com a imagem caprina de Cruz e Sousa, porque a junção do vegetal e do sangue, nesse ponto da *Comédia*, e a impossibilidade de fugir da prisão do corpo, mesmo após a morte, evocam as inspirações filosóficas e poéticas de Cruz e Sousa. No Canto XIII do *Inferno*, lemos que o poeta florentino e Virgílio adentram um bosque “doloroso”, na tradução de Cristiano Martins (1976):

Não tinha Nesso o vau inda alcançado,
quando num bosque entramos doloroso,
que de caminho algum era cortado.

Tingia as frondes um fosco oleoso,
galhos se abriam curvos e mirrados,
e fruta favo só e venenoso. (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XIII, v. 1-6)

Estamos diante de uma paisagem natural cuja exuberância tende para o grotesco; sensação que se intensifica conforme Virgílio explica a Dante a natureza da pena ali sofrida, ainda na tradução de Martins (1976):

“Antes de ser o bosque palmilhado,
sabe que estás no giro aqui segundo”,
disse o meu guia, “o qual vai terminando

quando surgir, adiante, o areal profundo.
Mas olha bem: Coisa verás que dita
crida jamais seria no teu mundo”. (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XVIII, v. 16-21)

O inacreditável da paisagem, alertado por Virgílio, está para se revelar: os ramos das plantas, ao redor, são, na verdade, corpos. As árvores, para grande surpresa de Dante, além de condenarem à danação eterna os suicidas – aqueles que, tendo aberto mão de seu próprio corpo, foram condenados à prisão do corpo vegetal após a morte –, choram como se jorrassem sangue e palavra.

Incentivado por Virgílio, Dante experimenta extrair de um dos arbustos próximos uma farpa, um “raminho” pequeno, para ver o que acontece e descobrir enfim o segredo do bosque soturno; ao que se desespera a planta machucada, tingindo-se de sangue:

Um ramo então colhi, a mão erguendo,
a uma árvore vizinha, que, desperta,
gritou-me: “Olha o que fazes me ofendendo!”

E, pois, de sangue escuro recoberta,
“Por que me feres?”, insistiu, magoada.
“De ti toda a piedade já deserta?”

Homem fui, planta sou ora atacada:
mas tua mão seria mais prudente
se a alma das serpes fosse aqui plantada”.

Como a acha verde, que a uma ponta, ardente,
o fogo abrasa, e à outra resina exala,
e crepitando vai do ar à corrente,

assim, a um tempo, o corte ali trescala
palavra e sangue; então, triste e curvado,
quedei-me, como alguém que a culpa abala. (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XVIII, v. 31-45)

O que chama a atenção é que, no bosque amaldiçoado, a cor verde encontra o tom vermelho do sangue, uma vez que, ao falarem, as árvores despejam “palavra e sangue”. O vermelho e o verde são as mesmas cores com que Cruz e Sousa pinta o sonho de seu capro, que se transforma em pesadelo da natureza.

A imagem natural, de vida plena, como se observa no início de um texto tal qual “Capro”, aqui encontra uma outra tônica. Por outro lado, a noção do “vegetal ferido”, da natureza que plange, está presente no “Capro” como a ameaça do futuro, por meio dos cheiros, cores e sensações da natureza que causarão a hipertrofia de seus sentidos e a impossibilidade de escrever ou produzir.

Estabelecido o seu desespero, o capro tenta ainda encontrar, em sua paisagem natural, o alento; mas a sua própria condição de desesperado o impede de encontrar a paz, e seu estado transforma os próprios sentidos de seu corpo e os dados do mundo numa espécie de condenação, como a do bosque horrendo de Dante.

O poeta como cabra, ou o capro como poeta, encontra a sua inspiração em meio ao mundo natural que, em sua profusão de sentidos, acaba embotando a sua capacidade. As paisagens naturais, no “Capro”, não entregam, ao final, qualquer redenção – e o mesmo acontece na floresta dantesca dos suicidas, em que todos os dias as penas renascem junto ao sofrimento constante.

No texto de Dante, às bordas de uma outra floresta, dessa vez sobre a Montanha do *Purgatório*, repousa bela paisagem e a imagem do poeta encontra também a sua projeção em uma cena caprina. O mecanismo de aproximação entre a cabra e o poeta,

em Dante, possui um teor voltado à paz do rebanho bíblico, pastorado por figuras que transmitem segurança, como Davi ou o próprio Cristo. Neste caso, as figuras de paz, para Dante, são outros poetas, que por ele zelam:

cada um de nós fez de um degrau seu leito,
posto que ia, veloz, se aproximando,
o instante de parar no trilho estreito.

Similarmente às cabras que, pastando,
às grimpas se alçam, ágeis e vibrantes,
mas se juntam, saciadas, ruminando,

à sombra, pelas horas causticantes,
sob o olhar do pastor, cujo cajado
erguido as torna calmas e confiantes;

e como o guardador que junto ao gado
pernoita aos ventos ríspidos, glaciais,
por mantê-lo das feras resguardado

– estávamos ali, sem fazer mais,
eu, tal a cabra, os dois, tais os pastores,
premidos pelos muros laterais. (DANTE ALIGHIERI, *Purgatório* XXVII, v. 73-87)

Antes do anoitecer, atravessaram os poetas as chamas, chegaram à escada que conduz ao Éden, a noite os surpreende então; dormem ali mesmo, antes de atingirem o topo do monte. O poeta, como cabra, tendo atravessado as chamas purificadoras do *Purgatório*, com Estácio e Virgílio, descansa a meio do caminho, nos degraus. A imagem do descanso liga-se à da cabra guardada por seus pastores. O vermelho do fogo, aqui, é de outra ordem: deixa para trás as paixões, a luxúria e o sangue. A natureza sombria e obscura da passagem dos suicidas e de outras paisagens infernais também ficou para trás. Não mais os vegetais que sangram, as Harpias que trucidam as almas-árvores.

Agora, a perscrutar o Paraíso Terrestre, o poeta está pronto para, nessa nova dimensão vegetal, vagar em quase completa liberdade:

O desejo de Dante tornou-se agora livre para vagar, para se perder; em uma palavra, para divagar. A liberdade de escolha [...] assume a forma de divagação. Em outras palavras, quando Dante chega ao paraíso terrestre, ele já aprendeu a dominar os caminhos da

floresta. Ele se tornou um habitante da floresta. (HARRISON, 1992, p. 85, *tradução nossa*)⁷

Dante encontra-se não mais na “*selva oscura*”, mas em uma espécie de “floresta da redenção”. Ainda de acordo com o estudo de Harrison (1992) sobre as florestas, agora, no cume do monte do *Purgatório*, a selva deixa de ser um local de partida para se tornar o retiro de descanso, lugar da chegada e do pouso. Quando colocadas em comparação – a selva inicial da peregrinação de Dante e a selva edênica do monte –, essa segunda floresta resta não como um lugar que inspira medo, mas sim enlevo, encantamento (HARRISON, 1992, p. 84).

Dante está encantado, apaziguado. À beira de seu “final feliz”, o destino poético de Dante-cabra contrasta com o destino mortal do poeta em “Capro”. Mas o que fica para nós, mesmo, dessa comparação, é a maneira como, prene de imagens que captamos em “Capro”, o texto de Dante se abre ainda mais às paisagens, às cores e aos cheiros de seu itinerário natural – essa natureza estranha que o circunda e que por vezes o horroriza e o invade, ao longo da *Comédia*; mesma relação de invasão do Capro pelos dados sensíveis do mundo natural.

Assim como Dante, Cruz e Sousa, em sua poesia, é capaz, justamente, de transformar o signo em “coisa”. Se o símbolo, caro ao pensamento simbolista, pode ser levado além, sem perder-se em seu próprio hermetismo, talvez esse “ir-além”, sinestésico por excelência, esteja nesse passo a mais (que é também dantesco), ou seja, o de fazer a “coisa” evocar a materialidade de sua própria substância por meio da maneira como os elementos são narrados em poesia.

Se tanto Dante quando Cruz e Sousa desejam alcançar transcendências, parecidos, enfim, que os dados poéticos mais materiais de seus textos, as evidentes imanências – a escolha de palavras, a composição de paisagens que evocam texturas, cheiros, lágrimas, sangue, a remodelação dos corpos por meio de atitudes poéticas muito singulares –, são responsáveis pelo sucesso de uma empreitada poética desse tipo, observado nos dois autores, ainda que o poeta-personagem, ao final das jornadas, não encontre a felicidade da palavra, mas o fracasso do indizível. Porque mesmo Dante

⁷“Dante’s will has now become free to wander, to stray, in a word, to divagate. The will’s freedom [...] takes the form of divagation. In other words, by the time Dante arrives at the earthly paradise he has learned to master the ways of the forest. He has become a forester” (HARRISON, 1992, p. 85).

poeta, protagonista da *Comédia*, está constantemente assombrado por uma espécie de “fracasso feliz” – o da palavra que não consegue conter, afinal, a *maravilha*.

Conclusão

O cotejo entre Dante e Cruz e Sousa oferece vislumbres iluminadores sobre a obra de um e de outro; ao mesmo tempo, essa projeção acaba criando áreas de sombra. Por exemplo: o destino do poeta, em “Capro”, permite também pensar que o “poeta-cabra”, em Dante, encontre, com seu “final feliz”, também uma espécie de fracasso – o da tarefa da poesia ou o da transcendência.

Se, conforme Secchin (2018), podemos pensar a obra de Cruz e Sousa como o testemunho de que “o asilo no espírito foi incapaz de promover o exílio do corpo” (2018, p. 131), talvez essa percepção de falência, como um aprisionamento da vida e da poesia na dimensão corpórea, ofereça à *Comédia* pontos de reflexão interessantes, como o do fracasso.

Cruz e Sousa traz ao texto dantesco a percepção de que o poeta é, na *Comédia* também, uma espécie de vencido. Se a floresta do *Purgatório*, para Dante, é o momento em que o poeta se redime, purifica-se, domina a floresta outrora obscura, a outra selva, do começo da jornada, agora ele vive o ponto culminante em que o final feliz se estabelece, triunfando sobre o medo. Mas seria precipitado terminar a *Comédia* no meio de seu caminho. A possibilidade que se anuncia é a de que, talvez, não haja verdadeiro final feliz para Dante, porque o fim de sua jornada não é o fim da própria história – ele está condenado ao retorno ao mundo terreno, a fim de escrever o relato, sempre insuficiente, segundo ele mesmo.

Sendo o corpo e a imanência temas comuns em Cruz e Sousa, ponderados à luz da filosofia de Schopenhauer, o corpo acaba também se revelando, na comparação entre poetas, como uma prisão dantesca para o próprio Dante, no poema.

Em “Capro”, os prazeres do corpo tornam-se o seu suplício, pois graças à sua potência sensível o poeta se vê paralisado diante da arte. Essa percepção confirma o viés filosófico da escrita de Cruz e Sousa, valendo-se do pensamento de Schopenhauer; para ambos, a vida terrena é o trajeto infernal, “em que as sevícias do corpo e as misérias do mundo são compreendidas como longo castigo” (SILVA, 2020, p. 143). A travessia do

inferno, que se transforma em material filosófico, permite que juntemos esses três nomes, agora: Dante, Schopenhauer, Cruz e Sousa.

Na tensão entre materialidade e espiritualidade, a imanência do corpo e a impossibilidade de se alçar a um estado superior ao da volubilidade da Vontade dão o tom à lírica de Cruz e Sousa. Poderíamos pensar, por outro lado, que, em Dante, o vale de lágrimas ou a trajetória infernal são, sim, superados – ao contrário do que aconteceria em “Capro”. Afinal, na *Comédia*, o poeta consegue observar a transcendência da matéria, conhecê-la – ele vê a substância divina, que se desfolha perante ele como um livro. Contudo, temos de pensar também que os caminhos infernais, para Dante, são tão cruéis quanto aqueles enfrentados pelo capro sousiano, em seu ofício estético. Dante passar por eles padecendo-os no próprio corpo, e retorna à terra com o mesmo corpo frágil e perecível.

É natural considerarmos que o final feliz de Dante contrasta com o final que encontramos no texto de Cruz e Sousa, mas isso, como estamos apontando, pode ser colocado em questão. Nesse sentido, de acordo com o que sugere Sterzi (2008) – ao analisar a lírica de Dante e as implicações modernas do poema entre as catalogações “tragédia” e “comédia” –, o que se abre no texto dantesco, afinal, é a possibilidade de um fim trágico, não apenas feliz: “[...] é à luz desta coincidência liminar do cômico e do trágico que, penso, se deve observar o fato de que o momento de plenitude do desfecho do *Paradiso* dependa de uma renúncia derradeira ao amor de Beatrice [...]” (STERZI, 2008, p. 15).

Mesmo a suposta felicidade dessa troca – de Beatrice pelo amor divino – é uma alegria e um final provisórios, porque Dante não permanece na perpétua contemplação dessa “força incorpórea” – a de Deus –, como a chama Sterzi (2008, p. 15). Dante viu Deus, mas não permaneceu ali. O seu ofício de escritor o arrastou de volta à materialidade, ao lugar em que, com seu corpo, deve enunciar o poema, no futuro pós-Paraíso, condenado, eternamente, à missão de contar, com a ameaça também constante (imortalizada na palavra poética) de que a memória o faça perder tudo, para sempre.

Como sugere Schopenhauer, enfim, a vida não é algo a ser fruído, um final feliz, mas uma tarefa, um esforço incessante, e o gênero humano, em toda parte, é o testemunho de sua própria discórdia (SCHOPENHAUER, 2015, p. 427). Nessa falta de conciliação, Cruz e Sousa retorna e permite que pensemos poeticamente essa espécie de

fracasso, naufrágio permanente do poeta no mundo. Esse fracasso, mesmo que inegável, não destrói a poesia; na verdade, mantém a sua difícil chama acesa.

Admitindo o fracasso tanto para o poeta do texto de Dante quanto para o poeta do texto de Cruz e Sousa, seguimos nos perguntando onde estará Dante, terminada a sua jornada; e o que o enunciador do “Capro”, por sua vez, terá visto nos pés caprinos do morto. Essas vozes viram o que nós não vimos, como leitores, mas que podemos, para sempre, cogitar. Todas as dúvidas, advindas do fracasso do ato de escrita (ficcionalizado) e do reino aprisionante do corpo, colocam a perder qualquer destino feliz de seus poetas, em favor da dúvida; mas essa dúvida é o que alimenta a própria poesia, e é por meio dela, afinal, que a poesia continuamente triunfa.

Referências bibliográficas

- BARROS, Fernando Monteiro de. Poesia simbolista: tradição e modernidade. Belford Roxo: *Revista UNIABEU*, v. 4, n. 8, 2011, p. 56-71. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/234>>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- BOSSERT, Adolphe. *Introdução a Schopenhauer*. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- COSTA, Daniel Lula; ANDRADE, Solange Ramos de. Algumas considerações sobre o Diabo na *Divina Comédia*. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo et al. (Org.). *O demoníaco na literatura* [on-line]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 149-160. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-11.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2021.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: poesia*. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, v. 1, 2008.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: prosa*. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, v. 2, 2008.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Tradução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia: Inferno*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019.

- DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia: Purgatorio*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019.
- HARRISON, Robert Pogue. *Forests: the shadow of civilization*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- JUNQUEIRA, Ivan. A modernidade de Cruz e Sousa. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 168-175, 2000.
- MOURÃO, Cátia. Bestiário fantástico das águas: evolução do legado da Antiguidade na Época Medieval. In: MIRANDA, Adelaide; CHAMBEL, Pedro (Coord.). *Bestiário medieval: perspectivas de abordagens*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2014, p. 79-97.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Caracterização da vontade de vida. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*, segundo tomo: suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 421-432.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Cruz e Sousa: o desterro do corpo. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica; Editora UFMG, 2018, p. 120-132.
- STERZI, Eduardo. *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- VIEIRA, Matheus Silva. Sobre aportes, ecos e circulações do *Comento sopra la Comedia* na América Latina: Dante Alighieri, Cristoforo Landino e seus leitores durante o período colonial. Londrina: *Revista Signum*, v. 21, n. 2, p. 112-136, 2020. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/557>>. Acesso em: 09 mar. 2021.
- SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. “Dante negro”: a *Divina Comédia*, segundo Cruz e Sousa. Londrina: *Revista Signum*, 21, n. 2, p. 137-160, 2020. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/559/507>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

Recebido em 07/08/2021

Aceito em 19/11/2021

ⁱ **Bárbara Costa Ribeiro** é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará. Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará. **E-mail:** costaribeirobarbara@gmail.com

ⁱⁱ **Júlio Cezar Bastoni da Silva** é Professor de Literatura Brasileira, Departamento de Literatura, na Universidade Federal do Ceará. Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, *campus* Araraquara). **E-mail:** juliobastoni@ufc.br

O SONHO DANTESCO E O PESADELO DE CASTRO ALVES: A VIAGEM DO NAVIO NEGREIRO AO PORTO DA *CITTÀ DOLENTE*. OU: CASTRO ALVES E AS LEITURAS DA *DIVINA COMÉDIA* NO ROMANTISMO BRASILEIRO

[CASTRO ALVES' DANTESQUE DREAM AND NIGHTMARE:
THE SLAVE SHIP'S JOURNEY TO THE PORT OF THE *CITTÀ DOLENTE*. OR: CASTRO ALVES AND THE
READINGS OF *THE DIVINE COMEDY* IN BRAZILIAN ROMANTICISM]

MATHEUS SILVA VIEIRAⁱ

ORCID 0000-0002-3404-0540

Scuola Superiore Meridionale/Università degli Studi di Napoli Federico II – Nápoles, NA, Itália

Resumo: Esta pesquisa analisa a influência de Dante Alighieri no Romantismo brasileiro e em suas preocupações sociais a partir do poema “O Navio Negreiro”, de Castro Alves. Neste artigo, abordamos questões sociais como a escravidão e de que maneira esse tema foi tratado no campo poético do Romantismo. Castro Alves, como poeta romântico, era socialmente comprometido como o porta-voz das classes populares, pois o Romantismo brasileiro não só definiu o papel da poesia em meio à sociedade, como também definiu as responsabilidades do poeta no meio social.

Palavras-chave: Dante Alighieri; Castro Alves; Escravidão; Influência

Abstract: This research analyzes Dante Alighieri's influence on Brazilian Romanticism and on its social concerns, based on the poem “O Navio Negreiro”, by Castro Alves. In this article, we address social issues such as slavery and how this matter was approached in the poetic field of Romanticism. Castro Alves, as a romantic poet, was socially committed as a spokesman for the popular classes, since Brazilian Romanticism not only defined the role of poetry in society, but also defined the poet's responsibilities in the social environment.

Keywords: Dante Alighieri; Castro Alves; Slavery; Influence

Introdução

No canto I do *Inferno*, Dante Alighieri pontua uma dificuldade em seu ofício poético: “Ah! que a tarefa de narrar é dura”¹ (ALIGHIERI, 2019. *Inf.* I, v. 4). Afinal, descrever aquela “selva selvagem, rude e forte/ que volve o medo à mente que a figura”² (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* I, v. 5-6) não seria empresa simples. *Mutatis mutandis*, também não é encargo ligeiro e descomplicado a redação de um ensaio crítico sobre o poema dantesco, ao menos sem que o ensaísta incorra em demasiadas repetições que o levem por uma “via smarrita” nos sendeiros da interpretação da *Comédia*.

Eugenio Montale, em uma carta datada de 3 de setembro de 1954, endereçada a Manara Valgimigli, recusou um convite como esse para realizar uma *Lectura Dantis*. Como escusa, o poeta genovês expôs: “não possuo nem mesmo uma *Divina Comédia*”³ (MONTALE, 1954, tradução nossa). Por não ter acesso à obra e por não poder consultá-la, Montale, a seu ver, não poderia produzir um texto à altura do convite, pois, ainda segundo o poeta, seus comentários não passariam de notas marginais ou repetitivas, sem vetores hermenêuticos substanciais para guiar os leitores pela *selva oscura* da exegese dantesca: “Não tenho em mente tantas impressões, observações, opiniões pessoais que me permitam – a qualquer canto de Dante – fazer algo diferente de outros leitores e comentadores”⁴ (MONTALE, 1954, tradução nossa). Em linhas gerais, o que Eugenio Montale resume nessa carta, de pouco mais de uma dezena de linhas, é a angústia de um leitor quando precisa escrever alguma nota crítica sobre Dante Alighieri. Por onde começar? Quais temas abordar? Como se aproveitar da extensa fortuna bibliográfica disponível, sobretudo depois de quase sete séculos, quando os comentários dantescos já se tornaram quase que uma espécie de gênero textual?

Qualquer via de leitura tomada pelo crítico será parcial, pois só abarcará uma fração ínfima da tessitura textual. Dessa forma, no seu afã interpretativo, o crítico deve ser ciente

¹ No original: “Ahi quanto a dir qual era è cosa dura”.

² “selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinova la paura!”

³ “non possego nemmeno una *Divina Commedia*”.

⁴ “Non ho in testa quel tanto d'impressioni, osservazioni, opinioni personali che mi permettano – in qualche singolo canto di Dante – di far qualcosa di diverso da altri lettori e commentatori”.

de suas limitações. Isso o ajudará, por exemplo, no recorte metodológico do seu objeto de análise, favorecendo um exame mais preciso de uma parcela da obra, uma vez que investigar a obra literária em sua completude e complexidade pode ser atividade arriscada, visto que o crítico pode cair em armadilhas interpretativas de searas que não são do seu campo de atuação acadêmica.

Giorgio Agamben (2012), no ensaio “A defesa de Kafka contra seus intérpretes”, entende o texto literário como um artefato linguístico do domínio do inexplicável, tendo em vista que as obras literárias não apresentam estruturas interpretativas rígidas, fechadas em si mesmas ou delimitadas pela crítica: “de fato, as explicações não são mais que um momento na tradição do inexplicável: o momento que toma conta dele, deixando-o inexplicável. Inexplicáveis eram, na verdade, apenas as explicações” (AGAMBEN, 2012, p. 135). O nível de inexplicabilidade de um poema como a *Divina Comédia* pode ser mensurado pela sua capacidade de se avizinhar aos leitores pelas suas singularidades. A construção dos cenários, a utilização da linguagem, a rima, a métrica, enfim, a arquitetura geral do poema e todos os elementos que o fizeram soar como único dentro do seu contexto de formação ainda hoje assombam, emocionam e consolam leitores, fazendo com que essa obra perdure e sobreviva às intempéries da história. Mudam-se os tempos, as formas de se viver e de se relacionar, mas os dramas, os amores, os medos, as frustrações e os arrependimentos permanecem, respeitando alguns ajustes históricos, quase inalteráveis. Por isso, na *Comédia*, o leitor não está temporalmente distante do autor. A distância temporal se evapora, porque o tempo da poesia não é o tempo cronológico que a tudo devora e distancia.

A poesia cria sua própria noção tempo (PAZ, 2012, p. 193). As barreiras cronológicas com as quais fraturamos a existência sucumbem, então surge um eterno presente, um tempo psicológico que, fechado em si, só está aberto para a fluidez estética. Octavio Paz (2012) entendia que o presente é o tempo arquetipo da poesia, pois é formado de puro instante: “o poema dá de beber a água de um presente perpétuo que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato” (PAZ, 2012, p. 193). O tempo da literatura é diverso do tempo cronológico-cotidiano, e, como tal, deve ser analisado levando em consideração suas particularidades, que implicam a relação autor-texto-leitor, mediados pelo contexto histórico, quando este influencia na dinâmica da escrita e da leitura.

Jorge Luis Borges, a sua vez, entendia que a história da literatura deveria ser a história da leitura, abarcando a relação entre textos e leitores ao longo dos séculos, pois, como afirmava, “se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura no ano 2000” (BORGES, 1999, p. 139). Não vamos tão perto, como aos anos 2000, mas voltemos um pouco mais, ao século XIX, para examinarmos como a obra de Dante Alighieri fora lida por Castro Alves, e como o contexto sociocultural pode ter influenciado a leitura do poema dantesco, contribuindo para algumas apropriações temáticas da parte do poeta brasileiro.

Romantismo à brasileira e leituras da *Divina Commedia*

Partimos de 1822. Com o Brasil elevado à categoria de nação soberana, a partir de sete de setembro, era necessário reivindicar também a emancipação cultural. Dado que o Brasil era agora um país livre, era então de se imaginar que sua arte deveria ser autônoma depois dos séculos de tutela estrangeira. Em um primeiro momento, fugiu-se dos cânones portugueses, porque, após a independência, Portugal deixou de ser o farol cultural brasileiro. No entanto, apesar do afastamento da tradição da antiga metrópole, a autonomia cultural brasileira se dava ainda a partir de suas relações com modelos de referência europeus, sobretudo com os franceses e os ingleses. O diferencial nesse período – estamos aqui no Romantismo – foi que os artistas começaram a perceber, aos poucos, que a literatura brasileira não deveria ser apenas um receptáculo de temas e formas; estava na hora de o autor brasileiro cantar com voz própria.

Aqui cabe uma breve explicação. Falar que a literatura brasileira pleiteava sua autonomia cultural no século XIX ao mesmo tempo em que se nutria de temas estrangeiros parece um contrassenso, mas não o é. Toda literatura se constrói mediante um jogo de influências recíprocas; um absorver, um subtrair, um decantar de temas e formas. Por exemplo, o que seria da obra de Dante sem os influxos estrangeiros? Basta lembrar do canto XXVI do *Inferno*, em que Dante Alighieri, poeta italiano (atenção ao gentílico), é quem finda a história de Ulisses (e, ao que consta, Dante só havia tido contato com a história desse mito grego por fragmentos traduzidos para o latim); ou no XXVI Canto do *Purgatório*, quando Dante usa oito versos em provençal para render homenagem ao poeta Arnaut Daniel. Condenaríamos Dante por macular a literatura em

língua italiana pelo uso excessivo de temas estrangeiros? Claro que não. A literatura não nasce no vazio, antes, é enriquecida por empréstimos temáticos, dos quais se nutre e depois passa a alimentar a literatura universal. A literatura floresce com intercâmbios culturais. No fim das contas, o que pretendia o autor brasileiro no Romantismo, por seu turno, era pleitear a construção de uma arte nacional, mediante a absorção de padrões estéticos externos adaptados à realidade local. Porém, a busca pela autonomia cultural não é simples, já que envolve uma tomada de consciência nacional em concomitância com um trabalho estético que consiga cruzar paralelas culturais díspares (a local e a universal) sem que necessariamente uma se sobreponha à outra.

No entanto, as trocas temáticas são assimétricas e variam conforme a posição canônica que determinadas culturas ocupam no cenário universal. A posição central no cânone, às vezes oriunda de fatores externos, como a hegemonia econômica, favorece uma determinada literatura, que ditará modas a serem seguidas como padrões de referências. Assim, o sistema de rotação da cultura, suscetível às veleidades dos ditames econômicos, é capaz de transformar antigos centros de referência em periferias culturais; velhos faróis-guia vão sendo ofuscados pelo esplendor de novos baluartes culturais que ascendem à riba literária. A Itália, por exemplo, antiga metrópole cultural renascentista, possuía em fins do século XVIII e início do XIX uma literatura que vivia mais à sombra do seu passado do que do vigor do seu presente. A literatura italiana era então uma literatura secundária dentro do quadro europeu.

É bom frisar que esse processo de marginalização cultural imputado à literatura italiana não pode ser totalmente comparado ao que foi submetido à jovem literatura brasileira no mesmo período, pois é necessário levar em consideração uma série de vicissitudes histórico-culturais. Por exemplo, a literatura brasileira não fora legatária de uma longa herança literária para se apoiar ou buscar referências internas, como no caso italiano. As primeiras manifestações literárias brasileiras foram provenientes de aportes externos. Haroldo de Campos (1992, p. 238) interpreta que a literatura brasileira fora um infante sem infância, já nascida adulta, decantando e absorvendo tradições estrangeiras. Nesse sentido, para Campos (1992, p. 234), a literatura brasileira já nascera predisposta à antropofagia. Contudo, a crítica literatura europeia pré-romântica, e nos referimos aqui, sobretudo, à crítica de matriz portuguesa, tendia a ver os autores brasileiros como meros repetidores de padrões estéticos alheios, dos quais os literatos coloniais só poderiam ser

usufrutuários tutelados. Posto isso, quando falamos que a literatura brasileira buscou, pós-independência, um estatuto de autonomia, isso nada mais foi do que a liberdade de se apropriar livremente dos temas da literatura universal e glosá-los segundo a realidade local, sem autorização da metrópole.

A literatura italiana, ao contrário, era já autônoma, porém, buscava sair do ostracismo cultural ao qual havia sido lançada. São problemas semelhantes e, todavia, distintos. Enquanto no Brasil surge o que Haroldo de Campos (1992, p. 237) chamou de “diálogo da diferença”, uma busca pela autonomia cultural baseada na confluência de elementos culturais exógenos amalgamados com influxos endógenos, na Itália a problemática tem mais a ver com o dissabor da vida literária em uma periferia literária. Contudo, a literatura italiana no período novecentista, como a brasileira, será influenciada por movimentos sociais que contribuirão para a sua revalorização cultural.

O século XIX na Itália será marcado por ondas revolucionárias que levarão à unificação do território. Finalmente, a península será alçada à categoria de nação unida. O *Risorgimento* italiano, na interpretação de Carlo Dionisotti (1999, p. 267), buscou uma literatura de visão nacionalista para representar o apogeu cultural da jovem nação unida. O poeta patriótico escolhido para representar os feitos italianos foi Dante Alighieri, tal qual destaca Dionisotti:

Apenas uma tradição que remonta às suas origens nacionais e centrada na estrutura e substância histórica, realista, controversa e profética do poema de Dante ainda pode servir como uma alavanca para o ressurgimento daquela província humilde e selvagem da Europa que agora se tornou a Itália⁵. (DIONISOTTI, 1999, p. 274, tradução nossa)

Dá-se aqui o *risorgimento* dantesco, uma vez que esse poeta, por alguns séculos, tivera sua obra preterida em favor das de Petrarca, Tasso e Ariosto (DIONISOTTI, 1999, p. 256). Os movimentos históricos do século XIX abriram espaço para que Dante se transformasse no poeta italiano por antonomásia, como também para que a sua *Divina Comédia* se consolidasse como centro do cânone italiano, além de um indiscutível e importante pilar do cânone universal.

⁵ “Solo una tradizione ricondotta alle sue origini nazionali e imperniata sulla struttura e sostanza storica, realistica, polemica e profetica del poema di Dante, poteva ancora servir di leva al risorgimento di quella umile e selvatica provincia dell’Europa che ormai era diventata Italia”.

Tornando ao Brasil, é no Romantismo que a literatura começa a desvendar e evidenciar seus elementos nacionais. No entendimento de Antonio Candido (2002, p. 20): “o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e, portanto, a identidade, em oposição à Metrópole”. A aspiração por uma literatura autônoma solicitava aos autores que estes abrissem os olhos para a realidade na qual estavam inseridos. Desta forma, o Romantismo à brasileira também se preocupou com temas sociais, como a escravidão, e será na poesia que esse tema será tratado com mais relevo. O poeta romântico passará a assumir um compromisso social ativo, tornando-se porta-voz das classes subjugadas, uma vez que o Romantismo não só definiu a função da poesia na sociedade, mas também os encargos do poeta nessa sociedade (CANDIDO, 2000, p. 352). Quem despontou como arauto das lutas abolicionistas no campo da literatura foi um jovem poeta baiano: Castro Alves (1847-1871).

Castro Alves nasceu no interior do estado da Bahia. Mudou-se para a capital, Salvador, com propósitos de seguir estudos. Em Salvador, o jovem do interior teve contato com as iniquidades aplicadas aos negros: o cativeiro e a opressão. Aos negros, eram aplicadas as mais duras punições, que, segundo as descrições de Darcy Ribeiro (1995, p. 120), iam das “mutilações de dedos, furo de seios, queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver”. O mais aterrador de tudo isso é que essa barbárie era feita com total apoio das mais diversas camadas da elite social brasileira, como bem lembra Silvio Almeida (2019, p. 25): “as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados ‘homens de bem’”.

Observador da crueldade aplicada aos escravizados, Castro Alves não conseguiu ser um poeta alheio a tal situação. Não podia aceitar que o desenvolvimento urbano do Brasil estivesse em correlação com as perversidades aplicadas aos negros. O sangue dos escravizados não poderia ser o motor de desenvolvimento do país, por isso ferve na pena desse poeta a denúncia social. Surge o autor porta-voz das lutas abolicionistas ou o que Antonio Candido (2000, p. 241) chamou de “poeta humanitário”, verdadeiro “bardo que fulmina a escravidão e a injustiça”.

A longa viagem do Navio Nегreiro ao porto da *città dolente*

Em 1868, aos 21 anos, Castro Alves escreveu “O Navio Nегreiro”, poema dividido em seis partes e que narra a dolorosa e longa viagem de indivíduos sequestrados de várias áreas do continente Africano, aprisionados em um calabouço marinho com destino aos grilhões eternos. O poema é aberto com a descrição do horizonte marinho:

‘Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar – dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta
(...)
‘Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? Qual o oceano?... (ALVES, 1960, p. 277)

Na interpretação de Gibson Rocha (2007, p. 58) “o poema se processa numa escala progressiva que vai da contemplação ao desespero”, por isso a paisagem doce e suave, com o azul do céu que se confunde com a cor das águas, é quebrada pela visão de uma nave de marinheiros rudes, violados pelo sol abrasador. É o navio negreiro, nau errante, abjeto veículo que assombra o poeta: “Mas que vejo eu aí... Que quadro d’amarguras!/ É canto funeral! Que tétricas figuras! .../ Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!” (ALVES, 1960, p. 277). O exagero das imagens dissonantes passa a construir uma paisagem tétrica. Depois de douradas borboletas, instala-se agora um quadro de sofrimentos. Ao descrever o navio, as palavras do poema passam a ser ásperas, de modo a atingir o sombrio. Chega-se a um espaço de angústia e sofrimento. Os ecos dantescos aqui são visíveis, tornando-se mais nítidos quando Castro Alves recorre ao nome do poeta florentino para descrever tal cenário:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar... (ALVES, 1960, p. 280)

Ao destacar “sonho dantesco”, o poeta baiano tentará aproximar suas visões às do florentino, mas a palavra “sonho”, dentro do léxico dantesco, possui nuances

interpretativas complexas. Luigi Canetti (2019), ao estudar as múltiplas interpretações dadas ao sonho em época medieval, constatou que o onirismo dantesco é um dos pontos centrais da obra. Canetti pontua que, para Dante, bem como para seus contemporâneos, os sonhos eram tidos como “recursos da psique e faculdades divinatórias”⁶ (CANETTI, 2019, p. 46, tradução nossa), de tal forma que uma das vertentes interpretativas da *Commedia* no Medievo entendia que a inspiração, a viagem e a escrita do poema partiam de visões oníricas do poeta, ou seja, a *Comédia* seria produto de um sonho de Dante (CANETTI, 2019, p. 49). Vida e sonho, como também realidade e irrealidade, são faces opostas de uma mesma moeda, de maneira que o poeta já não saberia distinguir uma face da outra. Dante já não sabe mais se é produtor ou produto do seu sonho, mas em um mundo transfigurado subjetivamente, impera a liberdade imaginativa.

Em outras palavras, as fronteiras entre sonho e realidades são tênues, pois, como György Lukács (2009) já dissera, a arte nasce de uma “inadequação” entre alma e realidade, uma vez que a “alma é mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2009, p. 177). O Inferno é zona de sonhos turvos, de pesadelo, de transfiguração tétrica da realidade: “Como lá fui parar não sei;/ tão tolhido de sono me encontrava,/ que a verdadeira via abandonei”⁷ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* I, v. 10-12). As experiências oníricas de Dante, ou o *visio in somniis*, é o que permite ao poeta, segundo Luigi Canetti (2019, p. 56), ser espectador de suas ações dentro de uma realidade fugidia. Castro Alves, dessa forma, baseia sua poesia nas experiências oníricas de Dante, visto que também suas visões refletem as turbações de um sonho inquieto, um pesadelo incompreensível, como no *Inferno* de Dante.

Os versos de “O Navio Negreiro” fazem ressoar os gritos de misericórdia dos negros escravizados, o zunir dos chicotes, o estalar dos açoites no corpo, obrigando os condenados a girarem em uma dança de dor e agonia. A aspereza das palavras envolve, paralisa e imobiliza o leitor. Tais imagens só poderiam ter sido buscadas na obra de um autor que explorou os recônditos da vida ínfera:

Gritos, suspiros, prantos lá encontrei
que ecoavam no espaço sem estrelas,
pelo que no começo até chorei.
Diversas línguas, hórridas querelas,

⁶ “risorsi della psiche e facoltà divinatorie”.

⁷ “Io non so ben ridir com’ i’ v’ intrai,/ tant’ era pien di sonno a quel punto/ che la verace via abbandonai”.

brados de mágoa, irrupções de ira
com estalar de mãos em suas sequelas,
formavam um tumulto que regira
no intemporal negrume, sem parada,
qual turbilhão que areia em torno atira⁸. (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* III, v. 22-27)

Estamos na entrada do Inferno, às margens do Aqueronte. Caronte é o barqueiro que transporta Dante, Virgílio e as almas perdidas. Dante, não suportando os flagelos imputados aos condenados, cai desmaiado e, ao fim do canto, já não tem mais voz para narrar a sucessão de penas do reino infernal, por isso precisa fazer uma pausa. A tarefa não é fácil; o Inferno é o lugar do indescritível. Resta ao poeta lutar para desbravar o manancial linguístico em busca de vocábulos que deem suporte à sua descrição. Não obstante a falta de termos para descrever as paisagens infernais, o poeta ainda tem que combater as imprecisões da memória – como arquivar eventos que carecem de palavras para descrevê-los? –, afinal, a topografia infernal favorece a incompreensão, seja ela auditiva e/ou visual, tudo contribuindo para a difícil transposição em versos das sensações vividas pelo poeta. À vista disso, quando Dante, depois da sua peregrinação pelos três *luoghi dell’aldilà*, começa a escrever seu poema, entrando em conflito com o tortuoso labirinto da memória e com a problemática de descrever uma realidade fugidia, assim afirma: “Ah! que a tarefa de narrar é dura” (ALIGHIERI, 2019. *Inf.* I, v. 4). Desse modo, dá início ao que Giuseppe Ledda (2002) entende por “retórica do indizível”, visto que Dante está tensionado em um “xadrez (*scacco*) cognitivo/comunicado”, ou seja, entre a observação das ações e a tortuosa pressão para a sua transposição em versos (LEDDA, 2002, p. 179). O que faz Dante em seu poema é um processo de artesanato poético, reagrupando os vocábulos para criar sinestésias que possam transmitir aos leitores sensações semelhantes àquelas vividas por si, além de edificação de metáforas que aproximem as experiências no além à realidade tangível dos intérpretes do poema. Enfim, o poeta florentino realiza inúmeros exercícios retóricos para contornar a sua pesada tarefa de escrita.

Castro Alves também entra em *agon* com as palavras. Nessa luta, o poeta brasileiro pede apoio às musas: “Perante a noite confusa.../ Dize-o tu, severa Musa,/ Musa

⁸ “Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l’aere sanza stelle./ per ch’io al cominciar ne lagrimai./ Diverse lingue, orribili favelle./ parole di dolore, accenti d’ira,/ voci alte e fioche, e suon di man con elle./ facevamo un tumulto, il qual s’aggira/ sempre in quell’aura samza tempo tinta,/ come la rena quando turbo spira”.

libérrima, audaz!.../” (ALVES, 1960, p. 281). Recordemos que Dante, em seu turno, também recorreu ao auxílio similar das suas musas: “Musas, grão Gênio, vossa potestade/ me ajude; mente que o que eu via inscrevias/ aqui se atestará tua dignidade”⁹ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* II, v. 7-9). Escrever não é tarefa simples. Em seu poema, Castro Alves tenta descrever as sensações de sofrimentos dos escravizados. Lágrimas, dores e gritos, além de punições sobre mães e filhos, embalados pelo zunir dos açoites, constroem uma horrenda sinfonia de flagelos:

Negras mulheres, suspendendo às tetas
 Magras crianças, cujas bocas pretas
 Rega o sangue das mães:
 Outras moças, mas nuas e espantadas,
 No turbilhão de espectros arrastadas,
 Em ânsia e mágoa vãs!
 E ri-se a orquestra irônica, estridente...
 E da ronda fantástica a serpente
 Faz doudas espirais ...
 Se o velho arqueja, se no chão resvala,
 Ouvem-se gritos... o chicote estala.
 E voam mais e mais... (ALVES, 1960, p. 280)

Em Castro Alves, o navio negreiro é o início do fim da liberdade para homens, mulheres e crianças sequestrados de suas terras. Depois da longa travessia do oceano, virá a condenação diária à labuta forçada, o sangue a irrigar o campo de trabalho, a humilhação a marcar as horas do dia, a fome a ser sempre companheira. Os versos usados por Dante nos portais do inferno bem que poderiam ser usados como inscrições nos porões do navio negreiro: “VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE/ VAI-SE POR MIM À SEMPITERNA DOR;/ VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE”¹⁰ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* III, v. 1-3), além do laudatório: “DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS”¹¹ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* III, v. 9). Em Castro Alves, a cidade dolente é um país, um Brasil omissivo, promotor e cúmplice do genocídio negro.

As imagens poéticas dos dois autores coincidem; as penas se assemelham, mas não os condenados. Em Dante, as almas são punidas pelo esquema da lei do contrapasso: paga-se no inferno a punição justa e equivalente às faltas praticadas em vida, e se estão

⁹ “O muse, o alto ingegno, or m’ aiutate;/ o mente che scrivesti ciò ch’io vidi,/ qui si parrà la tua nobilitate”.

¹⁰ “PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,/ PER ME SI VA NE L’ETTERNO DOLORE,/ PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE”.

¹¹ “LASCIA TE OGNE SPERANZA, VOI CH’INTRATE”.

no inferno, ali chegaram por mérito próprio. Mas quais são os erros cometidos pelos habitantes do porão da nau errante? Sujeitos que até bem pouco eram “Fortes, bravos/ Hoje míseros escravos,/ Sem luz, sem ar, sem razão” (ALVES, 1960, p. 282).

Castro Alves faz do seu poema um manifesto contra a miséria social brasileira, e, como Dante, o poeta baiano também enxerga a poesia como elemento de transformação social e, em certo sentido, de redenção moral aos humilhados pela escravidão: “Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!/ Andrada! Arranca esse pendão dos ares!” (ALVES, 1960, p. 284). Dante, por sua vez, introduz na cena, segundo Andrea Battistini (2016, p. 19), uma “retórica da salvação”, dado que o elemento poético se cruza com o teológico, marcando, por vezes, um discurso de tom profético, com vias a converter os leitores. Para Dante, a poesia era a arma de defesa contra as injustiças cotidianas, mas também guia de retidão para os leitores. Em resumo: a poesia era elemento de denúncia social e transformação espiritual, por isso, conforme Battistini, Dante considerava que partia das mãos do poeta, por licença divina, o encargo de denunciar a corrupção humana, de tal forma que: “A *Comédia* é, portanto, uma obra literária que tem um propósito prático, extraliterário, edificante, também evidenciado por aqueles que destacaram suas extraordinárias qualidades poéticas”¹² (BATTISTINI, 2016, p. 17, tradução nossa).

A poesia de Castro Alves, à sua maneira, descortina os problemas sociais, trazendo à luz verdades incômodas, soterradas pelo discurso político do período. A lírica do poeta baiano é inconveniente à retórica atrasada da elite escravocrata brasileira, que, por quase quatro séculos, regou os seus jardins de delícias com o sangue dos escravizados. Por quase quatro séculos, a humilhação, a fome, a tortura e o genocídio negro foram usados como escusas para funcionamento das engrenagens do sistema econômico nacional. Uma herança funesta, em razão de o racismo ser até hoje produzido e reproduzido pelas estruturas sociais dominantes, responsável por genocídios, encarceramento em massa, minguardas políticas sociais e escassa representatividade política da população negra.

É isso que leva Silvio Almeida (2019) a entender o racismo no Brasil como algo estrutural, uma vez que penetra nas camadas internas da sociedade, corroendo as estruturas sociais e obstaculizando a mobilidade social da população negra, que sofre com o processo de marginalização sociocultural, de maneira a dificultar a ascensão social

¹² “la *Commedia* dunque è un’opera letteraria che si prefigge un scopo pratico, extraletterario, edificante, posto in luce anche da chi ne ha messo in rilievo le straordinarie qualità poetiche”.

dessa parcela da população (ALMEIDA, 2019, p. 15). Para o pesquisador, o racismo no Brasil é estrutural também porque “fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea” (ALMEIDA, 2019, p. 15). A sociedade brasileira é o que Silvio Almeida (2019, p. 34) chama de “máquina produtora de desigualdades sociais”, uma vez que “comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção” (ALMEIDA, 2019, p. 33).

Voltando ao plano da lírica, Theodor Adorno (2003) entendia que o poeta não deve estar a favor apenas de suas emoções individuais, já que a lírica é construída na dialética do eu individual/empírico com o meio social no qual está inserido e onde deve atuar como partícipe ativo das dinâmicas sociais, tal que “o teor de um poema não é mera expressão de emoções ou experiências individuais, pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética conquistam o universal” (ADORNO, 2003, p. 66). É evidente que, na ótica de Adorno, apesar das primeiras experiências poéticas serem individuais, o poeta deve sempre aspirar a uma realidade coletiva.

Gianfranco Contini (2001), falando de Dante Alighieri, sustentava que o poeta e o sujeito histórico caminham sempre juntos, como juntos estão personagem e autor, duas faces indivisíveis. Dante seria personagem-poeta do seu texto porque “No ‘eu’ de Dante, convergem o homem geral, o sujeito do viver e do agir, e o indivíduo histórico, dono de uma experiência *hic et nunc*, em determinado tempo; o Eu transcendental (com maiúscula) e o ‘eu’ (com minúsculas) existencial”¹³ (CONTINI, 2001, p. 35, tradução nossa). Em Castro Alves, também, aonde vai o cidadão, vai o poeta. O tom oratório dos seus textos, o conteúdo político, a crítica ao regime político daquele então Brasil Império ditam a tônica poética de seus versos. Seu poema-denúncia registrou nos anais da história literária brasileira um período horrendo do passado brasileiro.

Existe um povo que a bandeira empresta
 P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
 E deixa-a transformar-se nessa festa
 Em manto impuro de bacante fria!...
 Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,

¹³ “nel ‘io’ di Dante convengono l’uomo in generale, soggetto del vivere e dell’agire, e l’individuo storico, titolare d’un’esperienza *hic et nunc*, in un certo tempo; Io transcendente (con la maiuscola) e ‘io’ (con la minuscola) esistenziale”.

Que impudente na gávea tripudia?
Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra
E as promessas divinas da esperança...
Tu que, da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha,
Que serves a um povo de mortalha!... (ALVES, 1960, p. 283)

Se voltarmos a Adorno, veremos que pendor lírico do poema nasce quando forças sociais compungem o eu individual a adentrar nos labirintos da existência social. Ao fim dessa jornada, o agora eu empírico/social terá cabedal para produzir uma obra capaz de abarcar os limites da condição humana, ou, como diz Adorno (2003, p. 67), “só entende[rá] o que o poema diz quem escuta da sua solidão a voz da humanidade; mas ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista”. Castro Alves denunciou com seus versos a maior vergonha brasileira: a escravidão, cicatriz incurável a manchar de sangue o pendão nacional, tal qual Dante que, com paixão política e ímpeto de justiça moral, denunciou a usurpação da Itália pelas mãos de tiranias:

Ah! Serva Itália, albergue de pesar,
nau sem piloto em borrasca funesta,
não dona de nações, mas lupanar!
Aquele alma galante foi tão presta,
só pelo doce nome de sua terra,
ao seu concidadão fazer tal festa;
e agora em ti não ficam mais sem guerra
teus viventes, e um e outro tortura
dos que um só fosso e uma muralha encerra¹⁴. (ALIGHIERI, 2019. *Pur.* VI, v. 76-84)

Segundo Gianfranco Contini (2001, p. 39), o poeta medieval é sábio e profeta e, como tal, é capaz de revelar o destino da humanidade. Dante denunciou a ruína da Itália, que estava àquele tempo entregue aos desígnios destrutivos de tiranos, da mesma forma como Castro Alves fora voz firme na defesa das causas abolicionistas. Ezra Pound (2006, p. 79), à sua peculiar maneira, via os artistas como “antenas da raça”, porque captam a

¹⁴ “Ahi serva Italia, di dolore ostello,/ nave senza nocchiero in gran tempesta,/ non donna di provincie, ma bordello!/ Quell’anima gentil fu così presta,/ sol per lo dolce suon della sua terra,/ di fare al cittadin suo quivi festa;/ e ora in te non stanno senza guerra/ li vivi tuoi, e l’un l’altro si rode/ di quei che un muro e una fossa serra”.

frequência de transmissão das angústias e dos anseios inauditos pelo discurso cotidiano¹⁵. A literatura seria um barômetro das tensões sociais no campo artístico, porque está sempre em estrita correspondência com o contexto histórico-político que a circunda.

Conclusão

Fernando Pessoa (1965, p. 164) já dissera que o poeta é um *fingidor* e que é a partir desse *fingimento* que esse indivíduo penetra nos recônditos mais profundos da condição humana. A *mimese* poética permite a Castro Alves a (re)construção de uma realidade capaz de analisar a vileza humana em seus aspectos mais horrendos – “fatalidade atroz que a mente esmaga” (ALVES, 1960, p. 284) –, porque a recriação fugida da realidade, o *fingimento*, permite ao poeta trabalhar com múltiplas variáveis da condição humana, explorando-as sob múltiplos prismas interpretativos. Castro Alves escolhe o lado dos silenciados pela história, dos humilhados e torturados – “Quem são esses desgraçados/ Que não encontram em vós/ Mais do que o rir calmo da turba/ Que exercita a fúria do algoz?” (ALVES, 1960, p. 281). Pound (2006, p. 76) considerava que “uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio”, já que seria incapaz de adentrar nos meandros de sua própria existência, pois fecha os olhos para si, desconhece seus valores e suas dinâmicas internas. Ou seja, é bárbara, porque não domina linguagem que a põe em (cor)relação com todos os extratos sociais que a compõe.

Literatura é resistência, seja contra o imediatismo cotidiano, seja contra os transtornos sociais. No entanto, para que a literatura funcione como resistência, é necessário que o autor arquitete uma obra que abra as portas de novas realidades aos leitores, de modo que os faça observar, interpretar e compreender realidades circunvizinhas por novos ângulos que a superficialidade trivial do cotidiano é incapaz de abarcar. O poeta é capaz de penetrar nas brumas da ignorância para romper com o discurso pretensiosamente vazio da retórica dominante que busca suavizar ou negar opróbios imputados a determinados grupos sociais silenciados por uma retórica facionara. Se voltarmos a Eugenio Montale (2018), agora em seus versos, encontraremos uma chama de desassossego: “certamente há quem saiba mais do que nós / mas não fala; se

¹⁵ Infelizmente, nem sempre essas “antenas” artísticas conseguem captar as frequências sociais em sua completude. O próprio Pound é um exemplo disso, de que o pensamento artístico pode se sujeitar à adoção de ideologias facionaras.

abrisse a boca saberíamos / que todas as lutas são iguais / para quem tem olhos fechados e tampões nos ouvidos”¹⁶ (MONTALE, 2018, p. 681). É o *fingimento* poético que nos faz enxergar além da cegueira da ignorância diária, fazendo-nos questionar as idiosincrasias das relações humanas.

Dante Alighieri e Castro Alves não viveram para ver melhoras nos quadros sociais após suas denúncias. Dante morreu no exílio, em 1321; Alves, de tuberculose, em 1871, aos 24 anos, 17 anos antes da abolição da escravidão. Infelizmente, nem sempre os poetas conseguem resolver as convulsões ou os dramas sociais de seus tempos, mas perde, afinal, quem ignora a poesia e a sua voz de resistência. Enfim, vão-se os poetas sem necessariamente resolver dramas sociais, mas para nós, seus leitores, ficam-nos os textos, e isso já é muito.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. A defesa de Kafka contra seus intérpretes. In: AGAMBEM, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia: Inferno/ Purgatório/ Paraíso*. Edição bilíngue com tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

BATTISTINI, Andrea. *La retorica della salvezza*. Studi danteschi. Bologna: Il Mulino, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, v. 2. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹⁶ “esiste certo chi ne sa più di noi/ ma non parla; se aprisse bocca sapremmo/ che tutte le battaglie sono eguali/ per chi ha occhi chiusi e ovatta negli orecchi”.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9ª edição. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANETTI, Luigi. Onirismo dantesco e oniromantica medievale. In: HUSS, Bernhard; TAVONI, Mirko (a cura di). *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*. Ravenna: Longo Editore, 2019.

CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 2001.

DIONISOTTI, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1999.

LEDDA, Giuseppe. *La guerra della lingua: ineffabilità, retórica e narrativa nella «Commedia» di Dante*. Ravenna: Longo Editore, 2002.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. 2ª ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2009.

MONTALE, Eugenio. Non possesso nemmeno una Divina Commedia. 03 set. 1954. *Il sole 24 ore*, Milano, 27 nov. 2016. Disponível em: <<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-11-27/non-posseggo-nemmeno-divina-commedia-134929.shtml?uuid=ADWo5z2B>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2018.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 2. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes São Paulo: Cultrix, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Gibson Monteiro da. *Dante: um percurso pela literatura brasileira*. 2007. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

Recebido em 07/08/2021

Aceito em 17/11/2021

ⁱ **Matheus Silva Vieira** é Graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará e Mestre em Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação em Letras desta mesma Universidade. Atualmente, é doutorando em “Testi, tradizioni e culture del libro. Studi italiani e romanzi”, na Scuola Superiore Meridionale – Università degli Studi di Napoli Federico II.
E-mail: matheus.vieirasilva@unina.it

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DOS PECADOS DANTESCOS PARA O FILME *LA SOLITA COMMEDIA: INFERNO*

[INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF DANTE'S SINS FOR THE MOVIE
LA SOLITA COMMEDIA: INFERNO]

SUÉLEN NAJARA DE MELLOⁱ

ORCID 0000-0002-7942-920X

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

RAFAEL FERREIRA DA SILVAⁱⁱ

ORCID 0000-0002-7151-7352

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

Resumo: O presente artigo busca discutir acerca da tradução intersemiótica dos círculos do inferno e dos pecadores do clássico da literatura universal *Divina comédia*, de Dante Alighieri, para a paródia fílmica *La solita commedia: Inferno* (2015), dirigido por Fabrizio Biggio, Martino Ferro e Francesco Mandelli, que narra as aventuras do poeta *fiorentino*, que volta à Terra sete séculos depois com a missão divina de fazer uma analogia dos pecados do século XXI para poder endereçar quem os cometeu aos círculos pré-existentes.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Tradução Intersemiótica; Adaptação fílmica; *Divina Commedia*; *La solita commedia*

Abstract: This article seeks to discuss the intersemiotic translation of the circles of hell and sinners from the universal literary classic *Divine comedy*, by Dante Alighieri, to the filmic parody *La solita commedia: Inferno* (2015), directed by Fabrizio Biggio, Martino Ferro and Francesco Mandelli, who narrates the adventures of the Florentine poet, who returns to Earth seven centuries later with the divine mission of making an analogy of the sins of the 21st century in order to address those who committed them to the pre-existing circles.

Keywords: Translation Studies; Intersemiotic Translation; Film adaptation; Divine Commedia; *La solita commedia*

Nos Bastidores

A obra-prima dantesca *La Divina Commedia*¹, ao longo dos séculos, foi fonte de inspiração para diversas adaptações, entre as quais o filme italiano *La solita commedia: Inferno*, que será o objeto de análise neste artigo. Antes de abordarmos a trama, e chegarmos ao ponto análogo do livro clássico e a sua adaptação, daremos algumas informações sobre os concebedores deste produto, que são figuras conhecidas dos italianos ligadas ao mundo da comédia, o que assume um papel importante na adaptação, pelo fato de o público criar expectativas em relação ao filme, por fazerem parte deste polissistema cultural (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 24).

O filme é uma comédia dirigida por Fabrizio Biggio, Martino Ferro e Francesco Mandelli, e foi lançado em 2015, em língua italiana, com duração de 95 minutos e distribuído pela Warner Bros Entertainment Italia. Contando com um grupo reduzido de atores, que alternam entre si os papéis durante a execução das cenas, no total de 11 atores para 94 personagens, dentre os quais atuam, também, dois dos três diretores do filme, a saber Fabrizio Biggio e Francesco Mandelli, que assumem, respectivamente, os papéis dos protagonistas Virgílio e Dante.

O fato de os diretores assumirem papéis importantes no filme não é uma especificidade dessa produção, pois é possível observar em suas filmografias que, além da atuação artística, o trabalho em conjunto, em algumas obras, é algo recorrente na vida desse jovem trio de diretores italianos. Martino Ferro, nascido em Florença em 1974, é um diretor e escritor que, junto a Francesco Mandelli e Fabrizio Biggio, escreveu alguns episódios da série *I soliti idioti* (2009-2012)² e seus dois respectivos filmes (2011 e 2012)³. Francesco Maria Mandelli, nascido em Erba em 1979, é ator, diretor, apresentador de televisão e rádio, roteirista, escritor, cantor e músico, com um vastíssimo currículo de

¹ Dante Alighieri (1304-1321).

² Sitcom italiana protagonizada por Francesco Mandelli e Fabrizio Biggio, transmitida pela MTV Itália.

³ Filmes cômicos exibidos na MTV Itália, dirigidos por Enrico Lando, baseados na sitcom homônima.

produções, facilmente acessível na internet, e Fabrizio Biggio, nascido em Florença em 1974, é ator e apresentador de televisão italiana.

A versatilidade de currículos tão amplos inspirou-lhes, não só na elaboração do filme, mas também em um divertido trabalho de divulgação da obra, sendo possível encontrar referências aos outros trabalhos, como os mencionados acima, desenvolvidos entre os diretores, e que consagraram a dupla Mandelli e Biggio nas telas italianas.

Dentre as diversas atuações em conjunto, destacam-se os personagens Ruggero e Gianluca, da série *I soliti idioti*, que lhes rendeu frutos e participações em festivais e programas televisivos, em que interpretam pai e filho, encenados respectivamente por Mandelli e Biggio, que protagonizam uma cena para a divulgação do futuro trabalho realizado pelos diretores. São dois personagens icônicos, cidadãos abastados de Roma, que vivem juntos em um apartamento luxuoso: de um lado, o pai Ruggero, muito autoritário, vulgar e desonesto, e do outro, seu filho Gianluca, um jovem formado, apaixonado pela arte e pela tecnologia, além de ser muito ingênuo.

No vídeo de divulgação, o filho está aparentemente em um escritório, quando é interrompido pelo pai que procurava na internet o filme *La solita Commedia: Inferno*, para realizar o download, e que automaticamente é repreendido pelo pai que o adverte ser um ato criminoso, além de fazer uma exaltação ao ato de ir ao cinema e o convida para assistirem ao filme juntos e aproveitarem essa experiência entre pai e filho.

Figuras 1 e 2 – Cenas do vídeo de divulgação do filme *La Solita Commedia: Inferno* (2015)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=77PK3WnhGZo>

Durante a exibição do filme, pai e filho dialogam e mencionam outros trabalhos e atividades realizadas por Mandelli e Biggio. Tais menções tratam-se de *easter eggs*, termo usado para essas surpresas que são geralmente inseridas em filmes, músicas, jogos e sites. O vocábulo traduzido do inglês para o português significa “ovos de páscoa”, e com ele carrega a tradição da caça aos ovos que ainda é comum em alguns países; partindo da afirmação de que “a Semiótica é a ciência geral de todas as linguagens” (SANTAELLA, 2003, p. 7) ao trazer elementos que remetem a outros elementos, outras lembranças e outras produções, essas menções são consideradas signos, que segundo Plaza (2003, p. 21), “é algo que [...] representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém [...] cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido”.

Houve outros meios de divulgação como vídeos, perfis nas redes sociais e sessões fotográficas com os atores do elenco. A página oficial do filme contou com mais de 50 mil curtidas e diversas interações com os seguidores. Segundo o site *My Movies*, a produção arrecadou na bilheteria o valor bruto de 738 mil euros⁴.

Figura 3 – Fan Page *La Solita Commedia: Inferno* (2015)



Fonte: <https://www.facebook.com/LaSolitaCommedia>

Contextualizados os realizadores, percebem-se os elementos em meio aos quais concebe-se a adaptação parodística *La solita Commedia: Inferno* – um ambiente fecundo que se vale de diversas fontes, corroborando a afirmação de Plaza (2003, p. 18), que pontua que “todo pensamento é tradução de outro pensamento”.

⁴ Informação disponível em: <<https://www.mymovies.it/film/2015/lasolitacommediainferno/>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

O próximo capítulo tratará sobre o Inferno de Dante no pensamento de Biggio, Mandelli e Ferro, construído a partir da ótica de São Tomás de Aquino (século XIII) e da atualização dos pecados capitais, recomendados oficialmente pelo Papa Gregório (século V), que formalizou os escritos avulsos do monge Evagrius Ponticus (século IV), que elencou os erros mais graves que poderiam ser cometidos pelos cristãos, mas que também se inspirou em pensamentos antigos gregos e romanos.

Bastidores apresentados, abrem-se as cortinas.

Luz, Câmera, Pecado e Ação!

Neste capítulo será abordada a trama do filme, que se passa no século XXI. O Inferno está um caos. Uma multidão de novos pecadores chega diariamente, e Minós precisa destiná-los aos círculos do inferno, segundo os pecados cometidos em vida. Indubitavelmente, sete séculos após Dante Alighieri descrevê-los na sua obra *La Divina Commedia*, os pecados atuais não seriam os mesmos do século XIV. Pensando nisso, em como resolver essa questão, a solução divina, apresentada pelos diretores, foi realizar uma catalogação dos novos pecados da Terra. Origina-se assim, o filme *La solita Commedia: Inferno*.

Figura 4 e 5 – Capa do DVD do filme *La Solita Commedia: Inferno*



Fonte: <https://www.amazon.it> (2021)

O filme inicia em uma cozinha de restaurante, com saborosos pratos sendo preparados para dois casais que compartilham a mesma mesa, que aparentemente são amigos, e que, após receberem os pratos, uma cena cômica entre os dois personagens masculinos é protagonizada, agindo como se fossem duas crianças fazendo birra pelas batatas fritas que acompanhavam um dos pedidos.

Por se tratar de uma comédia, “uma das principais formas do drama, que enfatiza a crítica e a correção através da deformação e do ridículo” (VASCONCELLOS, 2010, p.61), espera-se que algumas reações sejam causadas de modo a exagerar e até satirizar alguns dos comportamentos italianos. Nesta cena, por se tratarem de dois homens adultos que, em um determinado momento, são auxiliados pela companheira a cortar a carne e o outro é repreendido por não querer comer a salada, infere-se que, partindo da cultura italiana, visto que se espera “que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto [...]” (XAVIER apud GUALDA, 2019, p. 19), tratam-se nitidamente de dois filhos *mammoni*⁵, apelido dado aos filhos homens que têm uma forte ligação com a mãe e se comportam como crianças mesmo sendo adultos.

Após a cena constrangedora, um deles levanta-se bruscamente da mesa e sai em direção à rua e, logo em seguida, ouve-se um som de freada e batida de carro; esse início será fundamental para o desdobrar de todo o filme, conduzindo o telespectador finalmente para o reino do Inferno.

Os minutos seguintes mostrarão o mesmo homem do restaurante chegando ao inferno, acompanhado de outros mortos, que começam a se apresentar, conforme os pecados cometidos em vida. É durante uma dessas apresentações que Minós se sente confuso em relação ao círculo correto a um dos pecadores, como pode ser observado no Quadro 1:

⁵ **mammóne**

agg. e s. m. (f. -a) [der. di *mamma*]. – Nel linguaggio fam., che o chi è molto attaccato alla mamma. [*mammone*: no vocabulário familiar, quem estiver apegado à mãe.] Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.treccani.it/vocabolario/mammone/>>. Acesso em 18 de agosto de 2021.

Quadro 1 – Minós com os pecadores

Diálogo em português – Mandelli, Biggio e Ferro (2015)⁶

Minós: Façam entrar o próximo pecador. Venha, humilhe-se, prostre-se, ajoelhe-se diante de mim, o guardião do inferno. Eu sou Minós, e você que merda é?

Pecador: Oi, senh..praz... Eu sou um hacker.

Minós: Que merda é essa?

Pecador: Um hacker.

Minós: Mas que pecado é esse?

Pecador: Aquele do computador e tablet, pc.

Minós: Mas que merda de pecado é esse? Vou perguntar de novo e veja se me responde direito. Eu sou Minós e você ... Estou esperando. Que merda é?

Pecador: Um hacker.

Minós: Vá se foder!

Fonte: Biggio, Ferro, Mandelli (2015)

Transcorridos os diálogos iniciais transcritos acima, Minós após se sentir confuso com os novos pecadores, sendo o Inferno um lugar ultrapassado, descrito no século XIV, decide entrar em contato com Lúcifer para pedir ajuda sobre como destinar os pecadores do século XXI aos círculos do inferno. Como não lhe cabe decidir o que é pecado ou não, visto que, segundo a tradição cristã, os pecados foram listados em 375 d.C e revisados no século XIII por São Tomás de Aquino, e eram vistos como defeitos de conduta que dificultavam os cumprimentos dos Dez Mandamentos (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. CNBB, 2013, p. 584), decide marcar uma reunião com Deus.

A reunião visa encontrar uma solução para os problemas de Minós, e Deus, após recebê-lo, realiza uma reunião com outros seres celestiais e juntos, sem a presença de Lúcifer, decidem ser necessário realizar uma catalogação dos novos pecados na Terra e confiam esta tarefa a Dante Alighieri, que em meados do ano 1300, realizou esta missão com admiráveis resultados.

⁶ Tradução nossa.

Incumbido de mais uma missão terrena, Dante Alighieri é enviado para uma grande cidade italiana, e ao procurar pelas ruas encontra o nome Virgílio no interfone do edifício onde reside Demetrio Virgílio, um trabalhador de aparentemente trinta anos que todas as manhãs se prepara para sobreviver nessa vida infernal, e que será aquele que o acompanhará na catalogação dos novos pecados.

Jornada Moderna e Infernal: Uma Comparação

Ao receber uma nova visita inusitada, Demetrio Virgílio aceita acompanhar Dante em sua jornada de modo a catalogar os círculos modernos, como também os vícios e os defeitos de conduta da sociedade, que serão apresentados ao longo do filme.

A concepção de inferno foi disseminada pela Igreja Católica durante o período medieval no qual “o discurso religioso difundiu por meio de pregações e sermões, ideias que destacavam o inferno como um local de castigo e tormento para os pecadores, além de ser a morada do Diabo e de seus demônios” (DUARTE, 2014, p. 188).

Na *Divina Commedia*, o poeta descreve o Inferno como resultado da queda de Lúcifer, que após ser expulso por Deus do Paraíso, ao tentar tomar o seu lugar, é lançado à Terra. Com o impacto da queda, o Inferno apresenta o formato de cone, é dividido em nove círculos e sua justiça é baseada na ideia aristotélica que defende que há três aspectos que precisam ser evitados “que o céu não quer malícia, incontinência, a insensata bestialidade” (Canto XI, v. 79-90). Inspirado pela ideia da justiça aristotélica em cada um dos nove círculos, acontecerão as punições conforme os pecados cometidos em vida.

Inspirados pela divisão dantesca do inferno, Biggio, Ferro, Mandelli (2015), apresentam os novos círculos modernos, conforme exposto no Quadro 2, através de situações vivenciadas por Dante Alighieri, que em contato com a Itália atual, cumpre a missão que lhe foi confiada.

Quadro 2 – Os círculos do Inferno no filme *La solita Commedia: Inferno*

<i>Os círculos do Inferno</i> ⁷
1º círculo: A cafeteria às oito horas da manhã
2º círculo: O trânsito da hora de pico
3º círculo: O supermercado
4º círculo: A publicidade invasiva
5º círculo: O Condomínio
6º círculo: A vida noturna

Fonte: Biggio, Ferro, Mandelli (2015). * Tradução nossa.

Segundo Marques (2018, p. 42), “a tarefa de definir o que é cultura é um desafio”, pois “cada região ou país possui suas próprias características, tornando cada cultura única”, ou seja, “[...] a cultura é algo que constantemente muda, acompanhando o avanço do tempo”, é ela que caracteriza e diferencia um povo de todos os outros. Portanto, observa-se que por acompanhar o avanço do tempo, existem algumas diferenças culturais, desde a nomenclatura, dos círculos apresentados por Dante e daqueles por Mandelli, Biggio e Ferro, como pode ser visto no Quadro 3.

Quadro 3 – Os círculos do Inferno no livro *La Divina Commedia* e no filme *La solita Commedia: Inferno*

Os círculos do Inferno – <i>La Divina Commedia</i>, tradução de Vasco Graça Moura (2005)	Os círculos do Inferno – adaptação de Mandelli, Biggio e Ferro (2015)*
1º círculo: O Limbo	1º círculo: A cafeteria às oito horas da manhã
2º círculo: Os luxuriosos	2º círculo: O trânsito da hora de pico
3º círculo: Os gulosos	3º círculo: O supermercado
4º círculo: Os avaros e esbanjadores	4º círculo: A publicidade invasiva

⁷ Tradução nossa.

5º círculo: Os iracundos, os rancorosos	5º círculo: O Condomínio
6º círculo: Os hereges	6º círculo: A vida noturna

Fonte: Elaborada pelos autores com base no filme e no livro, 2021. * Tradução nossa.

Com o intuito de elucidar as diferenças e/ou semelhanças entre as obras, ambas escritas para o mesmo público, ou seja a população italiana, porém situadas em séculos diferentes, em sequência serão realizadas as descrições dos círculos, de acordo, respectivamente, com Dante Alighieri, na obra *La Divina Commedia*, e com Mandelli, Biggio e Ferro, no filme *La solita commedia: Inferno*.

No primeiro círculo, o Limbo, estarão todos os que foram privados de Deus, como os que viveram antes da vinda de Cristo e os que não foram batizados. No inferno dantesco, “só se ouviam gemer lamentações que a aura eterna faziam abalar” (Inferno, Canto IV v. 27-28). No filme, Dante acompanha Virgílio até o *Caffè Rossi* e se depara com um lugar abarrotado de pessoas “desgraçadas” que pedem seus cafés ao garçom; tradicionalmente na cultura italiana “o rito do café expresso na cafeteria para muitos italianos é um hábito essencial, uma questão de identidade; [...] um verdadeiro rito cultural” (GIULI, PASCUCCI, 2014, p. 323 apud FASSINO, 2020, p. 168)⁸.

No segundo círculo, logo à entrada, apresenta-se a figura de Minós, que será o encarregado por destinar os pecadores às suas punições eternas, estando ali também os luxuriosos; quanto mais se desce, mais graves os pecados vão se tornando, assim a esperança vai diminuindo e aumentando a dor, “mais em dor punge certo” (Inferno, Canto V, v. 3) e “falha esperança a seu conforto” (Inferno, Canto V, v. 44). Na adaptação do trio de diretores, diferentemente do Limbo, as punições começam a acontecer e aqui as almas são atormentadas por fortes ventos. O “trânsito na hora de pico” retratará uma Itália caótica, conturbada, de cidadãos apressados e impacientes que esperam a liberação do tráfego. Dante, em uma tentativa de sair do carro, tem a porta arrancada após uma moto passar com toda a fúria por ele e sair com a porta encaixada no pescoço.

O círculo dos gulosos é guardado pelo cão Cérbero, “fera que é cruel, diversa, com três gorjas caninamente ladra sobre a gente que ali está somersa” (Inferno, Canto VI, v.

⁸ “il rito del caffè espresso al bar per molti italiani risulta essere un’abitudine irrinunciabile, una questione d’identità; [...] un vero e proprio rito culturale”. Tradução nossa.

3), e os pecadores estão afundados em lama suja. O cão, descrito com um apetite sem limites, representa a gula. Em *La solita commedia: Inferno* Virgílio trabalha no supermercado *Carr[Hello]* e é nesse ambiente que Dante classifica o terceiro círculo, que é povoado por gulosos desesperados para encontrar os produtos nas prateleiras, por aqueles que agem desonestamente e roubam o lugar na fila.

Os avaros e os esbanjadores estão no quarto círculo. Dante inicia o canto evocando Plutão, deus das riquezas subterrâneas, advertindo que é “mal dar e mal manter” (Canto VII v. 58 p. 81), ou seja, gastar em excesso ou acumular. Ali os havia levado e como punição deveriam empurrar grandes pesos e se “chocavam uns nos outros; logo então cada um se voltava e vindo a retro gritava: ‘Por que tens?’, ‘Por que abres mão?’” (Inferno, Canto VII, v. 28-30). Por outro lado, no quarto círculo – *A publicidade invasiva*, os protagonistas estão passeando pelo centro da cidade, de carro, e as propagandas interagem com Dante, desde saltar do outdoor a forçar um tratamento dentário, traduzindo bem a questão do consumo.

O quinto círculo é destinado aos iracundos e aos rancorosos. O cenário é descrito como um mar, no qual, segundo Virgílio, “na suja onda é onde verás o que se espera, se a inquieta fumaça desta lama não se esconde” (Inferno, Canto VIII, v. 10-12). O quinto círculo do século XXI é denominado *O condomínio*, lugar que reúne diversas pessoas, inclusive as que não sabem o que significa “condomínio”. É onde mora a mãe de Virgílio. Ao entrar, Dante se depara com vários avisos sobre as regras internas e é nesse cenário que outros desvios de condutas serão elencados.

No sexto círculo, estão os hereges que sofrem a punição de serem queimados por fogo, visto que a “heresia é a negação pertinaz, depois de recebido o Batismo, de alguma verdade que se deve crer com fé divina e católica, ou ainda a dúvida pertinaz acerca da mesma” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2013, p. 609; Código de Direito Canônico, cânon 751). No filme, o círculo é intitulado *A vida noturna*, onde estarão aqueles que são os amantes da moda e frequentadores de festas noturnas.

Apesar de os novos círculos não serem exatamente os mesmos, assemelham-se aos dantescos, como o terceiro círculo que é destinado aos gulosos, ser denominado *supermercado*, observa-se que existe uma diferença entre o que é considerado pecado em séculos diferentes, o que dá lugar à reinterpretação baseada em diversos fatores: “romance

e filme compartilham [...] a capacidade de significar, haja vista que ambos usam e distorcem o tempo e o espaço e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica” (GUALDA, 2019, p. 30), e é por meio dessa linguagem que retratam a realidade da sociedade na qual estão inseridos, pois o “o cinema é um modo divino de contar a vida” (FELLINI apud GUALDA, 2019, p. 83)

Considerações Finais

Diante do que foi exposto, pode-se concluir que “a adaptação é definida como a habilidade de ‘fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste’ – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação” (FIELD, 2001, p. 174). Observou-se que o trabalho realizado pelos diretores não visou suplantiar a obra fonte, mas, a partir dela, dar outro desenvolvimento e sentido.

Os pecados modernos elencados representam a Itália do século XXI que, apesar de histórica e politicamente falando, ser diferente daquela do século XIV, ainda mostra em sua cultura indícios de comportamentos considerados inadequados (defeitos de conduta) de acordo com as regras impostas pela sociedade. Independentemente de os círculos receberem outros nomes, ou outros pecados, observou-se que os sete pecados capitais (gula, luxúria, avareza, ira, soberba, preguiça e inveja) continuam moldando os olhares de julgamento para o que é certo e o que é errado. O trabalho dos diretores não só dialoga com o contexto no qual estão inseridos, mas também “atualiza a pauta do livro, mesmo quando objetivo é a identificação com os valores nele expressos” (XAVIER apud GUALDA, 2019, p. 19).

Ademais, a análise aqui apresentada objetivou dar início aos escritos acerca do processo de tradução realizado entre as obras aqui cotejadas, à luz da teoria da tradução intersemiótica que estuda sobre “a tradução de um texto pertencente a um sistema de signos (verbal, visual, sonoro, etc.) para outro sistema de signos” (PLAZA, 2003).

Referências bibliográficas

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Edição bilíngue. Tradução Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Novíssima edição de acordo com o texto oficial em latim. CNBB. 2013.
- DUARTE, T. A. Inferno: uma ideia do espaço dos pecadores na Divina Comédia. *MONÇÕES Revista do Curso de História da UFMS/CPCX*, v. 1, p. 1-15, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/moncx/article/view/157>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- EVEN-ZOHAR. Teoria dos polissistemas. *Revista Translatio*. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre, v. 5, p. 2-21. 2013a. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23>>. Acesso em: 11 out. 2021.
- FABRIZIO Biggio. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Fabrizio_Biggio>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- FASSINO, G. Il caffè espresso: un tratto costitutivo della vita degli italiani. Università del Salerno: *Palaver* 9, n. 2, p. 167-188, 2020. Disponível em: <<http://sibaese.unisalento.it/index.php/palaver/article/viewFile/22740/19090>>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- Film IsNow Trailer & Clip in Italiano. La solita commedia - Inferno Clip ‘Ruggero e Gianluca vanno al cinema’ (2015) - Mandelli, Biggio HD, 19 de março de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=77PK3WnhGZo>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- FRANCESCO Mandelli. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Mandelli>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- GUALDA, L. C. *O cinema em pauta: olhares sobre a sétima arte*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019. V. 1, p. 237.
- I SOLITI idioti. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/I_soliti_idioti>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- LA SOLITA COMMEDIA INFERNO. Direção: Fabrizio Biggio, Francesco Mandelli. Produção de Wildside. Itália: Warner Bros, 2015. 1 DVD. (95 min.)

MARQUES, R. R. *Marcadores culturais na legenda de “Os Simpsons”*: uma análise polissistêmica da tradução. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal do Ceará (UFC). Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/35662/1/2018_dis_rrmarques.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2021.

MARTINO Ferro. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Martino_Ferro>. Acesso em: 18 ago. 2021.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 2 ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. L&PM. Porto Alegre, 2010.

Recebido em 05/09/2021

Aceito em 10/11/2021

ⁱ **Suélen Najara de Mello** é Professora de Língua e Cultura Italiana na Rede Andifes IsF na Universidade Federal de Viçosa. Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal do Ceará. Pós-graduanda em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas Estrangeiras na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. **E-mail:** suelennajara@gmail.com

ⁱⁱ **Rafael Ferreira da Silva** é Professor de Língua Italiana e de Estudos da Tradução na Universidade Federal do Ceará. Pós-doutorado em Estudos da Tradução na Università degli studi di Cagliari, Itália. Doutorado e Mestrado em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. **E-mail:** rafael.ferreira@letras.ufc.br

DO COLONIALISMO À IDENTIDADE NACIONAL: O (DES)LUGAR DA MULHER NEGRA AFRICANA

[FROM COLONIALISM TO NATIONAL IDENTITY: THE(DIS)PLACE OF BLACK AFRICAN WOMAN]

CLÁUDIA APARECIDA AVELAR FERREIRAⁱ

ORCID 0000-0002-8802-1716

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: Este texto visa refletir sobre a condição de subalternização das mulheres negras no período colonial e pós-colonial africano e sua participação na luta pela identidade nacional presente nos textos poéticos de Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, aqui denominada Noémia de Sousa (2016) e de Maria da Conceição de Deus Lima, codinome Conceição Lima (2011). Ambas constituem o acervo da literatura africana de Moçambique e São Tomé e Príncipe.

Palavras-chave: Identidade nacional; Literatura africana; Mulheres negras; Estigma

Abstract: This article aims to reflect on the condition of subalternization of black women in the African colonial and postcolonial period and their participation in the struggle for national identity present in the poetic work of Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, here called Noémia de Sousa (2016) and Maria da Conceição de Deus Lima, codenamed Conceição Lima (2011). Both constitute the collection of African literature Moçambique and São Tomé e Príncipe.

Keywords: National identity; African literature; Black women; Stigma

1 Introdução

Este texto visa dialogar com alguns poemas das escritoras africanas Noémia de Sousa, no período colonial, e Conceição Lima, na fase pós-colonial, utilizando seus pseudônimos, como são mais conhecidas fora de seus países de origem. As suas escritas poéticas refletem as vivências em determinado contexto sócio-histórico e o incômodo da condição de ser mulher.

É possível perceber a situação das mulheres africanas negras que permanecem em processo de subalternização, sem lugar de fala no espaço público, reforçando um sistema patriarcal. Isso mostra a negatividade de uma desconstrução do espaço feminino após independência de Moçambique e de São Tomé e Príncipe, como registrado nos poemas em algumas ocasiões de forma metafórica. Na maioria das vezes, as mulheres africanas e muçulmanas são subordinadas aos homens demonstrando o “poder de fogo do patriarcado” (p. 107) e esta ideologia acaba sendo reproduzida pelas mulheres no processo de criação dos filhos segundo a lei do pai (p. 108). A consequência do patriarcado ultrapassa o limite do espaço privado impactando o espaço público com menor acesso a escolaridade adequada, dificuldade de ocupar posto de trabalho de alto prestígio e bom salário pelas mulheres (p. 113), segundo Heleieth Iara Bongiovan Saffioti (2015), autora aclamada na epistemologia relacionada ao gênero, patriarcado e violência.

O artigo pretende enfatizar a identidade nacional e os condicionantes em relação às mulheres negras durante o período colonial e pós-colonial. Faz-se também uma crítica a partir da perspectiva de Jürgen Habermas (2007, p. 134), ao afirmar que a identidade nacional apresenta o sentido de legitimação e nova forma de integração social, e vislumbra uma república democrática e estabelece o contexto cultural em que os colonizados se tornam cidadãos de direito político. Consequentemente esta situação pode gerar uma colisão solidária.

Sendo assim, a identidade nacional não retira as mulheres do julgo dos nativos e dos colonizadores. Cláudia Wasserman (2002, p. 94) ressalta que a “a identidade nacional tornou-se um axioma no processo de construção das modernas nacionalidades,

ou melhor, afirma-se que todos, sem exceção, no mundo moderno, identificam-se como pertencentes a uma nacionalidade”. Essa autora afirma que o significado coletivo de identidade leva à crença de que um grupo é superior a outro, ocasionando a disputa de território político social.

Segundo Spivak (2010, p. 294-295), neste contexto as mulheres negras sofrem com relações de poder opressoras devido condição de classe e fraco poder emancipatório devido menor escolaridade e baixa representatividade (p. 273) no sistema colonial e pós-colonial. Nesse sentido, se remete que as ranhuras ocasionam o silêncio ou silenciamento, com ou sem culpa, como sua invisibilidade no espaço público com o corpo e as vozes.

Portanto, a luta por uma identidade nacional não altera o sistema opressor do patriarcado, mas possibilita que algumas mulheres rompam com o colonialismo através da escrita, exercendo a resistência e o enfrentamento. Isso se faz com a crítica a este sistema e colocando em destaque a situação das mulheres negras na sua função servil em casa, sem ajuda de outrem e sem reconhecimento. Essas mulheres encontram na prostituição uma forma de não serem escravas de um dono único, mas servem aos vários colonos e prováveis donos por questões de sobrevivência. Percebe-se, nos poemas, uma dor indescritível, indelével, impenetrável, cujo sentido só pode ser captado por pessoas empáticas.

Para este estudo foram selecionados quatro poemas, dois de cada autora: de Noémia de Sousa, “O Manifesto Político”, que remete a Rui Guerra, em 29 de maio de 1950, denominado “Minha infância distante” e “Moças das docas” (1949): dedicado a Duarte Galvão; já em Conceição Lima, os poemas são: “O Amor do Rio” e “Projecto de Canção para Gertrudis Oko e sua mãe”.

Noémia de Sousa Soares foi poetisa, jornalista e militante política moçambicana, assimilada¹ e mestiça; nasceu em 20 de setembro de 1926, em Catembe, Moçambique, e faleceu em 4 de dezembro de 2002; a poetisa estudou no Brasil e na década de 40 começou suas escrituras² no jornal *O Brado Africano*, em Lisboa, onde morou por

¹ Assimilação- Apropriação de ideias ou costumes alheios. Fusão de culturas. Processo através do qual um grupo social ou cultural se torna parte de outro. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/assimilacao/>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

² Êscrituras – “método de investigação e produção de conhecimento nas ciências humanas e sociais. A produção de Evaristo aponta para o necessário incômodo que a escrita de mulheres negras precisa provocar no interior da produção científica hegemônica, marcadamente branca e androcêntrica, como um

um tempo e trabalhou como tradutora. Noémia exilou-se em Paris devido a sua posição política oposta ao Estado Novo (Antônio Salazar) e começou a trabalhar no consulado de Marrocos, onde passou a adotar o pseudônimo Vera Micaia. Suas obras encontram-se em: revistas e antologias; colaborando ainda em publicações como *Mensagem* (CEI) e *Mensagem* (Luanda); *Itinerário*; *Notícias do Bloqueio* (Porto, 1959); nos jornais *Brado Africano*, *Moçambique 58*, *Vértice e Sul* (Brasil); e em seu único livro de poemas, *Sangue Negro*, lançado em 2001. Assim, Noémia de Sousa é considerada a “mãe dos poetas moçambicanos”.

A poeta negra Maria da Conceição de Deus Lima nasceu em 1961, em Santana, de São Tomé e Príncipe; estudou o ensino fundamental e médio em sua terra natal; graduou-se em Jornalismo em Portugal e licenciou-se em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros pelo *Kings College* em Londres. Maria da Conceição especializou-se em “Governos e Políticas em África” e defendeu a dissertação de mestrado sobre Estudos Africanos pela *School of Oriental and African Studies (SOAS)*, de Londres. Tem vários livros publicados e editados em vários países como Portugal, Brasil, Áustria, Espanha (Galícia), Moçambique, Colômbia e Venezuela. Seus livros de poemas são: *O útero da casa* (2004); *A dolorosa raiz do Micondó* (2006); *O país de Akendenguê* (2011); *De amor e Desamor* (2012) e *Cibercultura, ciberlinguagem e cibereducação* (2012).

2 A condição da mulher nos ambientes moçambicanos e são-tomenses

Os dois países foram colonizados por Portugal e os poemas são analisados em relação ao contexto histórico-cultural do ambiente. Para a estudiosa da escrita africana Inocência Mata, “A literatura não pode entender-se fora do contexto cultural dinâmico e de uma cultura nacional, no seu duplo sentido, comporta em si vertentes variadas dos múltiplos aspectos da sociedade” (MATA, 1993, p. 16). Por isso, na cultura africana dos países de dominação portuguesa se apreende a oralidade nas artes como na literatura, conforme Lopes (1998, p. 274) e na escrita em si (CAMPOS, 2010, p. 87-88).

sinal da virada epistêmica em que essa produção se insere, bem como por sustentar a força de uma ética engajada à militância nos escritos e movimentos políticos de mulheres negras” (SOARES; MACHADO, 2017, p. 203). SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. *Psicologia Política*, v. 17, n. 39, p. 203-219, 2017.

Segundo Ciríaco (2017, p. 95-96), a República de Moçambique, de capital Maputo, localizada no sul do país, estrategicamente posicionada na fronteira com África do Sul, às margens do Oceano Índico e com onze províncias, possui uma sociedade com diversas culturas, etnias e línguas, apesar da língua imposta ser o português.

Lopes (1998, p. 272-273) enfatiza que a literatura moçambicana emergiu durante o período colonial, no ano de 1854, conseqüente à instalação da imprensa e puramente política. A literatura era o instrumento utilizado na luta pela afirmação da identidade do povo moçambicano. Com o movimento pela busca da identidade nacional, os escritores foram motivados por um posicionamento nacionalista, produzindo textos mais concisos e objetivos associados à ideologia libertária. A identidade nacional induziu grandes escritores a deixarem de fazer somente poesia para escreverem sobre diversos dilemas da sociedade que envolvem o mundo africano.

Moçambique foi uma das últimas colônias africanas a obter independência de Portugal, em 1975, e percebe-se lá, além da pobreza e da visão do “ser negro” como “ser inferior” ainda a persistência da violência contra a mulher (LOPES, 1998, p. 272), características de países de dominação branca.

Segundo Mata (1998, p. 67-68), na república democrática de São Tomé e Príncipe são falados cinco idiomas: o crioulo *lunguyê*, da ilha de Príncipe; o angolar, de São Tomé; o forro, falados em toda a Ilha, exceto na ponta sul; e o português. O português é a língua imposta para acesso aos serviços e falada pelas classes sociais mais favorecidas, porém, o crioulo forro se faz presente no dia a dia dos habitantes do país. São Tomé e Príncipe tem seis distritos e a capital localiza-se no distrito de Água Grande.

Mata (2001, p. 210-211) apresenta a literatura de São Tomé e Príncipe inicialmente como uma prosa de ficção com uma poesia contestatória. Com o decorrer do tempo essa poesia caminha para uma literatura nacionalista e, por fim, para uma ficção narrativa, ainda que embrionária.

Gerhard Seibert (2015, p. 43) afirma que a criouliização trouxe à tona as identidades políticas e culturais a partir de dois momentos no processo de colonização, sendo o primeiro no século XVI, momento em que as ilhas foram povoadas por colonos brancos e escravos negros, caracterizadas pela monocultura, trabalho escravo e emergência da sociedade crioula. O segundo processo foi marcado por uma economia

de plantação, com uma sociedade plural (colonos brancos, forros³ e contratados) e a presença de hierarquia ditatorial com muitos preconceitos de raça.

São Tomé optou pela identidade africana após sua independência, o que a elevou gradualmente a uma maior inclusão e assimilação das categorias antigamente discriminadas na sociedade crioula. Mesmo assim, persistem grandes desigualdades socioeconômicas, com a metade da população afetada pela pobreza. Identifica-se, na região, a ausência de mulheres brancas, porque houve a mestiçagem biológica e cultural (brancos europeus *versus* africanos de diversas partes do continente africano) emergindo a formação da sociedade dos crioulos (SEIBERT, 2015, p. 41).

3 Análise contextual dos poemas

A análise desenvolvida engloba a fase colonial e pós-colonial voltada, como as escritoras mostram, para a situação das mulheres nestes dois períodos e ressalta a luta por uma identidade nacional, no sentido da libertação da escravidão para os africanos. Conforme Habermas (2007, p. 177) é um movimento de legitimação da identidade nacional, na busca de suas raízes, de sua história, e na reconquista de sua memória, porém não é possível construir “uma comunidade política genuína e independente”, por isso as mulheres negras africanas, em sua maioria, permanecem escravas e subjugadas ao espaço doméstico. A análise envolve partes dos poemas visando a comparação de antes e depois do nacionalismo no que diz respeito às formas de enfrentamento e resistência das mulheres oprimidas.

A seguir, será apresentado e analisado o poema “Minha infância distante”, de Noémia de Sousa sobre o manifesto político. Este poema que remete a Rui Guerra, é 29 de maio de 1950.

Quando eu nasci na grande casa à beira-mar,
era meio-dia e o sol brilhava sobre o Índico.
Gaivotas pairavam, brancas, doidas de azul.
Os barcos dos pescadores indianos não tinham
regressado ainda
arrastando as redes pejadas.
Na ponte, os gritos dos negros dos botes

³ Forros eram os escravos emancipados por donos de escravos negros, ou também nativos crioulos em São Tomé (SEIBERT, p. 53).

chamando as mamas amolecidas de calor,
de trouxas à cabeça e garotos ranhosos às costas
soavam com um ar longínquo,
longínquo e suspenso na neblina do silêncio.
E nos degraus escaldantes,
mendigo Mufasini dormitava, rodeado de moscas. (SOARES, 2016, p. 42)

Nesta estrofe, o espaço social é demarcado por meio da casa e sua localização como forma de identificar o território que a escritora nasceu. Esta memória denota a importância da sua vivência social na cidade, casa à beira mar, e não no interior. Modos de vida e cultura diferentes, devido à sua condição de assimilada, que mostra que ela tinha condições de vida melhores em relação às outras mulheres negras. Ou ainda, sendo filha de pai branco e mãe negra, a mãe em condições de subalternização como escrava ou agregada ganha a poeta em pleno exercício do trabalho. O eu lírico Noémia demonstra um posicionamento geopolítico e social, e, concomitantemente, remete à natureza, à paisagem e ao tempo em que nasceu.

Ela reflete sobre a situação crítica da condição de ser mulher na sociedade do período colonial, na qual a verdadeira função era procriar e cuidar dos filhos, vivendo uma situação precária e instável. Dessa maneira, vivia sem reconhecimento, mesmo que o tempo da mulher no trabalho doméstico fosse maior do que o dos homens em seus trabalhos fora de casa.

Denuncia também a situação de alguns africanos negros que viviam na miséria, em situação de rua, mostrando a exploração colonial e a degradação da sociedade, pois o escravo que rompia com as regras na sociedade escravocrata acabava na rua: “Mendigo rodeado de moscas”.

Quando eu nasci...
– Eu sei que o ar estava calmo, repousado (disseram-me)
e o sol brilhava sobre o mar.
No meio desta calma fui lançada ao mundo,
já com meu estigma.
E chorei e gritei – nem sei por quê.
Ah, mas pela vida fora,
minhas lágrimas secaram ao lume da revolta.
E o Sol nunca mais me brilhou como nos dias primeiros da minha existência,
embora o cenário brilhante e marítimo da minha infância,
constantemente calmo como um pântano,
tenha sido quem guiou meus passos adolescentes,
– Meu estigma também.
Mais, mais ainda: meus heterogêneos companheiros de infância. (SOARES, 2016, p. 42)

Na estrofe supracitada percebe-se a importância da memória para descrever um contexto social, cultural e ambiental. O estigma é colocado pelo eu lírico como exemplo na passagem: “Fui lançada ao mundo já com meu estigma”. Possuir o signo racial delimita o espaço social e as possibilidades de realizações.

Erving Goffman (1922-1982), sociólogo do espaço e interação, é muito reconhecido por contribuições relacionados à questão dos estigmas pela obra *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (1981). Este autor (p. 4) afirma que a condição do indivíduo que está inabilitado pela aceitação social plena possui uma espécie de estigma, que leva ao descrédito da pessoa, por ser considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem, configurando-se como uma discrepância típica entre a identidade social/virtual e a real.

Esse tipo de estigma, mencionado por Goffman (1981, p. 7), pode ser transmitido por gerações e carregado por todos os familiares. Por isso, a pessoa estigmatizada permanecerá sendo discriminada e desvalorizada após a identidade nacional, pois a elite branca, age de forma preconceituosa contra os africanos negros, principalmente mulheres negras que buscam adotar os valores e atitudes dos brancos para manterem-se no poder.

No verso “O sol nunca brilhou na minha existência”, o eu lírico reforça que não tinha consciência do que é ser mulher e o estigma de o ser. Na adolescência percebe a diferença entre quem tem estigma e quem não tem. Nos heterogêneos que a acompanham, que possuem natureza desigual e/ou apresenta diferença de estrutura, função, distribuição etc., destacam-se a questão da raça e do racismo permeadas nas falas.

Meus companheiros de pescarias
por debaixo da ponte,
com anzol de alfinete e linha de guita,
meus amigos esfarrapados de ventres redondos como cabaças,
companheiros nas brincadeiras e correrias pelos matos e praias da Catembe
unidos todos na maravilhosa descoberta dum ninho de lutas,
na construção duma armadilha com nembo,
na caça aos gala-galas e beija-flores,
nas perseguições aos xitambelas sob um sol quente de Verão...
– Figuras inesquecíveis da minha infância arrapazada, solta e feliz:
meninos negros e mulatos, brancos e indianos,
filhos da mainata, do padeiro,

vindos da miséria do Guachene
ou das casas de madeira dos pescadores,
meninos mimados do posto,
meninos frescalhotes dos guardas-fiscais da Esquadriha
– Irmanados todos na aventura sempre nova
dos assaltos aos cajueiros das machambas,
no segredo das maçalas mais doces,
companheiros na inquieta sensação do mistério da “Ilha dos navios perdidos” – onde
nenhum brado fica sem eco. (SOARES, 2016, p. 42)

O eu poético continua enumerando as proezas da infância e enfatizando como era uma época feliz, quando não havia diferenças de colonizados e colonizadores, além do aspecto multicultural presente nas brincadeiras: sejam meninos negros e mulatos, sejam brancos e indianos, todos brincavam. Os filhos da mainata são ressaltados, no dialeto de origem, como via de denunciar a situação de vida de alguns grupos, sendo uns escolarizados e outros analfabetos; como os negros, que não têm outra opção que não seja trabalhar na área de serviços para terem uma vida melhor ou apenas sobreviver. Os negros vindos da miséria demonstram a diferença entre os brancos que são, no contexto, crianças mimadas.

Ah, meus companheiros acorados na roda maravilhada
E boquiaberta de “Karingana wa karingana”
Das histórias da cocuana do Maputo,
Em crepúsculos negros e terríveis de tempestades
(o vento uivando no telhado de zinco,
o mar ameaçando derrubar as escadas de madeira da varanda
e casuarinas, gemendo, gemendo,
oh inconsolavelmente gemendo,
acordando medos estranhos, inexplicáveis
nas nossas almas cheias de xituculumucumbas desdentadas
e reis Massingas virados jibóias...)
Ah, meus companheiros me semearam esta insatisfação
dia a dia mais insatisfeita. (SOARES, 2016, p. 42)

Esses versos são ricos e desafiador, e, simultaneamente, o dialeto foi usado como forma de resistência ao utilizar a língua portuguesa permeada pelo crioulo. Padilha (2005, p. 15), em seu artigo “Da construção identitária a uma trama de diferenças: um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa”, apresenta como a lusofonia interfere no processo da criação literária e, apesar do rompimento dos colonizados, ao escrever em língua nativa (lusismo) em um formato normatizado por Portugal, traz a riqueza da lusofonia, com a dialética em alguns trechos.

A dicotomia se faz no contraste da realidade entre colonizador e colonizados. Além da sensação de melancolia e decepção com a situação vivida que gera a insatisfação, levando o ímpeto de mudança.

A escrita descreve uma infância feliz, sem estigmas e saudosista: “Eles me encheram a infância do sol que brilho no dia em que nasci. Com a sua camaradagem luminosa, impensada, sua alegria radiante [...]”. A criança não percebe a diferença de poder entre os sujeitos, ela quer brincar, no entanto o processo de socialização que envolve a família estabelece distinção ente o feio e o bonito, o rico e o pobre e, com isso, a discriminação é fortalecida. Miriam Pillar Grossi, antropóloga, em sua obra *Masculinidades: Uma revisão teórica* (2004) enfatiza que as diversas formas de subjetividades como racismo, sexismo, padrões de beleza e moralidade são repassados dos pais para os filhos, ainda na época da infância, e continuam sendo reproduzidos sem questionamento do porquê, tão comum na fase da infância.

Na estrofe seguinte, o eu lírico reflete que a fraternidade “não é mera palavra bonita escrita a negro no dicionário da estante: ensinaram-me que ‘fraternidade’ é um sentimento belo e possível, mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante são diferentes” (SOARES, 2016, p. 42), por isso, Goffman (1981, p. 6) afirma que não existem estigmas quando há respeito às diferenças. “E este veneno de lua que a dor me injectou nas veias/em noite de tambor e batuque /deixará para sempre de me inquietar” (SOARES, 2016, p. 42s).

Nos últimos versos acima, a poetisa aponta a dificuldade dos colonizados em serem reconhecidos e traz o som do tambor, sinal de algo a acontecer, e o batuque, como meio de comemorar e assim vislumbrar paz e um país melhor. Remete-se assim, à ancestralidade, aos valores culturais e da musicalidade presente nas cerimônias, cujo símbolo é o tambor. Com narrativa em primeira pessoa, nesses versos os valores da cultura africana são eternizados.

O signo mulher negra evoca as mesmas associações e oposições, a qual desprende-se do signo como objeto único e abriga-se na narrativa (SAUSSURE, 1972). “Um dia, / o sol iluminará a vida. / E será como uma nova infância raiando para todos” (SOARES, 2016, p. 42). Esses versos mostram a vida da mulher negra africana e escravizada nos moldes capitalistas. Outro poema de Sousa que se refere a um clamor de liberdade é “Nossa voz (06/08/49)”, em referência ao José Craveirinha “Nossa voz

ergueu-se consciente e bárbara, sobre o branco egoísmo dos homens, sobre a indiferença assassina de todos. [...] nossa voz trespassou a atmosfera, conformista da cidade e revolucionou-a” (SOARES, 2016, p. 26-27).

Nesse poema, Noémia de Sousa presenteia o leitor com o poder da língua e sua evocação, que mobilizam os colonizados/discriminados que vivenciavam uma desigualdade social. Também mostra como o povo tem uma força especial quando unido. Isso remete ao movimento Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) que lutou, com a participação das mulheres, na guerrilha para a independência, bem como em guerras regionais, como na África do Sul (CUNHA, 2012, p. 70). Sousa dirige a voz das mulheres ao poeta José Craveirinha, porque ele já tinha anunciado a identidade nacional em seu poema político “Grito Negro”, no qual enaltece o nacionalismo antes da independência e faz a fusão da emancipação social com a nacional (LOPES, 1998, p. 269-274).

Já Luís Kandjimbo (1997) é pseudônimo literário de Luís Domingos Francisco demonstra como o poder da linguagem funciona por meio de resistência de um povo, para alcançar a liberdade e para facilitar o diálogo:

O poder simbólico deriva das potencialidades que a linguagem proporciona àqueles que realizam o discurso da veridicção, do dizer-verdadeiro. O espaço da palavra é o primeiro domínio da liberdade e da democracia. Contrariamente ao que acontece na política ou ao político, o poder da palavra só suscita adesão depois de provada a sua adequação às expectativas do destinatário. Na legitimação política, primeiro procede-se à eleição e só depois se pode aferir a competência do governante. Como se vê, o poder da palavra é o poder do diálogo. (KANDJIMBO, 1997, p. 169-170)

O poema de Conceição Lima “O Amor do Rio”, publicado no livro *O país de Akendenguê* (2011), manifesta musicalidade e um eu lírico que enaltece o nacionalismo e a importância de valorizar o cotidiano, pois o amor do rio é a ilha, conforme pode-se observar:

Os sonhos do porvir, os cantos que cantei, carrego-os na voz.
Antes da minha voz, já um nome fora dado a cada coisa e a cada coisa uma medida. / Em cada nome pus apenas um sopro de lume [insubmisso: em cada coisa, uma sugestão de prumo e de estrela. (LIMA, 2011, p. 42)

De início, o título do poema, “O Amor do Rio”, instiga o leitor a uma metáfora intimista: ou amor pelo rio ou amor ao rio, remete um lugar feliz, fazendo referência à

estrofe “A casa”, onde ela projeta os sonhos. Na primeira estrofe, a autora alude ao futuro e ao passado como lembrança para construir o futuro, promovendo uma dialética com o ciclo temporal.

Servem agora das palavras o travo, amor, favo a favo: bebe o crescendo deste áspero [concerto]. Busco ainda o frémito do compasso, as alturas [de um coro pigmeu.
Na mão, conservo os rascunhos, aquela letra adiada, a extensão da rasura.
Do que te dou, eis que não me cabe senão o [dom que a meus olhos te revela. São minhas e sem fim as margens deste rio. (LIMA, 2011, p. 42)

Essa estrofe apresenta uma cadência intimista em um compasso musical, iniciando a narrativa em primeira pessoa e segue para a terceira do plural, visando colocar o outro. Tanto que as letras são delas (eu lírico) como as margens do rio “São minhas e sem fim as margens deste rio. /Meu o caudal, o sulco da piroga. /Pertence-me a sisudez das pedras, a impaciência dos sábios (LIMA, 2011, p. 42).

Na próxima estrofe ela retorna a valorizar o cotidiano do povo dela, começando pelo rio, quando cita uma embarcação típica do lugar e usa “Meu o caudal” de forma polissêmica, no lugar que ela se posiciona naquela navegação.

Magros. São magros estes campos, a fracção [que nos detém.
Magra a colheita, a safra instigada, magros os [dedos e a mão que os sustêm, magro o grão que hora na cova desta mão.
Crescem muralhas inesperadas, visitante, [nestes campos.
Crescem neste viveiro de tenras couves, [crescem como carnívoros bolbos no olho da paisagem.
Crescem à sombra de véus e distância, cresceu [na solidão dos espectros avulsos.
Crescem sitiadas por insones flores.
Este lugar é a minha casa, não tenho outra.
Esta casa é o meu lugar, não quero outro.
Ainda que o ventre da infância reconvoque outro exílio.
Mesmo se angústia das mães antecipa a aurora.
Por isso trouxe ao teu jardim o odor do sal, a [raiz do mar que bordeja o baobá. (LIMA, 2011, p. 42)

Na estrofe, há a descrição da desigualdade social do povo africano no período colonial por meio da agricultura e das mãos calejadas do trabalho duro com mísera remuneração e por meio da opressão. Emerge um visitante, o estrangeiro, e, conseqüentemente, novas formas de exclusão e discriminação do povo africano. Eles trazem a boa nova por meios de artefatos como forma de conquistar o povo, mas “de olho” na terra deles. Neste ponto indaga: “este lugar é minha casa e não de outra”; há

uma premonição do que está por vir, como as mães antecipam a aurora. O eu lírico faz uma crítica ao estrangeiro, emerge o ufanismo e a busca por uma identidade nacional.

Filha insular, não me saúdes! Dá-me um [umbigo de algas e de estrume – quero plantar o coração dos fantasmas elementares.
Em fogo moldarei então as proporções onde [um laço de ndombó amarrará para sempre o [nosso amor no mesmo Nilo. (LIMA, 2011, p. 42)

Nessa passagem, a terra, que é o rio, clama ao povo por uma razão existencial. “Dá-me [um umbigo...” é uma expressão que mostra a relação com a mãe natureza e remete à ancestralidade para poder agarrar-se a sua lembrança para sempre.

Corpo de onda, quantas vezes passei por ti e não te vi? Quantas vezes rocei teu vulto e [te esqueci?
Quantas vezes o espelho separou a nossa [fronte e nos uniu? Quantas vezes esse espelho nos confundiu?
Quantas vezes nos perdemos, face a face, sem [ouvir do rio o som que nos funda e reinventa? (LIMA, 2011, p. 42)

Nesses versos, o eu lírico dá conta que não percebia os sinais de uma mudança, ameaça, pois os pormenores do dia a dia acabam sendo despercebidos, e procura alertar seu povo, utilizando em cada verso o sinal de interrogação. Nessa última estrofe, devido à condição crítica dos africanos, ela convoca o povo para a luta, podendo ser considerado um grito de guerra.

Para ti esta água se liberta no meu canto, se reergue a velha Casa no meu pranto, do meu seio rumoreja a nascente no meu quarto.
Este amor do grande rio nos convoca. (LIMA, 2011, p. 42)

Um dos movimentos que fez emergir a necessidade de libertação de São Tomé e Príncipe e o despertar do sentimento nacionalista, foi o Massacre de 1953 ou Massacre de Batepá, decorrente da ação portuguesa contra a população destes povos. Houve grande número de vítimas de forros, grupo dominante nas ilhas, comandado pelo governador português Carlos de Sousa Gorgulho, segundo Rodrigues (2018, p. 30). Outro evento foi o Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP) que levou a conquista de autonomia nacional em 1975, e assumiu o governo do país como partido único.

Após a independência de São Tomé e Príncipe, Augusto Nascimento (2018) – em seu artigo “Quatro décadas de independência, das “mudanças” à indeterminação das vidas em São Tomé e Príncipe” – argumenta que, devido à polarização das identificações políticas que desconstroem a integração social, tem acontecido prejuízo ao desenvolvimento da economia, além de causar rupturas na “confiança social que fragilizam o nacionalismo, alardeado há quarenta anos, e o apego à terra. (NASCIMENTO, 2018, p. 62).

Por fim, esta identidade nacional tão sonhada pelo povo de São Tomé e Príncipe, com o decorrer do tempo, polarizará o debate a ponto de fazer emergir questões que envolvem outra identidade além dela, como acontece em Moçambique. Neste país há questões que envolvem identidade racial, étnica, cultural, social e pode-se considerar que Moçambique e dentre outras nações em condições similares, são países que estão a se inventar, como pontuou Moreira (2013, p. 13), professora de literatura africana.

Em relação à situação da mulher negra africana colonial, a poetisa Noémia de Sousa trata do assunto no poema “Moças das docas” (1949), presente no livro *Sangue Negro* direcionado a...: A Duarte Galvão.

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos escancarados.
De mãos ávidas e vazias,
de ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acendendo
de corações amarrados de repulsa,
descemos atraídas pelas luzes da cidade,
acenando convites aliantes
como sinais luminosos da noite. (SOARES, 2016, p. 81)

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa do plural, em que o eu lírico se coloca no lugar dessas mulheres. As estrofes são contínuas e nelas a prostituição é vista pelas mães escravas como o único e melhor caminho para suas filhas.

Nos versos presentes na “Somos fugitivas”, demonstram que as mulheres negras fogem dos seus lares ou donos, devido à situação desumana em que vivem, e vão para a cidade em busca de melhores condições de vida, onde são discriminadas devido à falta de escolaridade, constituindo um dos desafios que encontram ali. E como essas

mulheres não têm condições de se sustentarem de formas convencionais, usam seus corpos e remelexos nas áreas onde ocorre o comércio sexual para garantirem “o pão nosso de cada dia”.

Vimos...
Fugitivas dos telhados de zinco pingando cacimba,
do sem sabor do caril de amendoim quotidiano,
do doer de espádua todo o dia vergadas
sobre sedas que outras exibirão,
dos vestidos desbotados de chita,
da certeza terrível do dia de amanhã
retrato fiel do que passou,
sem uma pincelada verde forte
falando de esperança. (SOARES, 2016, p. 81)

Na estrofe: “Fugitivas do telhado” há uma ideia de recordar a memória do lugar de onde vieram, os costumes dos lugares de origem, tais como o caril de amendoim quotidiano sem sabor e as dores das chibatadas.

Vimos...
E para além de tudo,
por sobre o Índico de desespero e revoltas,
fatalismos e repulsas,
trouxemos esperança.
Esperança de que a xituculumucumba já não virá
em noites infindáveis de pesadelo,
sugar com seus lábios de velha
nossos estômagos esfarrapados de fome. (SOARES, 2016, p. 81)

Nessa estrofe, destaca-se o último verso: “nossos estômagos esfarrapados de fome” atenta-se para a ilusão de que na cidade não passarão fome, não terão pesadelos, à esperança de uma vida melhor e à crença de que qualquer “coisa” na cidade vale mais a pena que viver na escravidão.

E viemos.
Oh sim, viemos!
Sob o chicote da esperança,
Nossos corpos capulanas quentes
Embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros portos,
Saciaram generosamente fomes e sedes violentas...
Nossos corpos pão e água para toda a gente. (SOARES, 2016, p. 82)

Encontra-se na quarta estrofe o símbolo do corpo adjetivado: “Nossos corpos capulanas”. A autora leva o leitor a perceber que o corpo daquelas mulheres é uma mercadoria e que, portanto, está à venda. E ainda assim, é melhor que antes. Elas não têm consciência de que a prostituição é uma profissão não regularizada, sem nenhum tipo de reconhecimento e que permanecerão às margens da sociedade.

Vimos...
Ai, mas nossa esperança
venda sobre nossos olhos ignorantes,
partiu desfeita no olhar enfeitado de mar
dos homens loiros e tatuados de portos distantes,
partiu no desprezo e no asco salivado
das mulheres de aro de oiro no dedo,
partiu na crueldade fria e tilintante das moedas de cobre
substituindo as de prata,
partiu na indiferença sombria de caderneta. (SOARES, 2016, p. 81)

No verso “Dos homens loiros”, há uma percepção por parte das mulheres quanto à discriminação entre elas, as negras e as brancas, com ouro nos dedos. A situação de gueto social é gritante e a indiferença entre os grupos também. O que acontece com as mulheres negras nos países colonizados é que estão como domésticas das mulheres brancas. Nada muda para a mulher negra, pois a mulher branca a oprime, o sucesso da branca está condicionado à opressão da negra. A passagem “E agora, sem desespero nem esperança/Seremos em breve fugitivas das ruas marinheiras da cidade” (SOARES, 2016, p. 81) indica que as africanas negras na prostituição entendem o lugar a que elas pertencem, por isso se veem como fugitivas das ruas, marinheiras da cidade.

Nos versos seguintes o eu lírico continua a falar das dores da vida da mulher negra:

E regressaremos,
Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,
ao sem sabor do caril de amendoim
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável. (SOARES, 2016, p. 81)

Nesses versos percebe-se que as mulheres que saíram do meio rural para o urbano pensam em retornar ao meio de onde saíram e os registros na memória afloram o saudosismo. Nos versos que seguem é notório o pedido à vida:

Mas não é a piedade que pedimos, vida!
Não queremos piedade
daqueles que nos roubaram e nos mataram
valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos macios! (SOARES, 2016, p. 81)

O verso “Mas não é piedade que pedimos” aponta a questão da violência a que estão submetidas no seu dia a dia no trabalho. Vidas roubadas e morte de almas ignorantes (sem educação). O que faço não foi a primeira escolha, mas uma ação contingencial.

“Piedade não trará de volta nossas ilusões”, esta estrofe sugere que às mulheres têm pleno conhecimento de sua situação e, por isso, não querem a piedade de ninguém sobre suas vidas perdidas no passado e no presente.

Piedade não trará de volta nossas ilusões
De felicidade e segurança,
Não nos dará os filhos e o luar que ambicionávamos.
Piedade não é para nós.

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança
para aguardar o dia luminoso que se avizinha
quando mãos molhadas de ternura vierem
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente
com dignidade
e formos novamente mulheres! (SOARES, 2016, p. 81)

A estrofe “Agora, vida, só queremos que nos dês esperança a vida só queremos”, traz a ideia de que elas somente querem ter a luz da esperança de que conseguirão ser mulheres dignas na sociedade e não mero objeto sexual. Saffiotti (2015, p. 63) “o patriarcado foi instaurado no início do ano 3100 a. C e somente foi consolidado no ano 600 a.C., logo tem cerca de 5.203-4 anos”. No século XIX a mãe de Max Weber mesmo sendo culta sofria do “autoritarismo do chefe de família, que controlava sua vida e ...sua fortuna” (VARIKAS (2014, p. 423). Segundo Saffiotti (2015, p. 110, 113), o patriarcado é um fato histórico, e em constante transformação, significando dominação e exploração das mulheres pelos homens, bem como o controle da sexualidade feminina, visando dominar as mulheres e assegurar a fidelidade da esposa ao marido. Os autores Bourdieu (2012, p. 73), Spivak (2010, p. 295) e Saffiotti (2015, p. 146) enfatizam que a situação

da mulher é de subalternização e desvalorização resultantes de uma construção sócio-histórica em uma sociedade patriarcal. Na esfera privada, a mulher é responsável pela garantia da reprodução social, propiciando a produção social em menor custo. Na esfera pública, a mulher é percebida como desvalorizada, subordinada e explorada, devido aos baixos salários e falta de prestígio no mundo produtivo devido à dominação masculina. Se negra, a mulher é ainda mais oprimida e subjugada pela supremacia branca.

No poema “Projecto de Canção para Gertrudis Oko e sua mãe”, de Conceição Lima, presente no livro *O país de Akendenguê* a oralidade é bem marcante, a começar pelo título. Nos versos “Amanhã iremos/antes do primeiro galo, pé ante pé/ não vá despertar a cidade que enfim ressona” (LIMA, 2011, p. 42) a poetisa inicia a estrofe com a primeira pessoa do plural, sugerindo que a Gertrudis Oko não está sozinha, sua mãe a conduzirá pelo melhor caminho, por isso, não precisa ter medo, pois elas sairão bem cedo, com o intuito de não alarmar ou incomodar os demais moradores do lugar. Os versos não dizem isso por completo.

Na estrofe que se segue, a poetisa apresenta a mãe e a filha vestidas com roupas adequadas para um passeio ou emprego (engomada e passajada). A saia, vestimenta típica feminina daquele lugar, já fora consertada e engomada, de modo que parecesse nova, isso mostra a situação financeira da família e como a escravidão agia sobre a prole da mulher negra africana em *continuum*.

Iremos juntas
engomada e passajada a velha saia.
O lenço de vivas ramagens,
Negado as traças.

Iremos juntas
sem temor dos fantasmas.

Conhecemos o trilho.
De olhos fechados o conhecemos, tu e eu-
advínhamos o risco no chão
escavamos a decisão das pedras
já deciframos o enigma de todas as perdas. (LIMA, 2011, p. 60-61)

Nessa estrofe do poema, mãe e filha são levadas a imaginar que não deve olhar para trás, deve deixar o passado e seguir no presente para um futuro melhor, vencendo até mesmo as nuances da natureza como o frio e o capim; nada as atrapalhará ou as

desanimará a permanecer na caminhada. Isso remete à atitude típica de escravos, no caso escravas, andando longas distâncias até quase exaurirem-se diante de um objetivo. “Ao virar da esquina seguiremos em frente /Sem vergar a cabeça, afastaremos o capim /Sentiremos frio do orvalho nas nossas pernas- caminhemos” (LIMA, 2011, p. 60-61).

“Ao encontro do pregão no ventre da praça:/odores secretos, a luz das mangas/ a voz da velha Mercedes proclamando a frescura das couves” (LIMA, 2011, p. 60-61). Por fim, mãe e filha chegam à cidade onde se deparam com uma praça que tem um pregão no centro, o que leva o leitor a pensar obelisco ou propositalmente, que o tronco onde muitos escravos eram açoitados, mutilados e fixados em pregões enormes para mostrar como o seu dono desaprovava qualquer atitude, tal como a fuga por exemplo. Elas, do interior para cidade, não reconhecem os odores secretos e luzes de mangas daquele lugar. Prenuncia-se sua chegada no prostíbulo, típico lugar de acolhimento das escravas que chegavam à cidade, sem as habilidades e estudos das moças brancas, enquanto a mãe vê um caminho promissor para a filha, que lhe proporcionará um destino diferente do dela, ouve-se a voz da velha Mercedes anunciando a seus clientes a chegada de gente nova no pedaço.

A prostituição alicia as mulheres mais pobres, do interior, mais vulneráveis e sujeitas à exploração sexual por terceiros, ou ainda vítimas do tráfico de mulheres. Em Moçambique e em outros países da Comunidade para o Desenvolvimento da África Austral (SADC)⁴, essa situação acontece devido à exclusão socioeconômica de muitas famílias e que percebem este caminho como uma oportunidade de melhorar suas condições de vida. José Joaquim Franze e Joaquim Miranda Maloa (2018, p. 117), apontam ainda a questão de saúde como o contágio de doenças como a Aids, e o risco de morte em seu artigo “A problemática do tráfico de mulheres para fins de exploração sexual: Uma análise comparativa entre Moçambique e outros países da SADC”.

A dialética da prostituição nos ensaios feministas transcorre por dois caminhos, sendo a prostituição considerada como o uso abusivo do sexo, em que a mulher está sujeita a ser um objeto sexual, vítima de violência pelo tráfico de pessoas, e como fonte de poder devido à sua autonomia sexual que desconstrói o sistema patriarcal sobre suas sexualidades.

⁴ Países membros da SADC - Angola; África do Sul; Botswana; República Democrática do Congo; Lesoto; Madagascar; Malawi; Maurícia; Moçambique; Namíbia; Seychelles; Suazilândia; Tanzânia; Zâmbia e Zimbábue (FRANZE; MALOA, 2018, p. 114).

Atenta-se para uma visão moderna, trazida por Ciríaco (2017, p. 100) em seu artigo “Moçambique: diversidade cultural e linguística” no qual demonstra que as mulheres, há décadas, vêm sendo expostas a situações de submissão e humilhação, com alta carga de trabalho no lar, condições de saúde e educação precárias, afora a violência doméstica e abuso sexual. Há diferenças entre os polos de Moçambique, sendo a mulher do norte mais bem tratada, mesmo em uma sociedade patriarcal, devido ao matriarcalismo. Enquanto isso, no Sul predomina a patrilinearidade, que configura o lobolo com o objetivo de pagar o dote, dinheiro ou bens materiais para família da noiva na área rural e o marido tem a posse da esposa. Neste meio rural, a mulher deve procriar, trabalhar e cuidar da família. A obediência e subalternização ao marido é regra, devendo-se aceitar inclusive a poligamia masculina, mesmo que seja contrária às doutrinas do cristianismo.

Segundo Bourdieu (2012, p. 7-8), a dimensão simbólica da dominação masculina é percebida pela forma com que é imposta e vivenciada, representando a violência simbólica, insensível, invisível em suas próprias vítimas pelo desconhecimento do reconhecimento, enfim, do sentimento estigmatizado. Por isso, as mulheres africanas eram violentadas sem perceber a condição a que estavam expostas cotidianamente.

Élen Gonçalves e Prisca Pereira (2017, p. 28), no artigo “A metapoética de *home* na obra de Conceição”, dizem que as mulheres negras estão na base da pirâmide e a porção mais pobre está em São Tomé. A identidade das mulheres é marcada pelo patriarcalismo enraizado em toda sociedade, além da elevada discriminação contra a mulher, que chegou ao ponto de chamar a atenção da Organização das Nações Unidas para alta desigualdade de gênero no país.

O eu lírico compõe, nos poemas de Noémia de Sousa e Conceição Lima, a sincronização do eu lírico com o sujeito lírico, porque a poesia lírica é basicamente subjetiva devido o papel preeminente que ela confere ao “eu”, por isso, na alocação literária, tanto poética como romanesca, o autor como pessoa está ausente, e o “eu” é um puro sujeito da enunciação, para Dominique Combe (2009/2010, p. 114). Carlos Alberto Faraco (2005, p. 39) corrobora Bakhtin (2000) ao apresentar a interrelação entre o autor-escritor e o autor-pessoa através da estética das narrativas, a se envolver na trama e captar o sentido proposto.

4 Considerações finais

Os poemas das escritoras argumentam sobre a importância da identidade nacional e do papel das mulheres, e se integram ao demonstrar de forma crítica a situação do seu povo no período colonial e como as mulheres urgiam por uma qualidade de vida melhor devido à opressão e exclusão na esfera privada e pública que sofriam. Além disso, há também necessidade da busca por uma identidade nacional, mesmo em espaço geográfico, sociocultural e temporal diferentes. As mulheres sempre lutam, seja no período colonial seja no pós-colonial, com armas, vozes ou letras, demonstrando que permanecem ativas e resistem, mesmo não sendo reconhecidas em determinado contexto social.

A comparação destes poemas aponta para a construção e manutenção do patriarcado nas duas sociedades, mas, por outro lado, a desconstrução do lugar da mulher ocorre pela via da prostituição, apesar dos riscos conhecidos por elas, porém acreditando que será melhor do que antes, com a subalternização remunerada.

A revisão bibliográfica proporcionou dados mais atuais da situação, tornando os poemas atemporais, pois a situação das mulheres em pleno século XXI ainda está arraigada de significados e signos que não atendem mais o modo de vida atual e a fragmentação da identidade devido à polarização.

Noémia de Sousa, militante, escreveu seu poema no final do período colonial, de forma enfática, intimidadora, clamando por justiça, com oralidade bem presente, o que pode ser comprovado pelo eu lírico nos versos com as primeiras pessoas do discurso, convocando a todos (uso da primeira pessoa do singular e plural) para lutarem pelo seu espaço geográfico.

Enquanto Conceição Lima, no período pós-colonial, traz, por meio da memória, na forma de eu lírico, a questão da valorização de sua terra, e de forma mais singular e polissêmica, a situação das mulheres, como forma de resistência ao patriarcado. As escritoras passam pela lusofonia, pois para muitos, o idioma imposto não se adequa a uma expressão local com o mesmo sentido, por isso, percebe-se palavras em crioulo, pelos tempos passado, presente e futuro. Percebe-se por esta análise que os poemas dessas duas autoras reafirmam o papel da mulher na sociedade africana e levam a pensar a condição das mulheres em sociedades diversas.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1930-2002], 2012.
- CAMPOS, Vera Mascarenhas de. São Tomé na narrativa de Fernando Reis. *Revista Lumen et Virtus*, v. I, n. 1, p. 85-105, jan./2010. Disponível em: <https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero1/artigos/PDF/veramarcar enhas1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CIRÍACO, Maria Inês Francisca. Moçambique: diversidade cultural e linguística. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 94-108, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://redib.org/Record/oai_articulo2311150-mo%C3%A7ambique-diversidade-cultural-e-lingu%C3%ADstica>. Acesso em: 02 ago 2021.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009/2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- CUNHA, Teresa. As memórias das guerras e as guerras de memórias. Mulheres, Moçambique e Timor Leste. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], v.96, p. 67-86, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/4825>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/rccs.4825>>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FRANZE, José Joaquim; MALOA, Joaquim Miranda. A problemática do tráfico de mulheres para fins de exploração sexual: Uma análise comparativa entre Moçambique e outros países da SADC. *Revista da Faculdade de Direito da UFRGS*, Porto Alegre, n. 39, vol. esp., p. 112-128, dez. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/revfacdir/article/view/83814>>. Acesso em: 01 ago. 2021.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- GONÇALVES, Élen Rodrigues; PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. A metapoética de *home* na obra de Conceição. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 21, n. 1, p. 28-45, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.34019/1982-0836.2017.v21.19431>>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- GROSSI, Miriam Pilar. Masculinidades: Uma revisão teórica. *Revista Antropologia em Primeira Mão*, da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 7, p. 21-42, 2004. Disponível em: <<https://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/Visualizar3.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

- HABERMAS, Jürgen. *Inclusão do outro: estudos de teoria política*. 3ª ed. São Paulo: Editora Loyola, 2007.
- KANDJIMBO, Luís. O escritor, o intelectual, o poder e a política em Angola. In: *Apologias de Kalitangi - Ensaio e crítica*. Luanda: INALD (Instituto Nacional do livro e do disco), 1997, p. 163-172.
- LIMA, Maria da Conceição de Deus. *O país de Akendenguê: poesia*. Afradite, Portugal: Editorial Caminho S.A., 2011.
- LOPES, José de Souza Miguel. Literatura moçambicana em língua portuguesa: Na praia do oriente a areia naufraga do ocidente. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, p. 269-285, 1998. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6165935>>. Acesso em: 21 jul. 2021.
- MATA, Inocência. *Emergência e existência de uma literatura – o caso santomense*. Linda-a-Velha, Portugal: Edições ALAC, 1993.
- MATA, Inocência. *Diálogo com as ilhas*. Sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 1998.
- MATA, Inocência. A prosa de ficção são-tomense: a presença obsidiante do colonial. *Revista de Filologia Românica*. Anejos, v. 11, p. 207-244, 2001. ISSN: 0212-999X; ISBN: 84-95215-15-7.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. A identidade moçambicana no ilusório espelho da raça. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia; CAVACAS, Fernanda (Org.). *Mia Couto: um convite à diferença*. v. 1, 1ª ed. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 277-293.
- NASCIMENTO, Augusto. Quatro décadas de independência, das “mudanças” à indeterminação das vidas em São Tomé e Príncipe. *Cadernos de Estudos Africanos* [online], n. 35, 2018, p. 64-87. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/cea.2605>>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Da construção identitária a uma trama de diferenças: um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 73, p. 3-28, dez. 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/rccs.950>>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- RODRIGUES, Inês Nascimento. Descolonizar a fantasmagoria: Uma reflexão a partir do “Massacre de 1953” em São Tomé e Príncipe. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [online], n. 115, p. 29-50, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/rccs.6954>>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovan. *Gênero, Patriarcado, Violência*. 2ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SAUSSURE, Ferdinand. A natureza do signo linguístico. In: SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 79-84.
- SEIBERT, Gerhard. Crioulização em Cabo Verde e São Tomé e Príncipe: divergências históricas e identitárias. *Afro-Ásia* [online], n. 49, p. 41-70, 2014. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/afro/a/JkqrNntcjwC5BkDsFvWgGKK/?lang=pt#ModalArticles>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SEIBERT, Gerhard. Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social. *Anuário Antropológico* [online], Brasília, v. 40, n. 2, p. 99-120, 2014/2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/aa.1411>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SOARES, Caroline Noêmia Abranches de Sousa. *Sangue Negro*. Série Vozes da África. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the subaltern speak?* Ed. Rosalind Morris. New York, NY: Columbia University Press, 2010.

VARIKAS, Eleni. Max Weber, a gaiola de aço e as senhoras. In: DEVREUX, Anne-Marie; CHABAUD-RYCHTER, Danielle; VARIKAS, Emile; DESCOUTURES, Virginie (Org.). *O gênero nas ciências sociais: releituras críticas de Max Weber a Bruno Latour*. São Paulo; Brasília, DF: Editora Unesp; Editora Universidade de Brasília, 2014, p. 343-357.

WASSERMAN, Cláudia. Problemas teóricos que envolvem a questão da identidade coletiva e a formação de novas identidades. *Semina: Ciências Humanas e Sociais*, Londrina, v. 23, p. 93-100, set. 2002. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/272653320-Theoretical-problems-that-involve-the-collective-identity-and-the-new-identities-formation.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Recebido em 07/08/2021
Aceito em 20/11/2021

ⁱ **Cláudia Aparecida Avelar Ferreira** é Doutora em Administração (PUC MINAS). Mestre em Administração (Centro Universitário UNA). Farmacêutica-bioquímica (UFMG). Pesquisadora do GEDI (Grupo de Estudos de Gestão, Diversidade e Inclusão) e NIS (Núcleo de Inteligência Social-Tratamento da Informação Espacial). **E-mail:** claudiahgv@gmail.com

UM POEMA EM PERIÓDICOS: PASOLINI E A PUBLICAÇÃO DE “O PCI AOS JOVENS!!”

[A POEM IN PERIODICALS: PASOLINI AND THE PUBLICATION OF “IL PCI AI GIOVANI!!”]

CLÁUDIA TAVARES ALVESⁱ

ORCID 0000-0002-9297-4499

Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, SC, Brasil

Resumo: Em meio aos movimentos estudantis que marcaram o ano de 1968 na Europa, o poema “O PCI aos jovens!!”, de Pier Paolo Pasolini, apareceu em 3 periódicos diversos ao longo de, aproximadamente, um mês: no jornal *Paese Sera*, no semanário *L'Espresso* e na revista literária *Nuovi Argomenti*. Posteriormente, o poema passou a integrar a coletânea de ensaios *Empirismo Eretico*. O texto é uma crítica à suposta luta de classes entre manifestantes (“estudantes burgueses”) e policiais (“proletários”) nos embates ocorridos naqueles dias em Valle Giulia, Roma. O contexto original dessas publicações, no entanto, se tornou uma espécie de caso literário tanto pelas tensões políticas e históricas envolvidas, quanto pelas reações imediatas ocasionadas pelo teor controverso das ideias de Pasolini. Tendo em vista a presença do poema nesses múltiplos suportes, o objetivo deste artigo é retornar às suas fontes primárias de publicação a fim de recuperar, tanto quanto possível, o contexto e as condições de circulação nos periódicos mencionados. Como fundamentação teórico-metodológica, serão relevantes os escritos de Antonio Gramsci sobre a importância do estudo de periódicos para a compreensão da vida cultural italiana. Dessa forma, reconstituindo os percursos trilhados pelo poema na imprensa italiana, será possível acrescentar novos elementos à sua interpretação.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; Periódicos; Poesia

Abstract: During 1968 and the student protests in Europe, Pier Paolo Pasolini's poem, “*Il PCI ai giovani!!*”, appeared in 3 different periodicals over a month: the newspaper *Paese Sera*, the magazine *L'Espresso*, and the literary magazine *Nuovi Argomenti*. Later, the poem was collected in the book *Empirismo Eretico*. The text registers a critical opinion on the presumable class fight between protesters (“bourgeois students”) and policemen (“proletarians”) due to the recent confrontation between both at Valle Giulia, in Rome. The original context of these publications became a sort of literary happening because of the political and historical tensions, as well as the immediate reactions to Pasolini's controversial position expressed in the poem. Given this scenario, this article aims to return to the original sources of the poem in order to rebuild, as much as possible, its context and conditions of circulation. Moreover, Antonio Gramsci's works are going to be used as a theoretical-methodological source to think how periodicals are important to comprehend the Italian cultural life. In the end, it will be possible to add new elements to the poem's interpretation.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Periodicals; Poetry

Introdução

Em junho de 1968, fortemente inserido no contexto do movimento estudantil, ou seja, nos acontecimentos que tornaram este ano um marco histórico na Europa e no mundo, e ainda sob o impacto do recém-ocorrido embate entre estudantes universitários e policiais em Valle Giulia, Roma, um poema de Pier Paolo Pasolini foi publicado no periódico italiano *L'Espresso*. O semanário, que em geral não publicava poesia ou textos literários em suas edições, lança mão naquele momento de uma publicação que iria impactar tanto o contexto social e político italiano daquele ano, quanto a imagem pela qual Pasolini seria reconhecido. Assim, chegou pela primeira vez ao grande público “O PCI aos jovens!!” [“Il PCI ai giovani!!”]¹, texto que se tornou uma espécie de metonímia, ou melhor, uma dentre as diversas metonímias pelas quais nos referimos a Pasolini até os dias de hoje².

É triste. A polêmica contra
o PCI devia ter sido feita na primeira metade
da década passada. Vocês estão atrasados, meus filhos.
E não importa nada se ainda não eram nascidos na época...
Agora os jornalistas do mundo inteiro (inclusive
os das emissoras de TV)
puxam (ainda se diz em linguajar
universitário) seu saco. Eu não, meus amigos.
Vocês têm cara de filhinhos de papai.
E eu os odeio como odeio seus pais.
Quem sai aos seus não degenera.
Têm o mesmo olho ruim.
São medrosos, inseguros, desesperados
(ótimo!), mas também sabem ser

¹ O poema foi traduzido ao português em, pelo menos, duas ocasiões. A primeira tradução é de Michel Lahud e aparece no volume *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini* (LAHUD, 1993, p. 97-102). A segunda, de Maurício Santana Dias, em *Poemas: Pier Paolo Pasolini* (PASOLINI, 2015, p. 220-225). Neste artigo, as citações serão feitas a partir da tradução mais recente, de Santana. Além disso, todas as citações serão feitas em português no corpo do texto, seguidas por sua versão original em nota de rodapé. Quando não for informada uma publicação diversa em que conste a tradução citada, entenda-se que a tradução foi feita por mim para este artigo, incluindo títulos, subtítulos e expressões em italiano.

² Em seu posfácio à coletânea brasileira *Poemas: Pier Paolo Pasolini* (PASOLINI, 2015), Maria Betânia Amoroso também aponta essa relação metonímica entre o poema “As cinzas de Gramsci” e Pasolini: “Sem a menor sombra de dúvida, este é seu poema mais citado e comentado no Brasil até hoje, ou melhor, os versos da quarta parte passaram metonimicamente a anunciar o poema e o poeta” (AMOROSO, 2015, p. 254).

prepotentes, chantagistas e firmes:
prerrogativas pequeno-burguesas, meus caros.
Quando ontem se atracaram em Valle Giulia
com os policiais,
eu estava com os policiais!
Porque os policiais são filhos de pobres.
Vêm das periferias, rurais e urbanas que sejam. (...) (PASOLINI, 2015, p. 220)³

Em vista do choque entre os universitários e os policiais romanos, Pasolini surpreendentemente observa o conflito não pelo lado de quem apoiava o movimento estudantil e se opunha à violência policial, isto é, em conformidade a uma atitude que seria esperada de um intelectual de esquerda. De maneira bastante idiossincrática, ele enxergava nessa cena sintomas de uma luta de classes que há muito lhe incomodava. Por isso, entre os filhos burgueses adulados pela grande mídia e os policiais de baixo escalão protegendo a universidade, Pasolini se coloca *poeticamente* ao lado dos policiais – sobretudo por estes serem os representantes do proletariado nesse embate, enquanto os universitários representariam os interesses da classe social mais abominada e criticada pelo poeta, ou seja, a burguesia italiana.

É curioso observar que antes de o poema ser publicado pelo semanário *L'Espresso*, trechos já haviam aparecido no jornal *Paese Sera*, de orientação comunista. Posteriormente, uma versão integral também seria publicada na revista literária *Nuovi Argomenti*, naquela época editada por Alberto Moravia, Alberto Carocci, Enzo Siciliano e pelo próprio Pasolini⁴. Esta era, a princípio, a sede na qual o autor gostaria de ver seu poema publicado, porém o *L'Espresso* se interessou pelo texto e antecipou a publicação, tornando-se o primeiro veículo a circular o poema integralmente.

Diante desse cenário no qual se dá a publicação de “O PCI aos jovens!!”, vê-se descoberto um contexto de publicação que carrega diversas nuances políticas, culturais,

³ “Mi dispiace. La polemica contro / il PCI andava fatta nella prima metà / del decennio passato. Siete in ritardo, figli. / Non ha nessuna importanza se allora non eravate ancora nati: / peggio per voi. / Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi / quelli delle televisioni) / vi leccano (come ancora si dice nel linguaggio / goliardico) il culo. Io no, cari. / Avete facce di figli di papà. / Vi odio come odio i vostri papà. / Buona razza non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete pavidì, incerti, disperati / (benissimo!) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati: / prerogative piccolo-borghesi, cari. / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti! / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da subtopie, contadine o urbane che siano (...).” (PASOLINI, 1968, p. 17).

⁴ Para uma breve história sobre a fundação da *Nuovi Argomenti* e a participação de Pasolini como seu editor, consultar o histórico disponível no site oficial da revista. Cf. NUOVI ARGOMENTI, “La storia della rivista”. Disponível em: <<http://www.nuoviargomenti.net/la-storia-della-rivista/>>. Acesso em: 29 maio 2021.

sociais, filosóficas, as quais se perdem quando retomamos o poema somente através de sua leitura em um novo suporte, por exemplo, no volume *Empirismo Eretico*. O livro foi publicado em 1972 e reúne diversos ensaios sobre língua, literatura, cinema. Entre os textos recolhidos, o poema encontrou posição definitiva, estando amparado nesse novo contexto pelo pensamento vivo de um intelectual aberto a questionar as diversas manifestações artísticas e sociais de seu próprio tempo e espaço.

No entanto, o que poderia aparecer se retornássemos à leitura deste poema em suas fontes originais de publicação? Quais outras interpretações poderiam surgir de sua leitura em conjunto às imagens e aos textos que lhe acompanharam nas primeiras vezes em que ele foi visto por seus leitores e leitoras, reconstituindo assim, tanto quanto possível, as tensões que situavam historicamente sua leitura e apreensão? A partir de tais perguntas, a presente análise visa avançar algumas das questões já apresentadas pela pesquisadora Maria Betânia Amoroso, em seu artigo “Pasolini e 68: o PCI aos jovens!” (AMOROSO, 2008). Nele, a crítica literária já havia notado a dimensão que este poema adquirira na recepção de Pasolini: “É quase obrigatório, quando se trata de *Pasolini e 1968*, citar o poema *O PCI aos jovens!* O poema, para muitos, circula até hoje como o atestado da oposição radical de Pasolini ao Movimento Estudantil italiano.” (AMOROSO, 2008, p. 53) Porém, é importante destacar a ressalva que segue tal constatação: “não é tão simples assim afirmar que Pasolini foi contrário às ações e as ideias que incendiaram Roma, colocando-a ao lado de outras capitais invadidas pela luta estudantil.” (AMOROSO, 2008, p. 53) Nesse sentido, as circunstâncias originais de publicação podem auxiliar em uma interpretação não reducionista de tal questão.

Além disso, já está traçada no artigo de Amoroso uma gênese das circunstâncias em que o poema circulou na Itália. Tal gênese segue, por sua vez, a linha proposta na obra completa de Pasolini, especificamente no volume *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (PASOLINI, 2008). A intenção do presente artigo é seguir a investigação iniciada nessas duas referências bibliográficas, complementando-as à medida que trazer novos elementos para a análise do poema – novos aspectos que se tornaram possíveis graças à consulta de suas fontes primárias de publicação.

Finalmente, serão fundamentais para a análise aqui proposta alguns estudos do pensador Antonio Gramsci, os quais fundamentaram teórica e metodologicamente a pesquisa relatada. Outros conceitos elaborados por Gramsci, como “intelectual

orgânico”, “literatura nacional-popular” e “hegemonia”, certamente trariam contribuições significativas a uma análise que buscasse entrelaçar literatura e jornalismo no contexto italiano e, sobretudo, a partir da obra de Pasolini. Porém, devido às hipóteses e ao recorte propostos neste artigo, não nos alongaremos nessas reflexões e manteremos a relação estabelecida por Gramsci entre periódicos e sociedade como um referencial para a análise em questão.

É importante assinalar ainda, embora sem aprofundar a questão, que a relação entre Pasolini e Gramsci poderia ser vista por pelo menos duas perspectivas distintas. Por um lado, Gramsci é considerado por Pasolini um “antepassado espiritual”, filho de Marx, como o autor afirma em entrevista a Alberto Arbasino, em 1963: “o único antepassado espiritual que conta é Marx e Gramsci, seu filho doce, afiado, leopordiano.” (PASOLINI, 1999, p. 1573)⁵ Por outro lado, Gramsci é escolhido como uma interlocução intelectual para Pasolini, quando o poeta escreve, por exemplo, o poema “As cinzas de Gramsci”, em 1954. Tais questões também não serão abordadas neste artigo, mas são importantes para elucidar em que medida o pensamento de Gramsci constitui um dos pilares do pensamento do próprio Pasolini.

O estudo de periódicos pela perspectiva gramsciana

O gesto de retornar às fontes primárias de publicação de um poema que circulou em diversos periódicos se justificaria por inúmeras razões, a começar pelo próprio interesse filológico⁶ de reconstruir os pontos sobre os quais se costurou a versão do texto a que hoje temos acesso em livro. E quando pensamos nesse tipo de investigação levando em consideração a tradição italiana, principalmente no que se refere ao século XX e aos movimentos históricos e políticos enquanto forças agentes da produção literária e cultural no país, há uma importante contribuição deixada por Antonio Gramsci, a qual não poderia ser ignorada.

Durante os anos em que foi prisioneiro político, o pensador italiano se empenhou em escrever cartas, para amigos e familiares, pedindo que lhe enviassem revistas e

⁵ “(...) l’unico antenato spirituale che conta è Marx, e il suo dolce, irto, leopordiano figlio, Gramsci.”

⁶ Filologia está sendo entendida aqui pela perspectiva de Gianfranco Contini, expoente da crítica estilística na Itália. Para mais informações, conferir o verbete “filologia” elaborado pelo autor, em 1977, para a *Enciclopedia del Novecento Treccani* (CONTINI, 1977).

jornais, além de livros. Sua intenção era permanecer a par dos acontecimentos recentes enquanto era mantido em clausura, mas também dar sequência às reflexões que vinha desenvolvendo sobre a vida política, intelectual, cultural da Itália. A investigação dos periódicos funcionava, portanto, como parte de um método de pesquisa e análise que vinha sendo sistematizado pelo filósofo ao longo dos anos em que ficou na prisão, o que deu origem ao que hoje conhecemos como os *Cadernos do cárcere* (1977, 2001).

Seu interesse justifica a anotação, uma espécie de guia em tópicos, que faz acerca dos principais temas a serem abordados durante essa pesquisa. Na lista que abre o primeiro caderno, o item 14 é reservado às “*Revistas tipo: teórica, crítico-histórica, de cultura geral (divulgação)*” (GRAMSCI, 1977, p. 5)⁷, tema que percorrerá todo o “Caderno 1”, escrito entre 1929 e 1930, além dos outros cadernos sucessivos. A intenção é tentar organizar os periódicos por categorias, finalidades, público leitor, entre outros aspectos, bem como de enunciar como esse método de pesquisa poderia servir aos seus propósitos.

O mesmo movimento pode ser ainda observado em relação aos jornais, em diversos momentos, mas principalmente no “Caderno 24”, de 1934, em que Gramsci se dedica a pensar especificamente o tema do Jornalismo. Logo no primeiro parágrafo, o pensador expressa que tipo de entendimento poderia surgir da leitura desses periódicos e de sua relação com uma das questões que mais mobilizaram o seu trabalho durante esses anos, isto é, a língua como uma chave capaz de abrir portas para a compreensão da sociedade:

Se se examinam todas as formas existentes de jornalismo e de atividade publicístico-editorial em geral, vê-se que cada uma delas pressupõe outras forças a integrar ou às quais coordenar-se “mecanicamente”. Para desenvolver criticamente o assunto e estudar todos os seus lados, parece mais oportuno (para os fins metodológicos e didáticos) pressupor uma outra situação: que exista, como ponto de partida, um agrupamento cultural (em sentido lato) mais ou menos homogêneo, de um certo tipo, de um certo nível e, particularmente, com uma certa orientação geral; e que se pretenda tomar tal agrupamento como base para construir um edifício cultural completo, autárquico, começando precisamente pela... língua, isto é, pelo meio de expressão e de contato recíproco. (GRAMSCI, 2001, p. 197)⁸

⁷ “*Riviste tipo: teorica, critico-storica, di cultura generale (divulgazione).*” (GRAMSCI, 1977, p. 5)

⁸ “Se si esaminano tutte le forme di giornalismo e di attività pubblicistica-editoriale in genere esistenti, si vede che ognuna di esse presuppone altre forze da integrare o alle quali coordinarsi ‘meccanicamente’. Per svolgere criticamente l’argomento e studiarne tutti i lati, pare più opportuno (ai fini metodologici e didattici) presuppore un’altra situazione: che esista, come punto di partenza, un aggruppamento culturale (in senso lato) più o me no omogeneo, di un certo tipo, di un certo livello e specialmente con un certo

Gramsci já havia anotado no “Caderno 3”, parágrafo 49, que um estudo aprofundado da imprensa forneceria um “material ideológico” fundamental para compreender as classes dominantes, visto que “a imprensa é a parte mais dinâmica desta estrutura ideológica” (GRAMSCI, 1977, p. 333)⁹, pois é “a organização material que pretende manter, defender e desenvolver a frente teórica ou ideológica” de uma classe dominante (GRAMSCI, 1977, p. 332)¹⁰. Por isso, “tal estudo, realizado seriamente, teria certa importância: para além de fornecer um modelo histórico vivente de tal estrutura, se habituaria a um cálculo mais preciso e exato das forças agentes na sociedade” (GRAMSCI, 1977, p. 333)¹¹.

Para Alvaro Bianchi, estudioso brasileiro da obra gramsciana, esse interesse se daria pois

Para Gramsci era nas revistas que as tendências intelectuais mais ativas e inovadoras se encontravam; era por meio delas que a vida cultural e política italiana se expressava e o pensamento se organizava. Revelar as linhas principais de estruturação da vida cultural exigia dar atenção às revistas político-culturais. (BIANCHI, 2019, p. 5)

Em vista dessa percepção relacionada à importância de estudos voltados a periódicos, vistos como fontes de acesso à organização do pensamento, Gramsci é um autor que se coloca em nosso horizonte. Além disso, quando um escritor como Pasolini se emaranha às forças que subjazem aos periódicos, seguindo aqui os mesmos passos metodológicos traçados por Gramsci em suas próprias pesquisas, é preciso então que mantenhamos a atenção à forma como esse escritor se integrou a essa estrutura, tornando-se ele mesmo uma dentre essas forças públicas e ideológicas¹². Partindo desse

orientamento generale e che su tale aggruppamento si voglia far leva per costruire un edificio culturale completo, autarchico, cominciando addirittura dalla... lingua, cioè dal mezzo di espressione e di contatto reciproco.” (GRAMSCI, 1977, p. 259).

⁹ “La stampa è la parte più dinamica di questa struttura ideologica (...)” (GRAMSCI, 1977, p. 333).

¹⁰ “Uno studio di come è organizzata di fatto la struttura ideologica di una classe dominante: cioè l’organizzazione materiale intesa a mantenere, a difendere e a sviluppare il ‘fronte’ teorico o ideologico. La parte più ragguardevole e più dinamica di esso è la stampa in generale (...)” (GRAMSCI, 1977, p. 332).

¹¹ “(...) un tale studio, fatto seriamente, avrebbe una certa importanza: oltre a dare un modello storico vivente di una tale struttura, abituerebbe a un calcolo più cauto ed esatto delle forze agenti nella società.” (GRAMSCI, 1977, p. 333).

¹² Acerca desse tema, um estudo mais aprofundado está presente em: ALVES, Cláudia Tavares. *O cuore cosciente* de Pasolini nos debates intelectuais dos anos 1970. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e História

pressuposto, passemos então à análise da publicação do poema “O PCI aos jovens!!”, reconfigurando sua leitura a partir dos suportes em que ele foi publicado, a saber, o jornal *Paese Sera*, o periódico semanal *L'Espresso*, a revista literária *Nuovi Argomenti*, além do próprio livro, *Empirismo Eretico*, em que o poema foi posteriormente recolhido.

Um poema em periódicos

Antes de “O PCI aos jovens!!” circular na Itália por meio das páginas dos periódicos, a grande imprensa já se ocupava em antecipar a polêmica causada pelo poema. Na edição de 12 de junho de 1968, o *Corriere della Sera*, jornal de maior circulação na Itália, divulgava um breve artigo de Carlo Laurenzi, escrito no dia anterior, no qual comentava o que viria a ser publicado em breve no *L'Espresso*. O jornalista é perspicaz ao perceber que o poema sairia em um semanário “especializado em debates e investigações”, não habituado a publicar poemas. Por isso, nesse sentido, “os versos de Pier Paolo Pasolini, na verdade, estão presentes como peça de apoio a um debate.” (LAURENZI, 1968, p. 3)¹³

Focando-se, porém, no que está subentendido na publicação do poema em um periódico desse tipo, Laurenzi se atenta para o que o texto de Pasolini representa em um contexto mais amplo. Em um momento delicado de manifestações políticas e pretensas revoluções idealizadas por jovens universitários, a voz do poeta reanima a poesia civil e politizada de outros tempos:

Nossa época não é muito propícia à assim chamada poesia cívica ou civil, porém não lhe está totalmente fechada. (...) Pasolini não deixa de gritar versos contra aquilo que ele não aprova em nosso costume político e literário; às vezes se contradiz, mas nunca se retira à sombra. (...) Ninguém supera verbalmente, na Itália e fora da Itália, a violência de Pier Paolo Pasolini contra a burguesia. (LAURENZI, 1968, p. 3)¹⁴

Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2020. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/354705>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

¹³ “L'Espresso non è solito pubblicare poesie ma è specializzato in dibattiti e inchieste: i versi di Pier Paolo Pasolini, difatti, compariranno come pezza d'appoggio a un dibattito.” (LAURENZI, 1968, p. 3).

¹⁴ “La nostra epoca non è molto propizia alla cosiddetta poesia civica o civile; però non le è neanche del tutto chiusa. (...) Pasolini non disdegna di tuonare in versi contro ciò che non approva nel nostro costume politico e letterario; talvolta si contraddice, ma non gli accade mai di ritrarsi nell'ombra. (...) Nessuno

No mesmo dia em que fora divulgado o comentário de Laurenzi, vieram a público alguns versos do poema. Ou seja, esta era a primeira vez que se publicava uma versão do poema na grande imprensa, mas esse evento se dava já alimentado por uma atmosfera de polêmica estabelecida ao seu redor, mesmo antes de os versos serem mais amplamente conhecidos. O jornal *Paese Sera*, de orientação comunista, traz em sua segunda página o artigo “Discussões e protestos por um poema de Pasolini” (“Discussioni e proteste per una poesia di Pasolini”), sem assinatura, acompanhado de “excertos salientes do poema”, o que na realidade totalizam 27 versos de um poema significativamente mais longo (ver figura 1¹⁵). Chama a atenção, novamente, uma certa leitura que ressalta os efeitos provocados pela publicação de um poema de cunho político: “Animação e agitação entre os jovens estudantes por causa de um poema de Pier Paolo Pasolini. Parece que voltamos aos tempos em que um poema era capaz de comover e mover as pessoas” (SEM AUTOR, 1968, p. 2). Levando em consideração tal comoção, reafirma-se algo no sentido de uma ressurreição da poesia civil: “Esse seria um poema ruim, como diz Pasolini, que teria sido escrito em um momento de raiva, mas ele é exemplar da poesia civil, que há muito tempo estava desaparecida (SEM AUTOR, 1968, p. 2)¹⁶.

supera verbalmente, in Italia e fuori d'Italia, la violenza di Pier Paolo Pasolini contro la borghesia.” (LAURENZI, 1968, p. 3).

¹⁵ As fotos dos periódicos reproduzidas ao longo deste artigo são de minha autoria e foram feitas apenas para fins de estudo e pesquisa.

¹⁶ “Animazione e agitazione fra i giovani studenti per una poesia di Pier Paolo Pasolini. Sembra di essere tornati ai tempi in cui una poesia poteva commuovere e muovere la gente. (...) Sarà brutta questa poesia, come dice Pasolini, sarà stata scritta in un momento di rabbia, ma è un esempio di poesia civile, di cui da tempo era andata smarrita la razza.” (SEM AUTOR, 1968, p. 2).

Figura 1



Publicação de um trecho do poema “O PCI aos jovens” no jornal *Paese Sera*, em 12 de junho de 1968.

A declaração de Pasolini afirmando que se tratava de um “poema ruim” ainda não estava publicada, mas o artigo do *Paese Sera* antecipa alguns trechos de um debate entre o escritor e outros intelectuais que seria compartilhado integralmente pelo *L'Espresso* dentro de poucos dias – quando, finalmente, chegaria ao público uma versão completa do poema em discussão. Entretanto, nessa ocasião, o escrito vem cercado por uma série de intervenções do próprio jornal que já indicavam que tipo de interpretações e posicionamentos seriam esperados de seus leitores e leitoras em relação à publicação (ver figura 2). A começar pelo título dado pelo periódico, “Eu odeio vocês, caros estudantes” (“Vi odio cari studenti”), que aparece tanto na capa desta edição, quanto no interior do volume. Além disso, o poema é referenciado como “o poema sob acusação” (“la poesia sotto accusa”), definindo-o como “o caso político-literário do ano: um

panfleto em versos de Pier Paolo Pasolini contra o movimento estudantil” (VÁRIOS, 1968, p. 12).¹⁷

Figura 2



Publicação do poema “O PCI aos jovens” no periódico *L'Espresso*, em 16 de junho de 1968.

A ideia da poesia servindo como uma “peça de apoio” para o debate, como havia sugerido Laurenzi no *Corriere*, corrobora-se pela disposição gráfica dos textos e imagens presentes no *L'Espresso*: o olhar do/a leitor/a, ao percorrer a página da esquerda para a direita, como de costume, depara-se inicialmente com a transcrição de todo o debate, ilustrado pela grande foto de uma manifestação repleta de jovens carregando as suas bandeiras. À poesia, cabem as duas últimas colunas, espremidas no canto direito, em letras de tamanho menor do que o texto do debate. Formalmente, percebemos que não há versos; as únicas marcas presentes são as barras (/), que separam um verso do outro ao longo de todo o texto corrido, e um espaço, preenchido por três asteriscos (“***”), sinalizando o que poderia ser entendido como o epílogo do

¹⁷ “(...) il caso politico-letterario dell'anno: un pamphlet in versi di Pier Paolo Pasolini contro il movimento universitario” (VÁRIOS, 1968, p. 12).

poema. Tal notação, na versão posterior publicada na revista literária *Nuovi Argomenti*, é na realidade uma linha, um verso composto por 10 pontos (“.....”) – algo como reticências alongadas que preenchem uma pausa, o silêncio imposto entre os versos.

Participaram do debate em questão, além de Pasolini, o jornalista Nello Ajello, Vittorio Foa, secretário da *Confederazione Generale Italiana del Lavoro* (CGIL), e Claudio Petruccioli, secretário nacional da *Federazione Giovanile Comunista Italiana* (FGCI). Dois delegados do movimento estudantil também foram convidados a participar presencialmente da mesa redonda, ocorrida na sede do *L'Espresso*, entretanto preferiram não comparecer e enviaram apenas duas declarações repudiando o poema de Pasolini.

A seguir, serão reproduzidos alguns trechos da discussão, nos quais é possível ver, por exemplo, a declaração de Pasolini ao chamar o poema de ruim, sob a influência de um julgamento de Foa:

Foa: Não gosto do poema, acho ruim. Mas também é interessante; não tanto por aquilo que diz sobre os estudantes ou sobre o movimento operário, mas por aquilo que revela acerca de Pasolini. Pasolini tem uma visão imobilizada da luta de classe e do movimento operário. (...)

Pasolini: Tudo o que vocês disseram sobre o poema depende do fato de que se trata de um poema ruim, isto é, obscuro. Escrevi esses versos ruins em vários registros ao mesmo tempo, por isso são todos “desdobrados”, ou seja, irônicos e autoirônicos. Tudo foi dito entre aspas. (...)

Foa: O poema, depois de publicado, tem vida própria, e quem o ler não saberá nada dos cânones interpretativos de seu autor. O poema, Pasolini, cai no meio de uma determinada sociedade e de um determinado momento. (...) E daí, nesse concurso de forças que tentam isolar os jovens, faltava a voz de um poeta. E a voz do poeta chegou, mas para acusá-los de agirem de má fé, de serem pequenos burgueses. (...)

Pasolini: Mas eu não sigo nenhuma tática política. Não me importa se estou errado. Eu não sou um homem político. (...)

Ajello: Mas você, Pasolini, não dizia há pouco que toda a sua obra em versos é poesia política?

Pasolini: É a política de um não político, de um escritor não filiado a partidos (...). (VÁRIOS, 1968, p. 12-13)¹⁸

¹⁸ “Foa: La poesia non mi piace, la trovo brutta. Però essa è anche interessante: non tanto per ciò che dice sugli studenti o sul movimento operaio, ma per ciò che rivela su Pasolini. Pasolini ha una visione immobilistica della lotta di classe e del movimento operaio. (...) / Pasolini: Tutto quello che avete detto a proposito della mia poesia dipende dal fatto che si tratta d’una poesia brutta, cioè non chiara. Questi brutti versi io li ho scritti su più registri contemporaneamente: e quindi sono tutti ‘sdoppiati’ cioè ironici e

Os trechos mencionados são suficientes para identificarmos o tipo de cobrança que perpassou toda a discussão, sujeitando Pasolini a uma responsabilidade civil de proporções extraliterárias. Vemos que é atribuída *a priori* uma característica engajada à sua poesia, à voz de um poeta, reforçando o que em outros momentos fora chamado de retorno da poesia civil. No entanto, se esse engajamento for contrastante ao posicionamento político sustentado pela maioria – nesse caso, a maioria seria composta pelos intelectuais de esquerda que apoiavam indiscutivelmente a revolução pretendida pelos estudantes –, logo essa arte seria questionada: não por seu valor estético, mas por seu conteúdo político. Pasolini, por sua vez, é taxativo ao se autodeclarar como um escritor apartidário, sem a intenção de utilizar táticas políticas, o que lhe daria a independência necessária para se expressar como quisesse, inclusive politicamente.

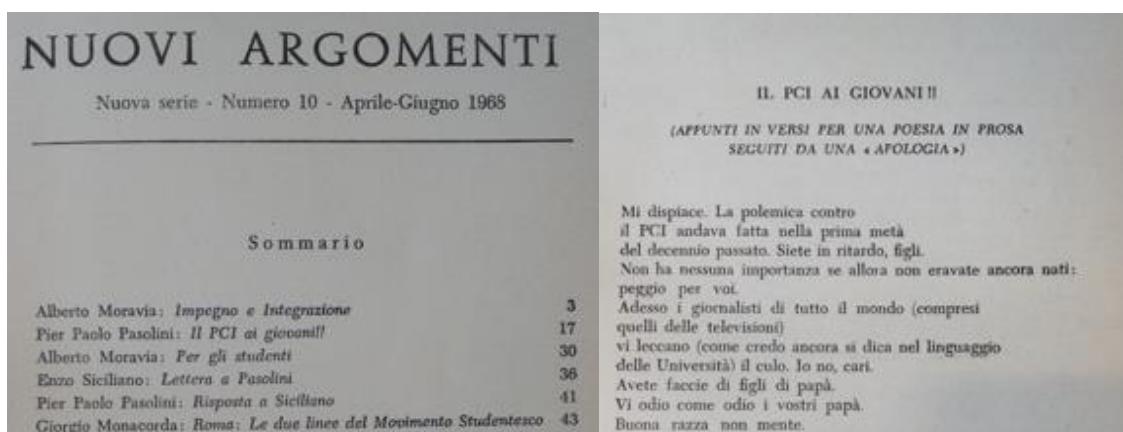
Quando finalmente é publicado o volume de *Nuovi Argomenti* no qual consta o poema “O PCI aos jovens!!”, ele também vem acompanhado de novas contribuições para o debate acerca das manifestações estudantis. Na abertura, há uma reflexão de Alberto Moravia, “Engajamento e integração” (“Impegno e Integrazione”), em que se discute a relação entre engajamento político e produção artística. Sem menção direta ao poema de Pasolini, o escritor pensa quais seriam as implicações do pressuposto de que todo artista deva ser engajado politicamente, como uma espécie de relação compulsória entre uma atividade e outra. Assim, o texto funciona como uma abertura às discussões que estavam em ebulição devido à publicação do poema, reforçando a importância da independência criativa de um artista.

Na sequência, vê-se o poema, cujo título finalmente aparece com as exclamações e seguido do subtítulo original: “O PCI aos jovens!! (Notas em versos para um poema em prosa seguidas de uma ‘apologia’)” [“Il PCI ai giovani!! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una ‘apologia’)”] (ver figura 3). A ideia de “notas em versos”, o que implicaria no quase esboço de um “poema em prosa” ainda a ser concluído, altera

autoironici. Tutto è detto come tra virgolette. (...) / Foa: La poesia, una volta pubblicata, è una cosa che va per conto suo, e chi la legge non sa nulla dei canoni interpretativi del suo autore. La sua poesia, Pasolini, cade in mezzo a una determinata società e in un determinato momento. (...) Ebbene, in tutto questo concorso di forze che cerca d’isolare i giovani, mancava la voce d’un poeta. E la voce del poeta è venuta, per accusarli di essere in malafede, d’essere dei piccolo-borghesi. (...) / Pasolini: Ma io non seguo nessuna tattica politica. Se sbaglio non me ne importa nulla. Non sono mica un uomo politico, io. (...) / Ajello: Ma lei, Pasolini, non diceva poco fa che tutta la sua opera in versi è poesia politica? / Pasolini: È la politica de un non politico, di uno scrittore non iscritto a partiti (...).” (VÁRIOS, 1968, p. 12-13).

a dinâmica da leitura logo de início e reforça a ideia exposta por Pasolini quando dizia que era preciso ler o poema “entre aspas”. Há também o acréscimo de uma “apologia” ao final, a qual por sua vez paramenta a leitura dos versos com mais recursos, reafirmando os pontos já enunciados pelo autor no debate do *L'Espresso*. Com ela, Pasolini busca reforçar a ideia de um poema ruim, concebido sob circunstâncias específicas. Além disso, clama novamente pela incompletude desses versos ruins, que “não bastam por si só para expressar aquilo que o autor quis dizer, isto é, neles as significações são modificadas pelas cosignificações, e junto das cosignificações obteriam as significações” (PASOLINI, 1968, p. 24)¹⁹.

Figura 3



Publicação do poema “O PCI aos jovens!!” na revista *Nuovi Argomenti*, edição de abril-junho de 1968.

Para além da “apologia”, Pasolini escreve logo abaixo do poema uma seção de “notas (importantes)”, as quais também orientaram os leitores e as leitoras ao final do poema. Depois, vemos um *post scriptum*, em que o autor novamente esclarece as condições de concepção do poema. Vale notar que na edição publicada em livro, isto é, em *Empirismo Eretico*, na qual são reproduzidos o subtítulo e a apologia como constam na revista, as notas e o P.S. foram omitidos.

Há ainda outros textos que complementam esse bloco temático da revista: um poema de Alberto Moravia, “Para os estudantes” [“Per gli studenti”]; uma carta, “Carta a Pasolini” [“Lettera a Pasolini”], assinada pelo escritor e editor da revista, Enzo

¹⁹ “(...) non bastano da soli a esprimere ciò che l'autore vuole esprimere: cioè in essi le significazioni sono alterate dalle consignificazioni, e insieme le consignificazioni ottenebrano le significazioni.” (PASOLINI, 1968, p. 24).

Siciliano; e a “Resposta a Siciliano” [“Risposta a Siciliano”], escrita por Pasolini em resposta ao amigo. Sobre a temática das manifestações estudantis, mas sem referências ao poema, tem-se ainda a reflexão “Roma: as duas linhas do movimento estudantil” [“Roma: le due linee del movimento studentesco”], escrita por Giorgio Manacorda acerca dos acontecimentos recentes. Moravia e Siciliano procuram compreender a importância histórica do movimento estudantil, destacando, entre os erros cometidos pelos jovens, os seus acertos. Ambos são intelectuais de esquerda, assim como Pasolini, envolvidos com a reflexão social e política importante para uma reformulação ideológica da Itália após o fascismo. Por isso, falam a partir deste lugar de quem reconhece a relevância de o movimento universitário se propor revolucionário. Tomam a discussão, portanto, de um ponto de vista diverso de Pasolini, a quem interessa a luta de classe entre estudantes e policiais. Porém, apesar de discordar da visão pasoliniana, Siciliano diz ainda que aceita a provocação do amigo, visto que o poema se salva pela “doce fúria do poeta – a tua inspiração criativa” (SICILIANO, 1968, p. 39)²⁰.

Os feitos de um *poema ruim*

(...) Em Valle Giulia, ontem, viu-se então um fragmento da luta de classes: e vocês, meus amigos (embora do lado certo), eram os ricos, enquanto os policiais (que estavam do lado errado) eram os pobres. Assim sendo, bela vitória a de vocês! (...). (PASOLINI, 2015, p. 237)²¹

Estes versos de Pasolini provocaram um acirramento dos ânimos italianos daquele ano. A faceta provocadora do escritor também se fortaleceu à medida que seu posicionamento irônico em relação aos universitários soava de maneira contraditória, polêmica. Por outro lado, um certo engessamento ideológico diante do poema causou perdas significativas das possibilidades de uma experiência estética proporcionada por

²⁰ “(...) dolce accanimento del poeta – la tua ispirazione creaturale.” (SICILIANO, 1968, p. 39).

²¹ “A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento / di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte / della ragione) eravate i ricchi, / mentre i poliziotti (che erano dalla parte / del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque, / la vostra! (...).” (PASOLINI, 1968, p. 18).

sua leitura – suas interpretações já estavam dadas, conhecia-se a polêmica antes mesmo de se conhecer o poema²².

Parte desse engessamento se explica pela forma como se deu a publicação do poema. O contexto de circulação em cada um dos periódicos impactou o tipo de abordagem possível em relação ao texto; antes, no tipo de apropriação que cada uma dessas sedes teve do poema. *L'Espresso*, uma revista que tratava de temas gerais, voltando-se sobretudo a questões políticas e culturais contemporâneas da sociedade italiana, viu no poema uma oportunidade, uma porta que permitiria a entrada para um debate mais amplo sobre os acontecimentos recentes – nesse caso, a escolha dos participantes deste debate se pautou pela autoridade que eles possuíam em relação aos movimentos políticos em pauta, o que lhes permitiu se manifestar sobre o assunto. Já a revista *Nuovi Argomenti*, cujo principal interesse se voltava justamente à literatura e aos temas que emanavam de suas relações com a sociedade e a vida cultural italianas, optou por publicar junto ao poema reflexões de escritores e editores da revista, incluindo as notas de esclarecimento escritas pelo poeta.

Percebemos, dessa forma, que as escolhas discursivas e visuais dos periódicos impactaram a maneira como o poema foi recebido pelo grande público. E, como já visto, havia uma diferença considerável entre os textos e os autores que acompanharam cada uma das publicações do poema em versão integral. No *L'Espresso*, um debate centrado no aspecto político e provocador de um posicionamento diverso da maioria, utilizando o poema e o poeta como vetores das ideias ali colocadas. Em *Nuovi Argomenti*, o poema tornou-se um centro literário e cultural a partir do qual foi possível irradiar reflexões acerca dos temas em que ele tocava. As vozes de outros escritores se uniam à voz do poeta, a quem era dada a possibilidade de dissonância.

Apesar de tais particularidades, há ainda que se pensar (e pesar), dada a repercussão alcançada pelo caso em geral, na força que emana da publicação de um poema, que pôde ser visto ocupando diversos espaços da imprensa italiana durante o ano de 1968. Precisamos levar em consideração, portanto, toda a mobilização provocada pela poesia, tanto ao participar de um espaço considerável de intervenção

²² Para algumas repercussões dessa polêmica, cf. ALVES, Cláudia Tavares. O discurso crítico de Pasolini e Fortini nas páginas de jornais. *Remate de Males*, Campinas, v. 40, n. 2, p. 526–545, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8659612>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

pública na imprensa italiana – inclusive daquela imprensa cujo interesse principal não era ser um periódico literário –, quanto sendo o estopim de um debate político entre vozes diversas nessas páginas. Assim, parecem, enfim, ser justificadas por tal força as surpresas jornalísticas pelo retorno da poesia civil.

Referências bibliográficas

- AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini e 68: o PCI aos jovens! *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 53-60, agosto/dezembro de 2008.
- AMOROSO, Maria Betânia. Nós e ele: Pasolini no Brasil. (Posfácio). In: PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. Maurício Santana Dias. Org. Maurício Santana Dias e Alfonso Berardinelli. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BIANCHI, Alvaro. Gramsci, Croce e a História Política dos Intelectuais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 34, n. 99, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092019000100509&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 mai. 2021. <<https://doi.org/10.1590/349915/2019>>.
- CONTINI, Gianfranco. Filologia. In: *Enciclopedia del Novecento Treccani*. [S. I.], 1977. Versão digital. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/filologia_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/>. Acesso em: 29 mai. 2021.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Org. Valentino Gerratana. Turim: Einaudi, 1977.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Org. e trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Volume 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- LAURENZI, Carlo. Pasolini contro i “cinesi”. *Corriere della Sera*, p. 3, 12 de junho de 1968.
- MORAVIA, Alberto. Impegno e integrazione. *Nuovi Argomenti*, n. 10, p. 03-16, abril-junho 1968.

- MORAVIA, Alberto. Per gli studenti. *Nuovi Argomenti*, n. 10, p. 30-35, abril-junho 1968.
- PASOLINI, Pier Paolo. Il PCI ai giovani!! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una ‘apologia’). *Nuovi Argomenti*, n. 10, p. 17-29, abril-junho 1968.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Coleção “I Meridiani”, 1ª edição. Milão: Mondadori, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Org. Walter Siti e Silvia De Laude. Coleção “I Meridiani”, 2 vols., 3ª edição. Milão: Mondadori, 2008.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Livro digital. Milão: Garzanti, 2014.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. Maurício Santana Dias. Org. Maurício Santana Dias e Alfonso Berardinelli. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SICILIANO, Enzo. Lettera a Pasolini. *Nuovi Argomenti*, n. 10, p. 36-40, abril-junho 1968.
- SEM AUTOR. Discussioni e proteste per una poesia di Pasolini. *Paese Sera*, p. 02, 12 de junho de 1968.
- VÁRIOS. Vi odio cari studenti. *L’Espresso*, ano XIV, n. 24, p. 12-13, 16 de junho de 1968.

Recebido em 17/08/2021
Aceito em 05/12/2021

ⁱ **Cláudia Tavares Alves** é Professora Substituta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Letras Italiano, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Este artigo é um desdobramento da pesquisa de doutorado “A importância de Pasolini no jornalismo italiano dos anos 1970”, realizada com o apoio da FAPESP. **E-mail:** clautalves@gmail.com

“MORTE BARROCA”: OS FUNDAMENTOS DA RETÓRICA FÚNEBRE NOS SERMÕES DE ANTÔNIO VIEIRA

[“BAROQUE DEATH”: THE FUNDAMENTALS OF FUNERAL RHETORIC
IN ANTÔNIO VIEIRA’S SERMONS]

FELIPE LIMA DA SILVAⁱ

ORCID 0000-0001-8034-1611

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O presente artigo analisa os fundamentos do tema da morte nos sermões do padre Antônio Vieira, buscando distinguir a maneira como o pregador configura o discurso fúnebre quando se dirige à corte, destacando a relevância da duração temporal como aspecto importante da sua “retórica da morte”. Em contrapartida, demonstraremos como Vieira se utiliza dos *topoi* da morte para conduzir o seu auditório pela via do desengano, apelando ao medo do tempo e ao temor da ausência de Deus muito mais do que ao macabro figurativamente recorrido.

Palavras-chave: Morte; Retórica; Antônio Vieira

Abstract: This paper analyzes the theme of death in Padre Antonio Vieira’s sermons, seeking to distinguish the way the preacher configures the funeral discourse when addressing the court, highlighting the relevance of temporal duration as an important aspect of his “rhetoric of death”. In contrast, we will demonstrate how Vieira uses the *topoi* of death to lead his audience down the path of disillusionment, appealing to the fear of time and the fear of the absence of God much more than to the figuratively recurring macabre.

Keywords: Death; Rhetoric; Antônio Vieira

A vida terrestre não passa de uma espécie de morte

Erasmus de Roterdã

Nos sermões da Quarta-feira de Cinzas, o jesuíta português Antônio Vieira (1608-1697) desenvolve o tema da morte de modo a interligar as três peças oratórias que formam o dito conjunto, fazendo delas uma rede persuasiva cujo todo comunica, resumidamente, o sentido comum da ideia de “morte barroca” no século XVII. Para tanto, recorrem-se aos conceitos de macabro e de piedade cristã como estratégias argumentativas. Nesses sermões, a morte é representada por meio dos *topoi*, isto é, dos lugares-comuns que convergem para o epicentro de toda a analogia política e teológica desempenhadas pela retórica cristã à época: o medo é epidermicamente espalhado a fim de produzir macabramente a persuasão.

As circunstâncias da pregação dos três sermões de Vieira são peculiares. Dois deles não oferecem dificuldade em sua cronologia: sem dúvida foram pregados no período de sua estada em Roma, época verdadeiramente de extraordinária atuação oratória. O terceiro, no entanto, como informa Alcir Pécora (1994, p. 10), seria mais difícil localizar, uma vez que o pregador provavelmente não teria chegado de fato a enunciá-lo, por ter adoecido. Caso fosse pregado¹, este terceiro teria sido enunciado na Capela Real em Lisboa para o distinto público da corte portuguesa.

No período das pregações em Roma, Vieira usufruiu de um prestígio ímpar. No mundo restrito e sofisticado do qual Roma era o centro, o jesuíta português foi vivamente celebrado. Sua reputação era incontestável, sendo reconhecida, sobretudo, pelo Cavaleiro Gianlorenzo Bernini, figura central no âmbito das artes em Roma, além de ser ele mesmo um dos mais aclamados pregadores da época, mas que reconhecia a superioridade dos sermões de Vieira, diante dos quais se apagavam os seus próprios discursos. Cabe destacar um fragmento da carta que Bernini escreve a Vieira:

Com que sendo V. Reverência reputado por fênix, no conceito de quem prega e de quem escreve, nas mesmas chamas, em que imortaliza os seus livros, reduz a cinza os meus,

¹ Segundo a nota de Aida Lemos e Micaela Ramon na edição das *Obras Completas* de Antônio Vieira, o sermão em foco poderia ter sido escrito para a quarta-feira de Cinzas de 1662.

que aos de V. Reverência são tão dessemelhantes; uma só nuvem pode encobrir os seus resplendores, e é, que tendo V. Reverência concebido uma infinidade de nobres idéias, comunica tão poucas aos leitores, que devoram quanto V. Reverência imprime, e estão lamentando o pouco que V. Reverência divulga. (*apud* PÉCORA, 1994, p. 18)

As breves notas de ordem biográfica nos ambientam no cenário da pregação sobre a morte que Vieira empreende com os sermões de Cinza no século XVII no campo das letras ditas “barrocas”. Toda a pompa que adorna Roma na sua arquitetura e o Cristianismo em sua teologia faz-se matéria para Antônio Vieira refletir sobre a sua “arte de morrer”.

A suntuosidade romana é símbolo representativo do poder da Igreja, cerne de todo o mundo católico. Contudo, é também, quando hiperbolizada, signo da ilusão que comove, mas não convence. Combatendo as *vanitates* que preenchem a vida com o vazio, Vieira nos sermões da “Quarta-feira de Cinza” edifica uma lógica na qual o útil e o doce são dosados, tal como prescreve a fórmula de Horácio *ut pictura poesis*, na qual as artes deveriam desempenhar o papel de deleitar à medida que ensinassem. No caso do discurso de Vieira, impera o acréscimo de um terceiro elemento: o horror típico da pastoral católica, que apela para imagens macabras e tenebrosas que difundissem o medo sobre os ouvintes desses sermões.

Em primeiro lugar, não se deve esquecer que o ponto nevrálgico da relevância da pregação é sempre defender uma forma de condução à boa ação cujo pressuposto sempre é – na lógica da moral jesuítica – a vontade que deve ser análoga à de Deus. Dessa forma, a confissão nas letras sacras jesuíticas figura como uma das formas mais eficazes de expurgar pecados cometidos pela vontade consciente.

Ademais, o medo contribui para o fortalecimento da meditação sobre a morte, uma vez que age sobre as pessoas aterrorizando com o desconhecido destino que a cada um está guardado. Segundo Bartolomé Bennassar (1984, p. 94), como mecanismo de controle nas práticas da Inquisição, por exemplo, o medo foi um instrumento incomparável. Em síntese, o medo era a arma mais poderosa para impedir a ação pecaminosa por despertar, *a priori*, os horrores mentais de uma punição exemplar.

O efeito dessa pedagogia do medo foi a produção de uma atmosfera que contaminou as mais diversas práticas de enunciação pelo horror e pelo macabro. Para a Inquisição, não havia qualquer dúvida – explica Bartolomé Bennassar (1984, p. 95) –

acerca da eficácia em instruir e aterrorizar a gente com a proclamação de sentenças e a imposição de sambenitos².

Para Vieira, o amor à vida, em muitos aspectos, pode ser traduzido por “amor às vaidades” (*vanitates*), por isso deve ser revertido para “amor à morte”. Neste caso, não existem razões para temer a morte quem da vida se saiu muito bem. Opondo os extremos *ser* (a vida) e *não ser* (a morte), o pregador desenha, no sermão de 1662, um paradoxo no qual aponta que “tem comparado, e combinado entre o pó que somos, com o pó que havemos de ser” (VIEIRA, 2015, p. 74).

Somos pó e haveremos de ser pó. A “ponderação misteriosa” dificultosíssima de Vieira – preceito de estímulo largamente teorizado por outro jesuíta da época, o aragonês Baltasar Gracián – exprime ao público que o amor à vida e o temor da morte estão trocados e que ser pó e tornar-se pó é uma questão de transitoriedade praticamente imperceptível. Se a passagem é rápida e a saída desta vida pode ser súbita, cabe refletir sobre as consequências do *post-mortem* expostas em um dos sermões de Cinza, pregado em 1662:

Que o maior bem do pó que somos seja o pó que havemos de ser; que o maior bem da vida que tão enganosamente amamos seja a morte que enganadamente tememos; só quem mais que todos experimentou os bens da mesma vida o pode melhor que todos testemunhar. (VIEIRA, 2015, p. 75)

Recorrendo ao *exemplum* de Salomão, *auctoritas* bíblica que legitima o argumento, segundo prescrevem as linhas de força das retóricas clássica e cristã, Vieira assinala que, pelo juízo e pela experiência, o rei sábio dissera que melhor sorte tinham os mortos que os vivos. Aos mortos, cumpria empregar a eloquência para orar, fazer largo panegírico de suas felicidades; aos vivos, por sua vez, havia de ser necessário dar os pêsames, fazer uma oração verdadeiramente fúnebre e triste em que se lamentassem as misérias e desgraças.

A assimetria entre vivos e mortos, na sermonística vieiriana, é um traço característico do que entendemos por *elogio da morte* no contexto das espetaculares abordagens da “morte barroca”. O discurso macabro não cessa de reinterpretar fórmulas argumentativas que façam pesar a proeminência da meditação sobre a morte. Por essa

² O sambenito era uma peça de vestuário utilizada originalmente pelos penitentes católicos para mostrar público arrependimento por seus pecados, e mais tarde pela Inquisição espanhola para assinalar os condenados pelo tribunal, pelo que se converteu em símbolo da infâmia.

razão, a tópica mais visitada é a de que a morte é sinal de liberdade e a vida é um constante cativo. Obviamente, não há da parte de Vieira, nunca, qualquer recomendação ao suicídio, nem mesmo a oratória fúnebre de Vieira poderia ser considerada verdadeiramente um panegírico ao suicídio, mas, em certa medida, a morte voluntária aparece em clave metafórica como porta de entrada à vida moral.

Como se sabe, entre os estoicos, o suicídio não é uma fuga ou um ato irracional, mas uma decisão racionalizada que convém ao sábio em circunstâncias extremas, nas quais se apresente a inviabilidade de uma vida virtuosa. A cristianização do *cotidie morimur* estoico, o cotidiano da morte, nos sugeriria uma ideia de morte voluntária que, na economia sermônica, plasma-se pela fusão do ato com a teologia numa fórmula que, quando pronunciada, soa paradoxal, isto é, uma ideia de “suicídio cristão”. Cruzando esse artifício engenhoso do paradoxo (morrer em vida) com o do equívoco dos sentidos que emprega o termo “morte” (do suicídio estoico à mortificação cristã), tem-se como resultado um lugar onde aparentemente se combinam, assombrosamente, o suicídio e a salvação.

Como escreveu Marzio Barbagli (2019, p. 47), para muitos teólogos e juristas, o suicídio é considerado “pecado e crime *gravissimum*, o mais sério entre os que um ser humano podia cometer”. Sob a ótica dogmática do Cristianismo, o suicida passa por um processo violento de desumanização e degradação que, em diferentes épocas, culminava com o enforcamento e outras punições infligidas mesmo sobre o corpo morto. Na França seiscentista, por exemplo, passou-se a “reservar nos cemitérios um espaço para enterrar os suicidas que não podiam ser sepultados em terra consagrada” (BARBAGLI, 2019, p. 57).

Partindo dos pressupostos da ética cristã, Santo Agostinho é o célebre teólogo a condenar o suicídio como uma ação detestável e um crime condenável. Analisando o caso da dama romana Lucrecia – que se matou após ser estuprada –, o representante maior da Patrística afirma, no livro I da *Cidade de Deus*, que nem mesmo nesses extremos casos a morte voluntária teria justificativa, uma vez que o corpo violado jamais perde a santidade. À proporção que os pagãos haviam celebrado as virtudes de Lucrecia, como comenta Marzio Barbagli (2019, p. 63), o Bispo de Hipona usou o exemplo para reavaliar a castidade feminina, repondo em discussão a concepção dominante de honra e de suicídio. Nesse caso, concluiu que “quem a si próprio se mata

é homicida” e por isso este está cometendo um crime contra o mandamento *Não matarás* (Agostinho. *A Cidade de Deus*. 1.20).

Destacando a necessidade de morrer para a vida, que implica no fim em morrer duas vezes, figurativa e realisticamente, na sermonística de Vieira, o público é aconselhado a morrer já morto, isto é, matar-se metaforicamente para a vida, convertendo a atitude em *práxis* cotidiana: na vida morrer para o sensível e as vaidades, extinguir o pecado. Sem saber se todos da corte romana, em 1673, haviam entendido a metáfora, o orador explica: “o remédio único contra a morte é acabar a vida antes de morrer” (VIEIRA, 2015, p. 119).

Aprofundando o argumento, o orador ressalta a fina agudeza do pensamento. *Memento homo*: lembrar que somos homens e, justamente por isso, pó. *Bem-aventurados são os mortos que morrem*. Em seguida, esclarece:

Mortos que morrem? Que mortos são estes? São aqueles mortos que acabam a vida antes de morrer. Os que acabam a vida com a morte são vivos que morrem, porque os tomou a morte vivos; os que acabam a vida antes de morrer são mortos que morrem, porque os achou a morte já mortos. (VIEIRA, 2015, p. 120)

Na oratória sacra que argumenta sobre a morte, a lição elementar é o desengano constante, o que assinala a soberania do sermão como prática discursiva fundamentalmente desapontadora. Em síntese, o papel do sermão é desiludir do mundo. Aplicando-se os preceitos da pastoral do medo, o pregador recomenda, no sermão de 1673, a “segunda morte” como forma de escapar ao inferno:

Para quem morre uma só vez há no Inferno morte segunda; para quem more duas vezes não há lá morte terceira. Por isso a que se chama segunda não tem sobre eles poder [...] Oh ditosos aqueles que para evitar o perigo da morte segunda souberam meter outra morte antes da primeira. Cristãos e Senhores meus, se quereis morrer bem (como é certo que quereis), não deixeis o morrer para a morte: morrei em vida; não deixeis o morrer para a enfermidade, e para a cama: morrei na saúde, e em pé. (VIEIRA, 2015, p. 125)

O *memento homo* é reforçado pelo paradoxo inserido no sermão, confirmando a ideia de que a “morte voluntária”, em seu rastro metafórico, percorre as linhas do sermão vieiriano. *Matar-se – em Vieira – significa desprender-se desse mundo*. Em última análise, trata-se de um “suicídio cristão” baseado na vontade sempre moralizada de querer se libertar do pecado sem incorrer jamais na violação contra os mandamentos: “Oh ditosa sepultura a daqueles, na qual se possa escrever com verdade o Epitáfio

vulgar do grande Escoto: “*Semel sepultus, bis mortuus*: ‘Uma vez sepultado, e duas morto’” (VIEIRA, 2015, p. 126).

Pontuemos a orientação das cartas paulinas, cuja recomendação é oferecer os corpos como *sacrifício vivo*, santo e agradável a Deus. Eis a síntese do pensamento apostólico que norteia as palavras de Vieira: “Não vos acomodeis a este mundo, mas deixai-vos transformar pela renovação da mente para poderdes discernir qual é a vontade de Deus: o que é bom, o que é agradável, o que é perfeito” (*Romanos*. 12.3).

Em momento algum, o suicídio é justificado, mas o abandono do mundo sensível em razão de uma servidão voluntária aos desígnios divinos é o preceito absoluto da moral cristã da qual Vieira jamais se afasta. Para ele, a morte é um momento, sua linha é indivisível e a maior dificuldade consiste nas duas eternidades que pendem desta condição momentânea. Assim o diz na pregação de 1673: “de ver a Deus para sempre, ou de carecer de Deus para sempre” (VIEIRA, 2015, p. 131).

Como sabemos, Dante Alighieri proporcionou à tradição uma aguda representação do inferno ao figurá-lo como um lugar frio, já que Deus é Luz, segundo a metafísica platônica do Pseudo-Dionísio Areopagita, e o mal não tem existência ontológica, pois ele é concebido como falta de Bem. O tormento mais aplicado, neste caso, na pregação de Vieira, de 1672, é a reiterada afirmação de que a eternidade pode ser concretizada como absoluta ausência de Deus:

É um horizonte extremo, donde para cima se vê o hemisfério do Céu, e para baixo o do Inferno; é um ponto preciso, e resumido, em que se ajunta o fim de tudo o que acaba, e o princípio do que há de acabar. Oh que terrível ponto este, e mais terrível para os que nesta vida se chamam felizes! (VIEIRA, 2015, p. 131-132)

Diante das preocupações que orbitam esse cotidiano, “saber morrer é a maior façanha”, exorta o pregador em sermão de 1673 (VIEIRA, 2015, p. 133). Assim, ensina-se demonstrando que a morte deve ser matéria de meditação constante. Ao considerar uma aparente ideia heterodoxa de “suicídio cristão”, sugerimos, consoante uma interpretação metafórica, ter em conta que todo o pensamento sobre a morte que prega Vieira é figura que reflete práticas do próprio sacerdócio. Tal como o confessor, que é “pai”, “médico” e “juiz”, a imagem do pregador aconselha, medita e condena a fim de encaminhar às boas ações. É nesse sentido que prega, em 1673, um antídoto contra a morte:

Este é o único, e só eficaz remédio contra todos seus perigos, e dificuldades: acabar a vida antes que a vida se acabe. Se a morte é terrível por ser uma, com esta prevenção serão duas; se é terrível por ser incerta, com esta prevenção será certa; se é terrível por ser momentânea, com esta prevenção será tempo, e dará tempo. Desta maneira faremos da mesma víbora a triaga, e o mesmo pó que somos será o corretivo do pó que havemos de ser: *Pulvises, in pulverem reverteris*. (VIEIRA, 2015, p. 136)

Na “arte de morrer” vieiriana não está em questão encontrar conselhos genuínos de caráter particular que destoem das recomendações mais comuns que poderiam ser feitas por outros pregadores. O discurso de Vieira destaca-se por ser concebido como mais uma enunciação (talvez mais eloquente) de uma matéria ordinariamente trabalhada pelas diversas instituições do Antigo Regime. A *inventio* vieiriana, como dissemos, dá um tom incomum ao repertório dos lugares-comuns, produzindo os raciocínios que, no terreno da pregação, se sobressaem pela sinuosidade de uma *oratio* que cria armadilhas para vencer, argumentativamente, quem acredita que em vida possa pensar que já tenha tido noção verdadeira da recompensa e da felicidade:

Os anos que fazias conta não eram teus, e os bens que eram teus serão de outrem. Mas ainda que os anos não foram teus para a vida, serão teus para a conta; porque hás de dar conta a Deus do modo, com que fazias conta de os viver. Quanto melhor conselho fora acabar antes da morte os anos que viveste, para o remédio, que continuar depois da morte os anos que não viveste, para o castigo! (VIEIRA, 2015, p. 138)

Em sequência, após demonstrar o erro das ações, avalia a situação, sentenciando:

O tempo meu é o tempo antes da morte; o tempo não meu é o tempo depois da morte. E aguardar, ou esperar a morte para o tempo depois da morte, que não é meu, é ignorância, é loucura, é estultícia [...] mas antecipar a morte, e morrer antes de se acabar a vida, que é o tempo meu, esse é o prudente, e o sábio, e o bem entendido morrer. E isto é o que nos aconselha quem só tem na sua mão a morte, e a vida. (VIEIRA, 2015, p. 138)

Em 1672, pregando em Roma, Vieira remeteu-se à cidade como “sepulcro de si mesma” e “caveira do mundo”. As expressões escandalosas na enunciação ajustam-se ao preceito decoroso, a uma medida de adequação do discurso, para significar que Roma é, exemplarmente, o principal *memento mori* de toda a Cristandade, ou seja, a cidade é a maior metonímia de uma memória da morte no tempo do século XVII. Em palavras pronunciadas um ano após a alegorização romana referida acima, o pregador volta a repreender os ouvintes, ressaltando que convém à corte – em especial a romana –

morrer para a vida, desenganar-se da felicidade à qual se apegou, “porque nas cortes é muito mais arriscado o esperar pela morte para acabar a vida” (VIEIRA, 2015, p. 138).

Explica o pregador que se há paraíso neste mundo – a referencialidade é fundamental, uma vez que Vieira jamais coloca em dúvida a mundividência católica – “só os que acabam a vida antes de morrer que o logram” (VIEIRA, 2015, p. 141). Desse modo, na retórica da morte vieiriana, não há espaço para aqueles que pela vontade consciente não se decidam a morrer em vida. O paraíso só pode ser acessado por quem decididamente o busca, dando exemplos disso.

Se todos os dias se experiencia a morte através do sono, convém estar preparado para quando, efetivamente, chegar o momento que serão abertas as portas para a vida eterna. Por esse motivo, o pregador alerta que só quem morre voluntariamente ascende, pois, reatualizando, em linha d’água, as palavras de São Paulo de que nenhum de nós vive ou morre para si, mas para o Senhor, Vieira ajusta a recompensa das boas ações como justiça devida aos que seguem a letra das *Escrituras*:

Daqui se seguem duas conseqüências últimas, ambas notáveis, e de grande consolação para os que morrem antes de morrer. A primeira, que só eles (como pouco há dissemos) gozam seguramente de paz, e descanso. A segunda, que da paz, e descanso desta morte se segue também seguramente a paz, e descanso da outra, que é o argumento de todo nosso discurso. (VIEIRA, 2015, p. 143)

Os que morrem apenas no momento final e permanecem flertando durante a vida com os desenganos, esses

Perdem o descanso da vida, e não conseguem ordinariamente o da eternidade; porque passam de uns trabalhos a outros maiores. Assim diziam no Inferno aqueles miseráveis, que já tinham sido felizes: [...] “Chegámos cansados ao Inferno”. Ao Inferno, e cansados; porque lá não tivemos descanso, e cá teremos tormentos eternos. (VIEIRA, 2015, p. 144)

A meditação incessante sobre o assunto fortaleceu, no tempo de Vieira, como efeito, um medo de uma morte súbita, uma vez que se alimentava a ideia de que ninguém nunca estava completamente preparado para morrer. Como na economia da pastoral o público é sempre culpado, é imprescindível recordar constantemente o aspecto de surpresa que estava ligado à morte. Nessa linha pedagógica, a morte estava no centro da vida, protagonizando um espetáculo fúnebre cujas proporções extrapolam o decoro para ser adequadamente decorosa, tal como sinalizou Tesouro em sua teoria da

agudeza, ao tratar da “desproporção proporcionada” (2014). A pompa fúnebre, de que falou o historiador Michel Vovelle (2000), a qual caracteriza a atmosfera da “morte barroca”, mostra seu apogeu como *Theatrum Sacrum* que evangeliza, ensinando a morrer, convertendo-se em *Teatro da morte*.

Isso tudo favoreceu a intensificação do desespero humano suscitado pelo medo agudo da desgraça e do pecado, tópicos fortemente reiterados nos sermões da época. Nas palavras de Vieira, no “Sermão da Quarta-feira de Cinza”, pregado em Roma, em 1672, a nossa vida é vento e nós somos e seremos pó e, nesse instante de existência, a única distinção entre os dois estados é dada pelo sopro de vida que nos é concedido:

Deu vento, levantou-se o pó; parou o vento, caiu. Deu o vento; eis o pó levantado: estes são os vivos. Parou o vento; eis o pó caído: estes são os mortos. Os vivos pó, os mortos pó; os vivos pó levantado, os mortos pó caídos; os vivos pó com vento, e por isso vão; os mortos pó sem vento, e por isso sem vaidade. Esta é a distinção, e não há outra. (VIEIRA, 2015, p. 104)

Sobre as palavras acima, Ana Lúcia Machado de Oliveira destaca ser o momento de passagem, no sermão, das ponderações misteriosas à pastoral propriamente dita (2016, p. 62). Saindo do âmbito da especulação, onde explica que pregará dois *mementos*, isto é, duas orações, uma aos vivos e outra aos mortos, o inaciano explica que “a vida não é mais que um círculo que fazemos de pó a pó: pó que fomos e pó que havemos de ser” (VIEIRA, 2015, p. 103). Em Vieira, a transitoriedade não é caracterizada pela contínua sucessão de etapas que retilineamente preveem uma evolução, alvo de um objetivo a ser alcançado teleologicamente. Para ele, o tempo é histórico e se repete nos mais diversos signos pela ordem das coisas tal qual ordenada por Deus. A história está contida na sombra projetada pela caligrafia de Deus, o tempo histórico ocorre nas dobras da letra do Antigo e do Novo Testamentos.

Assim sendo, a morte é uma etapa natural, a mais esperada, nunca é mera destruição. Em verdade, na leitura tanatológica de Vieira, “a morte é uma correção geral, que emenda em nós todos os vícios: e de que modo? Por meio da mansidão, porque a todos amansa” (VIEIRA, 2015, p. 96). Desde Adão, espera-se que cada um torne a ser a terra de que foi formado, porque somos (todos) pó. Assim o diz no sermão de 1672:

O pó que foi nosso princípio, esse mesmo, e não outro é o pó nosso fim; e porque caminhamos circularmente deste pó para este pó, quanto mais parece que nos apartamos dele, tanto mais nos chegamos para ele: o passo que os aparta, esse mesmo nos chega; o dia que faz a vida, esse mesmo a desfaz: e como esta roda que anda, e desanda juntamente, sempre nos vai moendo, sempre somos pó. (VIEIRA, 2015, p. 103-104)

É importante observar que o núcleo da pastoral vieiriana não é formado pelas imagens de terror que caracterizam as representações do Inferno já realizadas por outras práticas de representação, como pela poesia ou pela pintura da época. Embora sejam prédicas traumatizantes, para usar a expressão de Jean Delumeau (cf. 2003, p. 55, vol. 2), na disposição dos discursos de Vieira, as imagens são reconfiguradas, prevalecendo mais a alusão do que a representação propriamente dita. O auditório dos sermões pregados na quarta-feira de Cinza é composto em sua maioria por letrados, vale lembrar que são pregados para a corte romana. Sabendo-se que dois sermões foram pregados em Roma, resta o que, se fosse proferido, o teria sido na Capela Real de Lisboa, o que significa igualmente ter a presença seleta de um grupo de cortesãos discretos e de autoridades religiosas da mais fina formação.

Diante desse dado, é possível inferir que se torna dispensável a tradução em imagens da pastoral do medo realizada por Antônio Vieira, quando toca em lugares-comuns como o Inferno. Utilizando-se do repertório cultural de seu auditório, o pregador português lança mão frequentemente mais da duração do castigo do que dos traços macabros da penalidade, o que não significa que se isente de recorrer a palavras de fogo, quando necessário. Ou seja, na retórica do medo de Antônio Vieira o imperativo é lembrar que as consequências do *post-mortem* são eternas, deixando a cargo de o auditório imaginar o horror que isso pode significar. A prédica de Vieira tem como lastro a reiteração do significativo *peso da eternidade*, que se intensifica ao ser associado, enquanto peso do tempo, ao martírio ininterrupto por toda a eternidade, segunda certeza existente na lógica da morte católica, ficando apenas atrás da certeza de que iremos morrer. Leiamos:

A mim não me faz medo o pó que hei de ser, faz-me medo o que há de ser o pó. Eu não temo na morte a morte, temo a imortalidade; eu não temo hoje o dia de Cinza, temo hoje o dia da Páscoa: porque sei que hei de ressuscitar, porque sei que hei de viver para sempre, porque sei que me espera uma eternidade, ou no Céu, ou no Inferno. (VIEIRA, 2015, p. 112)

Não se pode esquecer que, segundo um dos grandes teóricos da pastoral católica, os sermões quinhentistas e seiscentistas afastaram-se nesse ponto das *Artes moriendi* medievais, eliminando a intervenção *in extremis* de Cristo, da Virgem e dos Santos: “morre-se como se viveu. As conversões de última hora são raras” (DELUMEAU, 2003, p. 84, vol. 2). Em contrapartida, o fortalecimento dos ritos visíveis pela Contrarreforma acentuou o papel dogmático do sermão na eficácia da aculturação cristã para apreender a audiência por intermédio da pastoral do medo.

Na linha do argumento de Vieira, o desprezo pelo mundo dá-se de modo mais eficaz pela enunciação hiperbólica da durabilidade do castigo. Em suma, saber que será castigado para sempre assombraria mais do que descrever castigos horrorosos.

Dado o ensejo, abordemos mais de perto a matéria das *vanitates*, a fim de salientar a participação desses signos do mundo na semântica da futilidade e da efemeridade. Segundo Ana Lúcia de Oliveira (2016, p. 50), é relevante dizer, a esse respeito, que “o macabro induzido pelo *contemptus mundi* tenha provocado no século XVII, em todo espaço católico, uma floração de pinturas e de gravuras consagradas ao tema das *vanités* ou *vanitates*”.

Neste caso, foi exemplar o papel que os santos exerceram nas letras seiscentistas como modelos de vida e de “bem morrer”, confirmando o estado da questão sobre importância da moralidade espelhada na *Imitatio Sanctorum*, na época. De mãos dadas a essa ideia, Johan Huizinga, em seu livro *Outono na Idade Média* (2010, p. 229), considera que “a forte aversão pela putrefação do corpo terreno explica o grande valor que se atribuía aos corpos intactos de alguns santos”.

Desde Agostinho, sabe-se que a santidade não se perde mesmo que o corpo seja violado. Tudo é reconstituído quando se é virtuoso. Desse modo, fortalece-se sempre mais a convicção na santidade. Em seu estudo sobre as atitudes e as representações d’*A morte em Lisboa*, Ana Cristina Araújo (1997, p. 56) esclarece que, numa sociedade desprovida de meios para combater enfermidades, “a falta de protectores terrestres era compensada pelo investimento mágico na intervenção dos santos”.

Além disso, a “morte barroca” consagra-se como espetáculo dada a pompa das cerimônias fúnebres, mas, principalmente, pela eloquência dos discursos ligados à matéria em questão. Em razão disso, dentre as ambiências da época, o púlpito reclama

seu *status* de espaço central da morte “em que ela mesma se diz com mais propriedade” (ARAÚJO, 1997, p. 179).

À centralidade do púlpito, soma-se o mecanismo do temor que impressiona, almejando obter a persuasão para uma vida verdadeiramente cristã. Conforme sintetiza Ana Lúcia de Oliveira: “Crânios e ossos são frequentemente oferecidos pela iconografia a um público mais amplo do que aquele que os textos intitulados ‘Preparações para a morte’, leitura comum na época, podem atingir” (2016, p. 50).

Nas letras coloniais luso-brasileiras, a preparação para a morte já não pode ser mais apenas aprendida, deve ser exercitada todos os dias. O elogio da morte é dialético. À morte, Vieira atribui o papel moralizante de ensinar a viver; e, à morte, ele atribui o papel salvífico de libertação. Só se aprende a morrer vivendo a morte constantemente e só se aprende a viver quando se entrega à morte por livre escolha.

Para essa pedagogia tanatológica, a lição elementar está no nada casual uso do livre arbítrio, cuja finalidade é determinada desde o dia de sua concessão por Deus. Cumpre ao pregador instruir moralmente o auditório a revitalizar o *cotidie morimur*, isto é, o ato de viver a vida como um incessante morrer. Em 1673, na Igreja de Santo Antônio, em Roma, Vieira passa a falar do remédio para a salvação, já que agora todo o seu auditório se encontrava mais próximo da morte do que no ano anterior em que pregou sobre a mesma matéria, invocando o perigo dessa vida.

O pó que somos é remédio. No sermão mencionado, a orientação é pautada na condução do olhar dos fiéis para o futuro. Em Vieira, o presente só se faz como reflexo de um passado futuro e de um futuro passado. No sermão do ano anterior (1672), o pregador esclarece sua fórmula antitética que é a síntese da visão dogmática de tempo:

Se quereis ver o futuro, lede as histórias, e olhai para o passado; se quereis ver o passado, lede as profecias, e olhai para o futuro. E quem quiser ver o presente para onde há de olhar? Não o disse Salomão; mas eu o direi. Digo que olhe juntamente para um, e para outro espelho. Olhai para o passado, e para o futuro, e vereis o presente. (VIEIRA, 2015, p. 110)

À imagem dos *Exercícios espirituais*, o crítico Alcir Pécora (1994, p. 38) sugere, sobre estas argumentações de Vieira, que há nelas a consolidação de diretrizes para uma ideia de “exercícios mortais”. Na arte de morrer de Vieira os comandos são mais instrutivos que aterrorizantes. A força traumatizante impõe-se como categoria do

sermão, mais até que uma extensa enunciação infernal. Falamos em categoria para dar a entender que a pastoral traumatizante de Antônio Vieira emprega signos do mundo para, a partir dele, produzir significações cuja semântica seja arrebatadora. Como ocorre no exemplo citado: olhar para o espelho para consultar o passado e o futuro, lendo, nos próprios olhos refletidos, a vida que se leva. A arte de morrer do sermão de Vieira de 1672, pregado em Roma, acentua a efetividade das escolhas como índice determinante da salvação. É pela extração do preceito da própria demonstração que será possível atingir a via salvífica. Passo obrigatório do sermão: “Ora senhores, já que somos Cristãos, já que sabemos que havemos de morrer, e que somos imortais; saibamos usar da morte, e da imortalidade. Tratemos desta vida como mortais, e da outra como imortais” (VIEIRA, 2015, p. 114).

É útil desenvolver um pouco mais essa fascinante ideia de tempo que Vieira enquadra no seu sermão a partir da matéria do espelho – imagem caríssima ao universo das *vanitates*. A alegoria vieiriana do presente composto pelos dois tempos – “o presente é o futuro do passado e o mesmo presente é o passado do futuro” – sugere uma interessante superposição temporal na qual tudo que pode ser visto apenas seria um desdobramento muitas vezes distorcido do que já foi ou do que será. Acerca desse ponto, Ana Lúcia de Oliveira extrai da alegoria do presente de Vieira o sentido de “um tempo vazio, mera passagem, simulacro do tempo verdadeiro ainda por vir” (2016, p. 64).

Assim, o presente, para Vieira, seria um duplo, um desdobramento causal de relações que se estabelecem em um nível sobreposto no qual tudo já está definido, cabendo a cada pessoa – dotada de seu livre arbítrio – realizar pela (suposta) espontaneidade aquilo que já estava desenhado. Ninguém foge à morte, logo, cabe escolher qual a melhor maneira de viver até que ela encontre cada um.

No âmbito da pastoral do medo, conduzida por Antônio Vieira, a passagem do finito ao infinito não apresenta qualquer desproporção, isto é, os castigos infligidos são sempre equivalentes aos pecados cometidos. Novamente: a salvação não é concedida no último instante de vida; ela é conquistada, ou seja, alcançada pelas obras da própria vida. Por isso, “a morte é o maior bem da vida, e o pó que havemos de ser, o maior bem do pó que somos” (VIEIRA, 2015, p. 83).

Nesse ponto da investigação, acreditamos ter ilustrado a configuração da “morte barroca” na sermonística de Vieira no que se refere ao modo de abordagem da matéria dialeticamente desenhada como forma de liberdade deste profano mundo e como tópica definidora do horror contido no medo de ser castigado. Neste caso, tentamos demonstrar o emprego do próprio dispositivo do medo como principal motivo do sucesso sobre a sensibilidade epidérmica que caracterizava os auditórios cortesãos de Vieira. O discurso sobre a morte, contudo, não se faz unívoco; pelo contrário, como toda matéria, ajusta-se à medida exata que prescrevem as *auctoritates*; modula-se a voz, ressignificam-se os signos numa nova tentativa de edificar a monstruosidade e o medo. Como assinalou Ana Cristina Araújo (1997, p. 182), uma espécie de “morbidez maníaca invade o *éthos* do homem moderno”.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Tradução de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- ARAÚJO, Ana Cristina. *A morte em Lisboa: atitudes e representações (1700-1830)*. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.
- BARBAGLI, Marzio. *O suicídio no Ocidente e no Oriente*. Tradução de Federico Carotii. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BENNASSAR, Bartolomé. *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
- BÍBLIA. Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução do grego de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, vol. 2.
- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. Tradução de Álvaro Lorencini. Bauru, SP: EDUSC, 2003, 2 vols.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Antônio Vieira e a moralização da morte *ad majorem Dei gloriam*. In: ALMEIDA, Fábio de (Org.). *Sobretudo a noite*. Goiânia: Edições Ricochete, 2016, p. 44-69.

PÉCORA, Alcir. *A arte de morrer: os sermões de quarta-feira de cinzas de Antônio Vieira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

TESAURO, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico*. Charleston: Nabu Press, 2014.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira: Sermão da Sexagésima e Sermões da Quaresma*. Coordenação de Aida Lemos e Micaela Ramon. São Paulo: Edições Loyola, 2015. t. 2, v. 2.

VOVELLE, Michel. *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard, 2000.

Recebido em 06/09/2021

Aceito em 25/11/2021

ⁱ **Felipe Lima da Silva** é Doutor e Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor Substituto de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas na área dos estudos de retórica e de poética nas letras coloniais luso-brasileiras. **E-mail:** felipe.lima2f@gmail.com

PROCEDIMENTOS SURREALISTAS E IMAGEM DIALÉTICA NO TRABALHO DAS *PASSAGENS*

[SURREALIST PROCEDURES AND DIALECTICAL IMAGE IN THE *ARCADES PROJECT*]

NATALIE LIMAⁱ

ORCID 0000-0002-2687-4684

Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil

Resumo: Este artigo propõe que o procedimento surrealista da colagem utilizado por Walter Benjamin na confecção do inacabado trabalho das *Passagens* encontra no conceito de imagem dialética um catalizador da técnica de vanguarda, levando sua prática a uma radicalização crítica singular.

Palavras-chave: colagem; surrealismo; trabalho das *Passagens*; Walter Benjamin

Abstract: This article proposes that the surrealist collage procedure used by Walter Benjamin in the making of the unfinished work of *Passages* finds in the concept of dialectical image a catalyst for the avant-garde technique, leading its practice to a singular critical radicalization.

Keywords: collage; surrealism; *The Arcades Project*; Walter Benjamin

No inacabado *Das Passagen-Werk*, chama atenção que a palavra “livro” tanto figure no título de diferentes traduções (*Libro de los pasages*, em espanhol, e *Paris, capital du XIXème siècle – Le livre de passages*, em francês) quanto esteja ausente no original escrito em alemão e nas versões em inglês (*The Arcades Project*), italiano (*I passages di Parigi*) e português (*Passagens*). Gostaria de considerar esse detalhe como um índice, levando em conta o fato de que *Das Passagen-Werk* foi publicado postumamente, sem que Benjamin o tenha dado como terminado, e que o vocábulo *Werk* – escolhido não por ele, mas pelos organizadores da edição original – pode significar tanto “usina” quanto “trabalho” ou “mecanismo”. Por esses motivos, mas principalmente em função da própria constituição material dessa escrita – uma montanha de notas e citações acumuladas entre 1927 e 1940 –, comentadores importantes consideram impossível dizer com exatidão que forma final assumiriam os recortes que o autor tinha em mãos. Michael Löwy é um deles:

Como se sabe, as *Passagens* têm um status que ainda é enigmático: trata-se de um conjunto de materiais classificados a fim de servir para a redação de uma obra? Ou de uma colagem de citações como novo método de exposição? Pode ser até mesmo uma mistura dos dois. Em todo caso, estamos diante de documentos de natureza muito heterogênea. (LÖWY, 2005, p. 66)

Por sua vez, Rolf Tiedemann, organizador da edição alemã, sustenta, em diferentes momentos de seu prefácio, que Benjamin desejava sim erguer um edifício. Sua hipótese se baseia na aguda percepção de que a escrita tinha um papel não-usual a cumprir: ao apresentar “o material e a teoria, as citações e as interpretações em uma constelação nova, inédita, se comparada a qualquer forma de apresentação comum (...)”, a intenção de Benjamin, diz ele, “era de manter a teoria e a interpretação (...) em segundo plano” sem que isso significasse abrir mão da produção de um texto (TIEDEMANN, 2009, p. 14 e 15).

O fato é que não sabemos qual seria o destino do material que se tornou o trabalho das *Passagens* caso ele chegasse à sua forma final, mas nesse inacabamento, no estado de quase-forma com que ele nos foi legado, custo a acreditar que a partir da imensa quantidade de citações e notas reunidas se conseguiria erguer de fato um edifício. Talvez

porque heterodoxo demais, o “edifício” tombaria antes de ficar de pé. Minha hipótese, como de parte da recepção de Benjamin, como se verá adiante, é a de que o principal procedimento de escrita ali utilizado – o da colagem de recortes com inspiração surrealista – já apontava para uma ambição peculiar desde a primeira fase de realização do projeto, no final dos anos 1920: “método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN, 2007, N 1a, 8).

Extraído da seção *Teoria do conhecimento, Teoria do progresso*, o trecho aponta para um método de pesquisa e um modo de escrita não-usuais em um trabalho de teoria, algo que se deve a um processo de contaminação entre objeto de pesquisa, método e escrita. Numa nota anterior, também redigida nos anos iniciais do projeto e pertencente à seção N, fala-se da importância que há em valorizar o espaço entre os textos apresentados, tão diferentes entre si, e da necessidade de uma escrita espontânea, como que fundida no desdobramento (e não na hermenêutica) daquilo que se está a pensar:

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos de reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora. (BENJAMIN, 2007, N 1, 3)

Na edição de 2013 do *Cahier L’Herne*, Willi Bolle se questiona, já no título de seu artigo, como definir tal escrita: “As *Passagens*: livro, arquivos ou enciclopédia mágica?” (“*Les Passages* – livre, archives ou encyclopédie magique?”). Não se trata de uma pergunta retórica. Afinal, a enorme quantidade de notas (são, no total, mais de 4 mil) registradas, armazenadas, reorganizadas e transformadas com interrupções ao longo de treze anos aponta para um modo ágil e dinâmico no tratamento de informações históricas. “É como se o autor tivesse desejado incorporar a seu trabalho, em termos de forma e de método, o espírito da metrópole enquanto a cidade que se movimenta sem cessar”¹ (BOLLE, 2013, p. 251). A Paris que está sempre em movimento se dá a ver, furtiva, na colagem literária que Benjamin produz: ela escapa da forma acabada, não chega a

¹ No original: “C’est comme si l’auteur avait voulu incorporer à son oeuvre, en termes de forme et de méthode, l’esprit de la métropole en tant que ‘la ville remue et qui se déplace sans cesse’” (BOLLE, 2013, p. 251).

constituir-se em uma paisagem definitiva – a escrita da história deixa de ser uma narrativa estável e passa a ser um canteiro de obras (o substantivo *werk* mostra-se aqui incontornável).

Sabe-se que esse trabalho (iniciado entre 1927 e 1929 e retomado em 1934) partiu da colagem surrealista, fez dela uma metodologia e uma maneira de expor. Como bem aponta a crítica argentina Beatriz Sarlo no ensaio “O trabalho da escrita” (“El taller de la escritura”), com a colagem Benjamin aproximou, de forma nada ortodoxa, “objetos materiais e simbólicos” e confeccionou uma “espécie de caderno de recortes (...) explorando a potencialidade que há na consideração de elementos díspares, tendo em vista que sua diferença ilumina as particularidades de cada um”² (SARLO, 2007, p. 25 e 26).

Se a diferença ilumina – o que parece de fato acontecer –, trata-se de uma luz intermitente, que dá a chance não de estabelecer sentidos definitivos, mas de *produzir* encontros, combinações que se multiplicam enquanto escapam *na* e *da* usina (*werk*) – o que estaria diretamente ligado ao abandono (voluntário ou não) do formato livro. Este teria sido “substituído por um sistema mais avançado de escrita, a saber, um arquivo (*Zettelkasten*) ou um sistema de cartoteca (*Kartothekssystem*)”³ (BOLLE, 2013, p. 250).

Vejamos então esse arquivo: Benjamin nos legou de tudo um pouco quando o assunto é a Paris do século XIX, uma heterogeneidade que se mostra logo de início em seu não-livro, na maneira com que foi organizada a massa de manuscritos que ele confiou a Georges Bataille ao tentar fugir da França ocupada. Os fragmentos mais provocadores estão na seção “Notas e materiais”, com 36 entradas. Cito algumas: “Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris”, “O tédio, o eterno retorno”, “Haussmannização, lutas de barricadas”, “Construção em ferro”, “O *intérieur*, o rastro”, “Espelhos”, “Ócio e ociosidade”, “Materialismo antropológico, história das seitas”, “Tipos de iluminação”.

Em cada uma há a mistura de apontamentos redigidos por ele com citações colhidas em jornais e revistas de época, mas também em textos literários e filosóficos (*ready-mades* textuais que misturam cultura de massa e cultura erudita). Boa parte dessas colagens faz surgir a capital – material e simbólica – do século XIX como um território

² No original: “objetos materiales y simbólicos”; “especie de cuaderno de recortes, (...) explotando la potencialidad que encierra la consideración de elementos dispares con la idea de que su diferencia ilumina los rasgos de cada uno de ellos” (SARLO, 2007, p. 25 e 26).

³ No original: remplacé par un système plus avancé d’écriture, à savoir le fichier (*zettelkasten*) ou système de cartothèque (*Kartothekssystem*)” (BOLLE, 2013, p. 250).

abarroto de imagens. Elas aparecem na arquitetura, na moda, até mesmo “no tempo atmosférico” (BENJAMIN, 2007, K 1, 5); são o rastro de uma coletividade.

Surrealismo decantado

Como se sabe, foi o método de colagem literária de Louis Aragon em *O camponês de Paris (Le paysan de Paris)* que levou Benjamin a começar sua pesquisa sobre as passagens. Aragon investia em uma nova mitologia da modernidade a partir de uma *rêverie* entre os escombros do século XIX, e as passagens ainda existentes na cidade eram capitais para tal. “Não quero mais me abster dos erros dos meus dedos, dos erros dos meus olhos (...) Mitos novos nascem a cada um de nossos passos (...) A cada dia modifica-se o sentimento moderno da existência. Uma mitologia se tece e se desenlaça” (ARAGON, 1996, p. 42).

Embora à primeira vista entusiasmado pela proposta do escritor surrealista, poucos anos depois Benjamin verá nela a aparição fulgurante do século XIX em uma experiência de expressão inventiva a partir da utilização da linguagem dos sonhos – também ela um dispositivo de colagem –, mas incapaz de cumprir seu potencial revolucionário. Há uma evidente diferença de propósitos aqui: enquanto Benjamin queria, com as *Passagens*, concentrar-se no momento-limítrofe do despertar, permitindo o trânsito do mito para uma história crítica (daí a importância, para ele, como é sabido, das noções de *limiar* e *despertar*, presentes em várias notas e citações nas *Passagens*), Aragon, na visão do próprio Benjamin, teria se contentado em criar novos mitos e a neles permanecer.

Há um certo consenso entre os comentadores de Benjamin com relação à sua postura crítica, a partir dos anos 1930, quanto ao *Camponês de Paris* e ao movimento surrealista em geral. O que o incomodava era o fato de que a proposta surrealista se mostrava incapaz de promover o salto crítico que ele julgava fundamental e que teria buscado realizar com a dupla sonho-despertar. Na coletânea de ensaios *Walter Benjamin et Paris*, o filósofo italiano Gianni Carchia contextualiza esse processo:

Em sua função de limiar crítico, o despertar se constitui, por um lado, em metacrítica da mitologia surrealista (...) e, por outro, em sua essência rememotória, um desencanto do sonho mais profundo possível do século XIX, a saber, o sonho do progresso, que emigrou da ideologia burguesa para o próprio seio do marxismo vulgar. Para Benjamin, o sonho sem despertar dos surrealistas não é outra coisa que a outra face do despertar sem sonho,

do despertar como fronteira, como hiato, que é consubstancial à filosofia do progresso acrítica⁴. (CARCHIA, 1986 p. 177)

É então com uma peculiar leitura do marxismo, ela mesma crítica à tentação progressista no pensamento de Marx, que Benjamin, na segunda fase da escrita das *Passagens*, tentará buscar uma saída para o impasse na proposta surrealista. Não parece fácil, nesse sentido, inferir o que ainda unia Benjamin aos procedimentos surrealistas em meados da década de 1930, quer dizer, não creio ser possível saber se eles tinham se tornado “apenas” uma solução formal. Seria preciso levar em conta que as *Passagens* apontam para uma noção menos formalista de montagem ou colagem⁵ e não apresentam uma conciliação pacífica com o materialismo histórico de Marx. Mais justo é dizer que se tratava de uma escrita fincada na necessidade de dar uma contribuição estética efetiva – e em certa medida estranha – à teoria marxista. Nesse sentido, as marcas surrealistas na primeira fase das *Passagens* são mais que arranjos metodológicos ou experimentos de um esteta. O laboratório de recortes por onde deambular seria um empreendimento tão importante quanto a tarefa de fazer uma filosofia material da história do século XIX. Trata-se daquilo que Benjamin, com o conceito de *Darstellung*, tentou tornar uma coisa só.

Na escrita benjaminiana, o termo pode ser traduzido como “apresentação” ou “exposição”. Utilizado por Walter Benjamin no prefácio da *Origem do drama barroco*

⁴ No original: "Dans sa fonction de seuil critique, l'éveil constitue d'une part une métacritique de la mythologie surréaliste, qui cherche à reconnaître dans le présent l'image la plus intime du passé et constitue, d'autre part, dans son essence remémoratrice, un désenchantement du rêve le plus profond du XIXème siècle, ce rêve du progrès, qui a émigré de l'idéologie bourgeoise au sein même du marxisme vulgaire. Pour Benjamin, le rêve sans éveil des surréalistes n'est que l'autre face de l'éveil sans rêve, de l'éveil comme grenze, comme hiatus, qui est consubstantiel à la philosophie du progrès acritique."

⁵ Sobre possíveis distinções entre as duas técnicas, Marjorie Perloff afirma ser “habitual distinguir-se entre colagem e montagem: a primeira se refere (...) a relações espaciais, e a última a temporais. Consequentemente, *collage* é geralmente utilizada quando se refere a artes visuais; *montage*, à verbal.” (PERLOFF, 1993, p. 99) A colagem poderia ser vista também como a apresentação deliberada de componentes de naturezas heterogêneas, enquanto que a montagem objetivaria “integrar diversos itens combinatórios a fim de lhes conferir unidade”. (PERLOFF, 1993, p. 99) Como ver nas *Passagens* apenas um desses protocolos se ali põe-se em xeque a noção de organização como sinônimo de unidade? “Colagem e montagem são os dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico envolvido é realmente o mesmo”, Perloff conclui (PERLOFF, 1993, p. 99). Em outras palavras: embora as técnicas se diferenciem, as fronteiras entre elas são moventes. Também Gregory L. Ulmer, em “The object of post-criticism”, aponta para a instável divisão entre colagem e montagem. Acaba optando por traçar uma linha tênue entre as duas definições: “Colagem é a transferência de materiais de um contexto para outro, e ‘montagem’ é a ‘disseminação’ desses empréstimos em uma nova configuração”⁵ (ULMER, 1985, p. 84). Digamos, para concordar e desdobrar a afirmação de Ulmer, que a colagem é o termo principal, enquanto *gesto do pensamento*, e que a montagem é uma variação possível de sua prática.

alemão para caracterizar uma nova escrita filosófica, tal conceito desestabiliza a tradicional maneira de se fazer filosofia, em que “o conhecimento é um ter”, e o “caráter de posse (...) imanente”, condições sob as quais a forma da “exposição é secundária” (BENJAMIN, 2011, p. 51e 52). *Darstellung*, desse modo, não produz uma escrita filosófica em que um pensamento tenta conhecer/dominar um objeto, mas na qual se quer escapar da filosofia da representação, isto é, abrir mão da representação mental de objetos exteriores ao sujeito. Benjamin insiste em um pensamento que se expõe enquanto imagem, matéria criativa-criada.

Por isso mesmo, não se pode deixar de notar que, como afirma Jacques Leenhardt no artigo “A passagem como forma de experiência: Benjamin frente a Aragon” (“Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon”), a noção de montagem textual “dava conta da pertinência de uma estrutura trágica em um mundo onde o saber e as estruturas sociais tornaram ultrapassada a crença no sujeito cognitivo e racionalista”⁶ (LEENHARDT, 1986, p. 170). Estaria em jogo, tanto em Benjamin quanto em Aragon, o esboço de uma epistemologia pós-racionalista, em que “a substância é substituída pela velocidade, e que do ponto de vista da figuração literária a cinética da montagem, ancorada sobre a velocidade, substitui a continuidade perspectiva garantida pela permanência das substâncias”⁷ (LEENHARDT, 1986, p. 170).

Há aí a possibilidade de uma dupla perda ontológica: a substância da teoria e a substância da colagem vão se dissolvendo; a teoria se modifica a partir da colagem/montagem, e vice-versa. Talvez essa proposta permita investigar como o pensamento de Benjamin, mais especificamente sua filosofia da história, propõe, nas *Passagens*, uma epistemologia plástico-arqueológica cuja espessura se percebe nas combinações dos recortes.

⁶ No original: “rendrait compte de la prégnance d’une structure tragique dans un monde où le savoir et les structures sociales ont rendu caduque la croyance au sujet cognitif rationaliste” (LEENHARDT, 1986, p. 170).

⁷ No original: “la substance est remplacé par la vitesse, et que du point de vue de la figuration littéraire la cinétique du montage axée sur la vitesse remplace la continuité perspective gagée sur la permanence des substances” (LEENHARDT, 1986, p. 170).

Imagem dialética

Todas essas variantes, de maneira mais ou menos intensa, são linhas de força atravessadas pelo conceito central do trabalho sobre Paris: a imagem dialética. Ela pode ser tanto o resultado da escrita espontânea/intensiva perseguida no fragmento N 1, 3, numa aproximação sutil com a escrita automática dos surrealistas⁸, quanto o dispositivo capaz de alterar velocidades, já que se realiza em regime de suspensão e nos ajuda a perceber que o ato de pensar não se faz apenas do movimento de ideias, mas também de sua parada. Na imagem dialética, o pensamento se fixa de repente, como um relâmpago, dando a ver uma saturação de tensões. A imagem dialética é também um dos termos benjaminianos que apontam para o limiar entre *imagem do pensamento*, expressão que lhe é cara, e *pensamento da imagem*. Falo da criação de conceitos que não nascem apenas da abstração, mas sobretudo a partir de contato direto com o sensível – no caso do trabalho das *Passagens*, com as ruínas arquiteturais da cidade e os *dejetos* em papel da biblioteca.

As imagens dialéticas que se encontram nas *Passagens* estão nas bordas, e nas dobras, das citações umas com as outras. Nesse sentido, as ideias de imagem dialética e seu teor artificial, de montagem/colagem, permitem ao escritor-arquivista produzir uma quebra no *continuum* da história, suspendendo-o à medida que os fragmentos textuais proliferam. A imagem dialética surge então a partir de uma origem não-cronológica, intempestiva⁹ porque produzida no intermitente, aos saltos. Seu modo de figurar e operar faz do arquivo criado por Benjamin não um espaço de guarda do passado e da memória, mas o articulador de uma temporalidade heterogênea que promove a irrupção do passado no presente. O arquivo passa a ser, então, um território de disputa, um gesto epistemológico, um monumento destruído e um espectro que questiona de forma

⁸ Como afirma André Breton num trecho do primeiro Manifesto Surrealista: “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.” (BRETON, s/d, s/p).

⁹ Como diz Benjamin no prefácio da *Origem do drama barroco alemão*, origem não é gênese, mas um “turbilhão no rio do devir”: “A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta consigo a matéria que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. (...) Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história.” (BENJAMIN, 2011, p. 34)

anacrônica a ideia de que a memória é um repositório acumulativo disposto sobre uma temporalidade linear.

Quando se fala em imagem dialética, já não se trata de um simples conceito, portanto, mas de uma produção de signos que performam e engendram imagens não porque um sujeito (artista e/ou filósofo) distanciou-se de um objeto e, a partir de um ponto de vista privilegiado, apoderou-se dele, projetando seu reflexo, mas porque uma intensa troca de materiais realizada em âmbito arquivístico produziu velocidades e alterou as percepções do tempo.

Assim é que emerge Paris, capital do século XIX. Uma cidade onírica por excelência, sendo ela mesma a morada do sonho, uma realidade bem diferente daquela que Benjamin, enquanto refugiado sem dinheiro, experimentou desde 1933. Nesse sentido, o século XIX é o “espaço de tempo [*Zeitraum*] (um sonho de tempo [*Zeitraum*]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho (...) profundo” (BENJAMIN, 2007, K 1, 4). Por isso, durante o tempo em que manteve “sua forma onírica, inconsciente e indistinta”, esse processo é naturalizado, permanecendo “no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere” dele “na política”, transformando-o, então, “em história” (BENJAMIN, 2007, K 1, 4).

Trata-se de promover um despertar coletivo do sonho a partir da imagem dialética – dispositivo que condensa presente e passado, operador crítico o suficiente a ponto de questionar nossa maneira de ver imagens, na medida em que, “ao nos olhar, (...) nos obriga a olhá-l[o] verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). Certamente se trata de uma dialética que não investe no sentido progressivo do tempo, reificado pela modernidade, muito menos na noção de tempo contínuo. O que interessa a Benjamin é uma “experiência compulsória, drástica, que desm[inta] toda ‘progressividade do devir’ e comprov[e] toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta” (BENJAMIN, 2007, K 1, 3).

Ora, não sendo o devir progressivo, é por ele que podemos ver a origem imanente da “reviravolta dialética” – *origem-entre*, turbilhão no rio. E se Benjamin enxergou essa dinâmica nos surrealistas, ou melhor, na radicalização de suas práticas (da colagem, da escrita automática e do acaso objetivo), foi porque eles, em vez de criticarem o gosto pelo

maquínico que tanto dominou o século XIX, tomaram-no para si, viraram-no do avesso e o transformaram em linguagem crítica:

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também – se bem interpretadas – da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que precisa começar a crítica do século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. Decifrar este sinal é a proposta da presente pesquisa. E a base revolucionária e materialista do Surrealismo é uma garantia suficiente para o fato de que, no sinal da verdadeira existência histórica, de que se trata aqui, o século XIX fez sua base econômica alcançar sua mais alta expressão. (BENJAMIN, 2007, K 1, 3)

Ao associar história e estética, Benjamin faz mais do que aproximar linguagens e campos do saber. Seu investimento é político (à medida que confere àquilo que chama de forma a possibilidade de ser lida a contrapelo, num tempo histórico diferente) e filosófico (uma vez que propor um novo olhar sobre a história a partir da forma é, nesse caso, apontar para uma concepção não-cronológica de tempo).

Do conhecimento especializado

Na ultrapassagem filosófica do surrealismo, na releitura do marxismo e na errância da escrita benjaminiana, encontramos não um livro em sua forma atualizada, mas um arquivo que oscila entre atual e virtual, uma relação entre dois séculos, o XIX e o XX, entre o que estes poderiam ser e não foram, e entre o que são, embora ainda não inteiramente. Essa condição oscilatória é processual (mas não progressiva) em sua contingência e está ligada ao caráter ainda informe do projeto. Não há livro definitivo, em que um sentido se impõe sobre outros. Em vez disso, uma massa de fragmentos revela ser o desdobramento de uma imagem na outra, século XIX no XX, o que se dá a ver por um “e”, um “entre”. Nessa dinâmica, Benjamin inclui também sua produção textual, repetindo o próprio texto como citação oculta.

Isso acontece de modo programático na seção N, “Reflexões teóricas sobre o conhecimento, Teoria do progresso”, talvez aquela dentre todas com mais apontamentos próprios. Se ali o dispositivo da montagem/colagem não se destaca de fato, inevitavelmente é onde funciona como uma hipótese metodológica. A seção se inicia com

uma nota curta e direta. Nela fica claro que, para o trabalho a ser feito, só se concebe a produção de conhecimento como algo fulgurante: “Nos domínios do que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2007, N 1, 1).

Acredito ver aí, na noção de lampejo, a possibilidade para refletir sobre a ideia de abertura na escrita teórica ao procedimento da colagem e da montagem: Benjamin deseja revolver e refusionar a materialidade com a qual trabalha, e o interesse pelo acontecimento arquitetônico que foram as passagens é ele mesmo uma espécie de preparação para esse tratamento intensivo das fontes. Certamente ainda prevendo um dentro e um fora, um exterior e um interior, mas encontrando no limiar entre essas duas categorias a dobra que as desafia. A questão está precisamente na duração dessa dobra, e é assim que a ideia de abertura permite pensar, por um lado, no salto e, por outro, numa zona de vizinhança que os fragmentos estabelecem entre si. Se na seção N Benjamin aponta que aquilo que está longe de nós, em termos cronológicos, pode se aproximar desde que pensado como irrupção espacial em um “agora” promovido pela imagem dialética, a *promenade* surrealista, então, se congela.

Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, há um efeito a ser gerado, sentidos a serem ativados – uma sensibilidade ativa e atenta a movimentos e paradas. Por eles é que somos convidados a conhecer, o que, no caso de Benjamin, tem a ver com se perder. Se na nota “N 1, 2” a imagem de um navio que desvia sucessivas vezes de sua rota original quando atraído pelo polo magnético Norte é assumida enquanto prática, é porque, além de fulgurante, o conhecimento almejado nas *Passagens* se faz à base de errâncias e interrupções, como foi todo o período de retomada do trabalho, de 1934 a 1940 (o que ocorreu tanto em função dos ensaios que o Instituto de Pesquisas Sociais encomendava a Benjamin quanto por sua condição financeira precária e seu frágil estado emocional). Cabe lembrar que Benjamin quer preservar e caracterizar os intervalos de sua reflexão, e entende que isso é também parte do trabalho a fazer (N 1, 3). Parece que deseja expor a escrita – e a leitura – em seu desdobrar não-progressivo, e é a própria existência da seção N que evidencia isso.

Nela se performa o fulgor do lampejo e a rota desviante do navio; nela são abordadas as estranhas condições materiais nas quais o escritor produz – “o lugar envidraçado diante do meu assento na Staatsbibliothek; círculo mágico intocado, terra

virgem a ser pisada por figuras que evoco” (N 1, 7); nela também estão a estratégia surrealista de vivenciar o século XIX pelo sonho (N 1, 9), a escrita como uma montagem de citações (N 1, 10), o elogio do método dialético por seu potencial agitador (N 7, 2 e N 10^a, 3), a adesão indisciplinada à teoria marxista, utilizando-a não somente para perceber o século XIX como para nela encontrar a expressão desse mesmo período histórico (N 2, 2); nela o escritor dá ao historiador o estatuto de um interpretador de sonhos (N 4, 1 e N 4, 4), tenta estabelecer os pontos de partida para uma teoria materialista da arte (N 18^a, 1 e N 19^a, 1) e mistura esses elementos a um pensamento messiânico.

Tudo isso constitui um “dispositivo de historiografia polifônica”, material em que as relações são literalmente consteladas (BOLLE, 2007, p. 1.147). Isso significa dizer que a organização do saber histórico, no caso das *Passagens*, “pode ser visualizada, mas não pode ser narrada”, ou seja, que estamos “diante de uma escrita visual-espacial [que] opõe-se a uma outra, narrativa-sequencial (...)” (BOLLE, 2007, p. 1.147).

Deambulando, como os surrealistas, pelos dejetos do passado (a parte inconsciente da cidade moderna) a fim de ativar, a cada recombinação especializada, o conteúdo secreto de dentro do próprio sonho burguês, notamos que o método por desvios – que estabelece relações também com o andar aos trancos do trapeiro, com a flânerie de Baudelaire e com a deriva situacionista que Guy Debord proporia anos depois – traz consigo o inesperado que só o dispêndio e a perda não-produtiva de tempo garantem. Além disso, o nomadismo implicado na recolha de resíduos e dejetos que depois irão constituir colagens e montagens indica que não há parada sem errância, que não há colagem e imagem dialética sem flânerie, deambulação ou deriva.

Como nas soleiras das portas onde paravam as prostitutas, atraindo, como sereias, os olhares para si, somos provocados a experimentar a “magia do limiar” na dialética entre movimento e parada (BENJAMIN, 2007, I 1^a, 4). Estamos numa dimensão tateante, no intervalo que vai do sono à vigília, onde cada ruína precisa ser recuperada durante o despertar, e em que a mercadoria fetichizada, num instante mágico, deixa de ser o símbolo da alienação capitalista para se converter no objeto de magia com o qual trabalhar.

Os *fetiches*, termo que Karl Marx usou pejorativamente para caracterizar as mercadorias industrializadas de seu tempo – esses seres cheios de “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas” (MARX, 1985, p. 92) –, ganham, com Benjamin e o surrealismo, um estatuto mais digno: um estatuto mágico. Lembremos da primeira vez em que Max

Ernst se deu conta do que poderia fazer, em termos artísticos, a partir do estranhamento que sentira diante de um catálogo de generalidades. Na cidade de Colônia, em 1920, quatro anos antes da aparição do primeiro Manifesto Surrealista, Ernst ainda estava na Alemanha quando teve uma experiência visual transformadora a partir de uma mercadoria sem valor. Em suas próprias palavras, ele diz que, de repente, começara a ver que as figuras do catálogo poderiam se descolar do fundo de papel em que estavam para executar uma combinação alucinante:

Num dia chuvoso, em Colônia, o catálogo de uma casa que vende material escolar despertou-me a atenção. Vejo ali exemplares de todos os gêneros, manuais de matemática, geometria, antropologia, zoologia, botânica, anatomia, mineralogia, paleontologia, etc., elementos de naturezas tão diversas que a absurdidade do seu reagrupamento me perturba a vista e os sentidos, desencadeando em mim alucinações e conferindo aos sujeitos representados uma sucessão de significados novos e mutantes. A minha atividade visual ficou de repente tão agudizada que consegui ver os objetos que se formavam imediatamente sobre um fundo novo. Para o fixar bastava um pouco de tinta, algumas linhas, um horizonte, um deserto, um céu, uma divisória ou coisas idênticas. Assim se fixou a minha alucinação. (ERNST *apud* BISCHOFF, 1998, p. 18 e 19)

Dois anos depois, durante uma exposição de Ernst em Paris, Breton teria ficado impressionado com as colagens daquele egresso do movimento Dadá, e daí nasceria uma produção imagética coletiva priorizando a sobreposição de planos e elementos que atravessaria também a trajetória de Bataille, Aragon, Magritte, Man Ray, Paul Éluard, De Chirico, Salvador Dalí, entre outros: com a lógica da colagem surrealista, o mundo das formas havia se tornado um grande *marché aux puces*, em que os objetos e as imagens perdiam sua identidade pré-fixada, indo ao encontro do fortuito e do circunstancial. Ascendiam à condição poética, no campo de uma representação não-mimética do que o senso comum chama de *realidade*, elementos como o mito, a magia, o automatismo e, a partir de uma leitura freudiana da cultura, o inconsciente: trabalhava-se pelo irruptivo e o intempestivo, numa crítica aos valores burgueses do entre-guerras.

Talvez aí, no uso surrealista dos objetos, resida a torção que Walter Benjamin faz daquilo que para um marxista ortodoxo não passaria do fruto da alienação das forças produtivas e do triunfo do valor de troca sobre o valor de uso, de um entrave metafísico a superar: nas *Passagens*, se a mercadoria é fetiche para a sociedade burguesa do século XIX, é justamente para ela que se deve olhar, mas com um olhar de esteta. Levar em conta a força e a forma das coisas manufaturadas passa a ser um movimento epistemológico.

Para entender o que isso significa, “(...) basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago (...)” (BENJAMIN, 2007, H 2, 7). Ao mesmo tempo, é o colecionador quem promove uma luta quixotesca contra os padrões de consumo de massa, preferindo frequentar antiquários a ceder ao apelo dos magazines¹⁰. Sua figura oscila entre aquela de alguém com propensão virtual à reflexão política e à contemplação visionária, condições necessárias para se ter uma iluminação profana. Como poderia deixar de ser assim, se é o próprio Benjamin um colecionador de passagens, e, tanto mais, um alegorista capaz de ver, sob o efeito do haxixe, toda a história do mundo?!

Uma estrutura na qual apenas figuras de cera podem habitar. Com isso posso realizar tantas coisas plasticamente. Piscator e companhia podem ser esquecidos. Tenho a possibilidade de modificar toda a iluminação com minúsculas alavancas. Posso transformar a casa de Goethe na ópera de Londres. Posso fazer a partir daí uma leitura de toda a história do mundo. Percebo no espaço por que coleciono as imagens de colportagem. Posso ver tudo na sala: os filhos de Carlos III e tudo que o senhor desejar¹¹. (BENJAMIN, 2007, I 2a, 1)

Colagem, então, no Benjamin leitor dos surrealistas, é o ato de converter o limite em limiar¹², sendo a história o palco desse procedimento. Em outras palavras, e levando em conta a produção de um “espaço de imagens” que a tudo despedace¹³ – quanto mais a

¹⁰ Para o Baudelaire trapeiro, ver J 84 a, 4, J 79a, 5 e J 77, 4; para o colecionador (endividado, aliás), ver J78a, 1 e J 79a, 4; para o alegorista, conferir, entre outras notas, J 69, 6 e J 79, 1; para o flâneur, ver M 1, 5, M 5, 7 e M 10a, 1.

¹¹ A experiência aconteceu na escada do ateliê da fotógrafa Charlotte Joël e foi registrada em 1928, por Ernst Bloch.

¹² Converter o limite em limiar: a expressão é de Alexandre Nodari em “O perjúrio absoluto” (2009). O artigo, que, diga-se, não trata de colagem ou de montagem, aborda a antropofagia como um gesto de desejo capaz de produzir uma abertura histórica. Melhor dizendo, de produzir historicidade. Tomando Oswald de Andrade como seu principal interlocutor, Nodari dirá que a abertura para o outro (gesto de apropriação sem assimilação) é a marca do gesto antropofágico.

¹³ A expressão se encontra formulada no final do texto que Benjamin escreve em 1929 sobre o movimento surrealista: “Porque também na pilhéria, no insulto, no mal entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual materialismo político e criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum de seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa

sala de estar e a loja de antiguidades em que o colecionador acumulava objetos, trazendo para dentro o que era exterior, realizando uma espécie de *assemblage* inconsciente –, seria possível dizer que já havia uma potência larvar de colagem no seio do século XIX, junção espaço-temporal em que se produziu, majoritariamente, narrativas políticas e históricas contínuas e triunfantes? São as *Passagens* e os procedimentos surrealistas dos quais Benjamin se vale um cavalo de Troia com o qual podemos ver o XIX, assim como suas alteridades, no coração do Ocidente? Mais aberta a temporalidades heterogêneas, a história, nas *Passagens*, é matéria que escapa da narrativa contínua, mas também de um discurso que elogia a tradição da ruptura – aporia em espiral que é fruto de relações insondadas entre os séculos XIX e XX e o tempo cósmico que está entre eles, ao redor deles.

Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras: 2002.
- BENJAMIN, Walter *Imagens do pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2011.

destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: o espaço do corpo.” (BENJAMIN, 2010, p. 34 e 35).

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst, para além da pintura*. Lisboa: Taschen, 1987.
- BOLLE, Willi. A metrópole como médium de reflexão. In: SILVA, Márcio Seligmann (Org.). *Leituras de Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007a.
- BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BOLLE, Willi. Les Passages: livre, archives ou encyclopédie magique? In: LAVELLE, Patricia (Org.). *Cahier L'Herne – Benjamin*. Paris: Éditions de l'Herne, 2013.
- BRETTON, André. *Primeiro manifesto surrealista*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acessado em: 16/12/2021.
- CARCHIA, Gianni. La metacritique du surréalisme dans le Passagenwerk. In: WISMANN, Heinz (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LEENHARDT, Jacques. Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon. In: WISMANN, Heinz (Org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986.
- LÖWY, Michael. Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le Passagenwerk. In: SIMAY, Philippe (Org.) *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*. Paris/ Tel-Aviv: Éditions de l'éclart, 2005.
- MARX, Karl. *O Capital – Crítica da economia política. Livro 1 – O Processo de Produção do Capital*. Vol. I – 10^a. Edição, Tradução de Reginaldo Sant' Anna. São Paulo: DIFEL, 1985.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.
- NODARI, Alexandre. O perjúrio absoluto – sobre a universalidade da Antropofagia. *Confluenze*, vol. 1, n. 1, p. 114-135, 2009.
- PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. In: _____. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SARLO, Beatriz. El taller de la escritura. In: _____. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

TIEDEMANN, Rolf. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIXe siècle: Le livre des passages*. Paris: Cerf, 2009.

ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hal (Org.). *Postmodern Culture*. Londres/Sydney: Pluto Press, 1985.

Recebido em 17/09/2021

Aceito em 29/11/2021

ⁱ **Natalie Lima** é pós-doutoranda pelo Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa Faperj PDR-10, sob a supervisão da profa. dra. Diana Klinger. Em sua pesquisa atual, investiga como as noções de futuro e utopia vêm aparecendo nas artes visuais e na literatura latino-americana das últimas décadas. É integrante do grupo de pesquisa Pensamento Teórico-Crítico sobre o Contemporâneo (UFF), coordenado pelas professoras Diana Klinger e Celia Pedrosa. Doutora pelo programa de pós-graduação em Letras: Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2017, com período sanduíche na Universidade Paris-Diderot (Paris VII), França, pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (Capes/PDSE), em 2015/2016. Mestre pelo mesmo programa de Literatura da PUC-Rio. É bacharel em Comunicação Social pela UFRJ.

E-mail: nataliearaujolima@gmail.com

INSCRIÇÃO E MOVIMENTO: ARTE LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA E REDEFINIÇÕES DO LOCAL A PARTIR DOS ANOS 1990

[INSCRIPTION AND MOVEMENT: CONTEMPORARY LATIN AMERICAN ART AND
REDEFINITIONS OF LOCAL STARTING IN THE 1990S]

RAFAEL MEIRE¹

ORCID 0000-0002-4576-0615

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Este artigo investiga as estratégias pelas quais, a partir dos anos 1990, os trabalhos de alguns artistas latino-americanos, em sua relação com a alteridade, fazem todo um investimento no local e no particular que, no entanto, não se traduz em termos de uma identidade. A meu ver, esse aspecto anda lado a lado com a maneira como os espaços físicos, afetivos, políticos e institucionais tornam-se a um só tempo objeto de discussão e parte constituinte das próprias obras, estas desprovidas de autonomia formal. Essas questões serão abordadas a partir de trabalhos escolhidos de Francis Alÿs, Paulo Nazareth, Regina Parra e Rosângela Rennó.

Palavras chave: espaço; negociação; local; médium

Abstract: This paper investigates the strategies through which, starting in the 1990's, the works of some Latin American artists, in their relationship with otherness, make an entire investment in what is singular and local, which, however, is not translated into terms of an identity. From my perspective, this aspect goes hand in hand with the way in which physical, affective, political and institutional spaces become at once an object of discussion and a constituent part of the works themselves, which are devoid of formal autonomy. These issues will be addressed through chosen works of Francis Alÿs, Paulo Nazareth, Regina Parra and Rosângela Rennó.

Keywords: space; negotiation; local; medium

Introdução

Ao tomar a arte latino-americana contemporânea como objeto de investigação, considero importante sublinhar, desde o início, que não se trata de pensar o sintagma “latino-americana” de maneira homogeneizante e muito menos como se fosse possível discernir, a partir dele, uma identidade que o abarque como um todo. Como nos lembra Maria Angélica Melendi (2017), a noção de América Latina concebida nesses termos povoou, e às vezes ainda povoa, tanto o imaginário de países hegemônicos (que em relação a ela se comprazem com expressões populares a serviço do exótico) quanto o imaginário utópico dos próprios atores políticos do continente latino-americano que, nos séculos XIX e XX, era vinculado a um desejo de unificação (MELENDI, 2017, p. 25-36).

A escolha por trabalhar com artistas latino-americanos, então, se deve pelos seguintes motivos: primeiramente porque acredito que produções artísticas do Sul global, ao enfrentarem a questão espacial e geográfica, se apresentam como campo privilegiado para que a esfera local seja complexificada quando pensada mediante vínculos com as subjetividades, com índices culturais, com resíduos históricos etc. Considerado nesses termos, o local resiste tanto a concepções identitárias quanto à força de atração dos fluxos globais. Como propõe Moacir dos Anjos (2017) em *Contráditório: arte, globalização, pertencimento*, as respostas à atração desses fluxos não hão que vir em forma de recrudescimento das tradições locais, mas de sua recriação e reinscrição (ANJOS, 2017, p. 46).

Contudo, focalizar o Sul global, para efeito do *corpus* artístico propriamente dito, tornaria o escopo desta investigação – que se encontra em estágio inicial – amplo demais. Por esse motivo, buscarei me ater principalmente a produções latino-americanas, o que não impede que trabalhos de autores estrangeiros que proponham interlocuções com esse espaço político e geográfico heterogêneo sejam abordados.

Os anos 1990 parecem-me também um marco importante para que se repense, em nossos dias, a questão das trocas culturais dentro e fora dos circuitos da arte: é o momento em que são inicialmente diagnosticados tanto os processos de homogeneização cultural (HALL, 2006, p. 75-76) quanto certas limitações da democratização modernizadora.

Segundo Néstor Canclini (2015), esta última, ao “manipular valores” e “hierarquizá-los”, desafia o próprio relativismo cultural que, em princípio, deveria prezar pela “legitimidade das diferenças” (CANCLINI, 2015, p. 156).

A partir dos anos 1990 também estão dadas as condições para que artistas que trabalham desde o Sul global, ao se projetarem em espaços culturais mais alargados, apostem em rasuras, negociações, enfim, em “zonas de conflito” em oposição a “identidades estereotipadas” (MELENDI, 2017, p. 41). Nota-se que a noção de negociação, nesse contexto, não é necessariamente conciliadora. Isso se dá por motivos diversos, que vão de tensões geopolíticas a heranças históricas; de questões institucionais à maneira como os signos circulam no contemporâneo. Além disso, há o fato de o próprio multiculturalismo ter sido absorvido pelas dinâmicas do capitalismo avançado: como observa Graciela Speranza (2012) em *Atlas Portátil de la América Latina*, os “padrões conhecidos de homogeneização cultural” foram refinados por “mecanismos mais complexos que exaltam a diversidade para expandir o mercado” (SPERANZA, 2012, s/p).

Em meio a esses problemas que devem ser analisados caso a caso segundo a obra e os projetos dos artistas, um ponto incontornável é o da perda da autonomia da obra de arte, que vem sendo discutida de maneira variada na crítica literária, na crítica cultural e na crítica de arte desde as formulações pioneiras de Rosalind Krauss no final dos anos 1970 (ver LUDMER, 2013; GARRAMUÑO, 2012; SOUZA, 2007; MORICONI, 2020; BOURRIAUD, 2009). Esse tema é da maior importância, pois de certo modo é ele que permite que os procedimentos artísticos mostrem-se ativos quanto à apropriação de referências culturais, o que faz com que sua experiência com o espaço também mude. A princípio, temos aqui uma reformulação das premissas com que Frederic Jameson vinculou pastiche e experiência espacial (JAMESON, 1985, p. 18).

Observemos um trabalho do artista belga radicado no México Francis Alÿs (2015), em que elementos localizados são pensados lado a lado com pressões geopolíticas e institucionais, as quais, de certo modo, são também internalizadas pela obra. Conforme lemos em *Relato de una negociación: una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*, catálogo da exposição homônima de Alÿs, o projeto *Puente* (2006) consistiu na criação ilusória de “uma ponte flutuante entre Flórida e Cuba” feita de “uma cadeia de barcos indo de um horizonte ao outro através do Golfo do México” (ALYS, 2015, p. 69).

O motivo inicial do projeto foi uma notícia do jornal *El País* sobre um grupo de cubanos interceptado pela polícia americana sobre uma ponte, espaço ambíguo em relação a um marco legal dos anos 1980, que determinava que se o migrante fosse interceptado já em terra firme, teria direito a residir no país, enquanto que se fosse abordado antes de chegar à costa, seria repatriado.

A ação envolveu as comunidades pesqueiras de Havana e de Key West, e ocorreu de maneira sincronizada: as cadeias de barcos cubana e americana foram formadas cada qual de um lado do Golfo do México perpendicularmente às suas respectivas costas, adentrando o mar. Feito isso, se dispersaram. O momento do encontro das respectivas pontes com a linha do horizonte foi documentado em registros fotográficos e em um vídeo *making off* que mostra os bastidores da cena.

Nos primeiros minutos desse vídeo, ouvimos a fala de um dos participantes do projeto: “Somos duas pessoas. Um dá uma bofetada na outra e, pronto, rompemos o diálogo. Quer dizer que você e eu não vamos dialogar nada (...), e não entraremos num acordo. Há que haver uma terceira pessoa que fale pelos dois”. Segundo o enunciador da frase (que está se referindo à tensa geopolítica entre Cuba e Estados Unidos), quem seria capaz de suavizar tensões para em seguida “poder haver diálogo” seriam os artistas (ALYS, 2015, p. 93).

As políticas da arte, porém, não se dão de maneira tão inequívoca assim: a obra teve de ser realizada sem que as comunidades cubana e americana soubessem que do outro lado do Golfo do México, no instante em que cada uma delas enfileirava seus barcos mar adentro, a outra fazia o mesmo. O argumento é que essa era uma maneira de evitar imbrólios de ordem geopolítica que pudessem vir a prejudicá-las: “em certo sentido, enganamos os participantes (...)” (ALYS, 2015, p. 97).

Além disso, do lado cubano, a obra foi realizada ao longo dos intervalos das cerimônias de abertura da IX Bienal de Havana, coisa que a coloca em relação direta com o meio institucional (o que não é um problema em si). No entanto, o fato é que, por conta desse dado específico, haveria “excepcional permissividade das autoridades locais” com relação a eventos dessa natureza realizados em espaços públicos (ALYS, 2015, p. 77).

Por fim, a comunidade pesqueira de Havana, mediada por um sindicato, contou com a reunião de três colônias de pescadores que, embora rivais entre si, se reuniram para a realização do projeto. Do lado americano se deu o mesmo processo, com a diferença de

que esse grupo era composto por donos de iates privados. No local e na hora marcados, em torno de 100 embarcações cubanas se movimentavam próximo às margens do Golfo do México, ao passo que em Key West os donos dos iates (em torno de trinta) foram chegando sem pressa.

Apesar da formulação problemática feita por um dos participantes (“falar por”), os primeiros segundos do *making off* de *Puente* tocam num ponto que devemos considerar: o da arte contemporânea como agente mediador. Não se trata propriamente de se mediar conflitos no sentido de resolvê-los mediante algum acordo, temporário ou não. Antes, penso na palavra “mediador” tal como ela é formulada pelo antropólogo Bruno Latour (2006): “a sociologia do ator-rede, pode-se dizer, desenha um mundo feito de concatenações de mediadores em que cada um de seus pontos é perfeitamente ativo” (LATOURE, 2006, p. 85-86).

Dizer que cada mediador é “ativo”, nesse caso, significa dizer que os médium, à força de não serem meios materiais inertes, sempre transformam uma dada informação ao transportá-la. Transportar, pois, é transformar: a operação, nesse sentido, é ativa. No âmbito da arte contemporânea, esse modo de ver passa diretamente pelas relações produzidas pelas formas (artísticas e não artísticas) nos espaços em que estas estão implicadas. A meu ver, é por meio dessa visada que o localizado e o particularizado se mostram singulares sem ser identitários; relacionais sem se diluírem ou homogeneizarem.

Ausência de autonomia formal e efeito estético

No trabalho que acabo de descrever, Alÿs se pergunta se no final das contas *Puente* não teria feito mais do que reificar o clichê de que há mais cubanos que buscam os EUA do que o inverso. Por outro lado, são feitas conjecturas sobre mobilização, fabulação, abertura a uma ideia: coisas que de resto se reportam ao passado revolucionário da ilha, e que de algum modo são reconvocadas naquele contexto específico (ALYS, 2015, p. 103-105). A questão não se fecha, em todo caso; e se fôssemos pesquisar, no mercado da arte, os destinos das fotografias dos barcos tocando o horizonte, nova cadeia de sentidos se abriria, ligando colônias de pescadores a *marchands*, artistas a consumidores etc.

Não se trata de dizer, com isso, que toda análise de obra necessariamente precise vir acompanhada desse lastro. Mesmo porque nem sempre temos acesso ao *making off*

dos trabalhos ou esse *making off* faz parte deles, como em *Puente*. Em todo caso, aposto na ideia de que, modestamente, intervenções artísticas sejam capazes de produzir novas epistemologias a partir de sua abertura semiótica, o que impossibilita conferirmos a elas, de maneira inequívoca, pureza ontológica. Ao discutir a “dimensão relacional” da arte, reportando-a à importância decisiva do *ready-made* duchampiano, o crítico e curador Luiz Camillo Osorio formula essa questão nos seguintes termos: “Não há mais uma materialidade própria à arte e isto muda a noção de forma e, conseqüentemente, a de obra (OSORIO, 2016, p. 174).

Esse mesmo problema é colocado por Nicolas Bourriaud (2009) em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. A acepção de “pós”, aí, não tem a ver com superação ou negação, mas com um campo de atividade, como se dá, por exemplo, no momento de mixagem de uma música já gravada. “Produção”, por sua vez, não se refere ao trabalho artesanal sobre uma matéria prima dada, mas à intervenção sobre objetos e formas já em circulação na sociedade.

É quando o *ready-made* é convocado pelo autor em sua natureza relacional, na medida em que, sendo uma escolha ativa, o próprio olhar que lançamos sobre determinado objeto já seria uma produção, além de ser imediatamente político. Para Bourriaud, a aceleração vertiginosa dos meios técnicos e informáticos altera sensivelmente nossos modos de percepção e sociabilidade, fazendo com que a própria sociedade se apresente como um grande “repositório de formas”. Ao mesmo tempo, as intervenções artísticas, destituídas de autonomia, buscam inserir-se numa “rede de signos e significações” (BOURRIAUD, 2009, p. 11-13) em que o intercâmbio humano, em si mesmo, é considerado como objeto estético – aspecto principal da chamada “estética relacional” (BOURRIAUD, 2009, p. 32-33).

Observemos a esse respeito, por exemplo, um trabalho da artista brasileira Regina Parra, *Sobre la mancha* (2010-2011), em que imagens apropriadas de uma câmera de vigilância noturna mostram migrantes errando pelas imediações da fronteira do México. Assistimos a essas imagens a partir da perspectiva de quem controla a câmera. O gesto artístico é paradoxal: preserva a função repressora da câmera, já codificada, ao mesmo tempo em que legendas trazendo frases de Blanchot (“o desencaminhado, aquele que saiu da proteção do centro...”) produzem interferências (PARRA, 2019).

Voltando a Bourriaud, diríamos que o crítico faz algumas observações que me parecem rentáveis para que pensemos as intervenções artísticas das últimas décadas e, em particular, aquelas provenientes de espaços políticos marcados tanto pelo projeto modernizador quanto pela máquina colonial, bem como pelos inúmeros desequilíbrios produzidos pela avalanche neoliberal (ROLNIK, 2011). Em primeiro lugar, essa zona de atividades que constitui o “pós” não se limita à produção de simulacros de imagens, e tampouco à postura desencantada segundo a qual, em arte, tudo já teria sido feito. Nesse contexto, lidar com as formas, antes de tudo, seria uma questão de “*tomar posse* delas e habitá-las” (BOURRIAUD, 2009, p. 14). Estaríamos longe, com isso, de uma das mensagens que a arte, segundo Jameson, teria a nos passar: a da “falência do novo, o encarceramento no passado” (JAMESON, 1985, p. 20).

Essas formulações de Bourriaud vão ao encontro do que Hal Foster (2004) diagnosticou, no mesmo momento, como um “impulso arquivístico” que estaria surgindo nas últimas décadas e que teria novas características se comparadas às realizações anteriores, como as do início do século XX e as do pós-guerra. Nas realizações mais recentes da arte do arquivo já não se trataria de perturbar ou torcer o sentido de referências culturais específicas; nem de tornar presentes informações históricas perdidas ou deslocadas de seu lugar de origem. O que estaria em questão, antes, seria a postura mais geral de engajar o espectador em alguma discussão específica: “outra mudança bem-vinda”, propõe o autor, que vê aí um contraste com a “mórbida citacionalidade (...) do pastiche pós-moderno” (FOSTER, 2004, p. 5).

Guardemos, pois, essas duas formulações: tomar posse/habitar as formas (Bourriaud) e engajar o público em alguma discussão (Foster). Se observarmos os trabalhos de alguns artistas latino-americanos dos anos 1990 para cá, como Regina Parra, Paulo Nazareth, Francis Alÿs, Jorge Macchi, entre outros, veremos que um dos aspectos que se destacam é, por assim dizer, a postura afirmativa de suas intervenções. Um trabalho como *Dente de elefante* (2007), de Paulo Nazareth, é emblemático nesse sentido, em sua inclinação a performar problemas que, sendo também brasileiros, se mostram vinculados a redes de significação ao mesmo tempo locais, transnacionais e transtemporais – ou intempestivas, para falarmos com Giorgio Agamben em seu conhecido ensaio sobre o conceito de contemporâneo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

A espoliação humana e animal, em Nazareth, se reúne em torno da imagem bastante corriqueira de um dente: verdadeiro *ready-made*, se aceitarmos as formulações de Bourriaud. Como nos mostra a curadora Kiki Mazzucchelli (NAZARETH, 2012, s/p), essa imagem é evocada em um panfleto explicativo que, redigido em linguagem pseudo-científica, fala sobre a matança de elefantes na África e referências à lei do sexagenário no Brasil. Num outro momento (e migrando de suporte), as informações se transmutam em uma performance, e o artista sai às ruas escancarando a boca desdentada ao mesmo tempo em que distribui os panfletos às pessoas, entre elas trabalhadores da construção civil, ambulantes etc.

Em seguida, Nazareth vai à igreja pagar promessa munido de um ex-voto em forma de dente para, por fim, se ver mais tarde no dentista implantando um dente recheado de ouro. Entre inscrição e movimento, o artista vai de escravizado sexagenário a elefante; exhibe o grotesco da lógica extrativista a populares na rua. Termina, por fim, dando a merecida riqueza a si próprio, em uma operação de logro comparável à realizada por Francis Alÿs quando “engana”, por outros motivos, as comunidades pesqueiras de Havana e Key West (ALYS, 2015, p. 97).

Os signos circulam, mas nunca vacilam: o elefante africano é bicho que não quer trabalhar. Não por preguiça, segundo o racismo estrutural brasileiro, mas por ser “bravo”, conforme lemos em um panfleto da série *Aqui é arte* (2005-2007), quando a imagem desse animal, antes de *Dente de elefante*, aparece pela primeira vez. Fica difícil pensar em outro artista cuja relação com as formas se dê de maneira tão nítida: questão de tomar posse delas, habitá-las.

O mesmo vale, no quadro do trabalho de Nazareth, para a relação indissociável entre trânsito e deslocamento, de um lado, e marcação espacial de outro, de modo que o minoritário, o local, se imponham não apesar, mas em função de seu caráter relacional em dada circunstância e em dado momento. *Notícias da América* e, no âmbito deste projeto, o trabalho fotográfico “Cara de índio” são paradigmáticos a esse respeito.

Negociar, nesse caso, é também questão de marcar território a partir da multiplicidade e da diferença, operadores críticos que, como nos propõem Deleuze & Guattari (2014), se realizam segundo gestos subtrativos para além do regime mimético-representativo: um “[a]garrar o mundo para fazê-lo fugir, em lugar de fugir a ele próprio” via processo metafórico (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 19). Ou como nos propõe

o artista Emanuel Nassar (2004): a atividade artística como uma “guerra de conquista” (...), “mapa definido por desbravadores e fincadores de bandeiras” (NASSAR, 2004, p. 14).

Valendo-se de índices descontínuos retirados da cultura, aos quais Roland Barthes chamava de “traços” (Barthes, 1977, p. 37), Nazareth trata então desses problemas mobilizando aspectos codificados em espaços físicos e políticos localizados, a fim de vincular subjetividades na esfera pública (o estigma social de uma boca banguela, por exemplo, é um exemplo disso). Mais do que relações metonímicas e/ou metafóricas, eu diria que os seus procedimentos artísticos mobilizam tais traços pelas vias do efeito estético, o que faz com que possuam envergadura ética notável.

Liberação dos meios e reinstauração de controvérsias

O sentido da palavra “local” não se pretende essencialista. Ele não representa uma identidade cultural estável nem em nível individual, nem em nível coletivo. Tradicionalmente, inclusive, é palavra com forte lastro historiográfico, indo da caracterização de pessoas ligadas a espaços (o sertanejo, o ribeirinho etc.), a espaços (no caso periféricos) ligados a outros espaços (os civilizados). No âmbito dos estudos de literatura, sabemos que a dialética do particular e do universal ensejou, inclusive, concepções de base acerca da problemática das literaturas nacionais. No caso brasileiro, pode-se dizer, mesmo, que ela foi o enlace a partir do qual foram pensadas tanto as relações de dependência cultural quanto modos de superá-la (CANDIDO, 2006; SANTIAGO, 2000) – sendo a antropofagia oswaldiana, e suas releituras, conceito-chave nesse sentido.

A noção de local aqui reivindicada, antes, está mais próxima do “terceiro espaço” formulado por Homi Bhabha (1998), em que o traçado diferencial não se dá nem na esfera do “Um” nem na do “Outro”, mas em “espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras” (BHABHA, 1998, p. 300-301). Ou, para dialogarmos com o crítico Denilson Lopes (2009) e seu interesse por processos de transculturação indissociáveis das mediações produzidas pelo fator midiático, falar em local seria falar também em lugares que habitamos, mesmo que não se trate de “lugares necessariamente geográficos” (LOPES, 2009, p. 126).

Para efeito do olhar que estou me propondo lançar sobre os objetos artísticos, habitar “lugares”, então, anda lado a lado com a maneira ativa com que a arte contemporânea vem incorporando signos e referências culturais nas últimas décadas. Podemos mensurar isso, por contraste, tendo como base um texto seminal de Frederic Jameson (1985), cujas ideias iniciais, como se sabe, foram desdobradas em *Lógica cultural do capitalismo tardio*.

Em linhas muito gerais, na conferência “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, um aspecto importante das formulações sobre a questão do pastiche (ao lado da categoria da esquizofrenia) é que essa noção, tanto quanto o imperativo estilístico propriamente dito, correspondia a uma certa experiência – a pós-moderna – do espaço e do tempo. O pastiche encerrava a experiência em uma espécie de acúmulo (daí seu caráter espacializado) em que o presente não se concilia consigo mesmo, já que este último só seria passível de ser representado mediante formas que fatalmente transmitiam a “sensação” de coisas passadas. Isso se dava mesmo quando essas formas tematizavam o presente ou, até, o futuro. Diante de tal contexto, estaríamos condenados, dizia então Jameson, a “buscar o passado histórico através de nossas imagens *pop* (...), sendo que o próprio passado permanece, para sempre, fora de alcance” (JAMESON, 1985, p. 21).

Assim, se para Nicolas Bourriaud o prefixo “pós” tem que ver não com um corte temporal mas como uma zona de atividades, Lionel Ruffel (2016) vê nele, antes de tudo, um sintoma: sintoma de uma crise da temporalidade moderna que, embora diagnosticada pelo pós-modernismo, não encontra aí uma solução. O argumento central é o de que pensar com o “pós” é “pensar como um moderno, isto é, pensar o tempo sequencialmente” (RUFFEL, 2016, p. 130-131).

Esse ponto, aliás, foi abordado por Hal Foster (2017) em texto dedicado ao assunto. Ao considerar a questão, Foster contemporiza com as contribuições de Lyotard e de Jameson, respectivamente, quanto à crise das grandes narrativas e aos ciclos do capitalismo, mas propõe, ele mesmo, outro modelo de abordagem temporal, calcado em “um processo contínuo de futuros antecipados e passados reconstruídos” – coisa que coloca em questão a própria possibilidade de continuidade entre modernismo e pós-modernismo, já que “todo presente” seria “assincrônico” (FOSTER, 2017, p. 188-189).

Se esses autores verificam uma mudança de percepção com relação às perspectivas pós-modernas dos anos 1980, é Bruno Latour (2013) quem, nesse eixo europeu/norte-

americano, politiza a questão no tocante aos países periféricos: “Após ter aguentado as chicotadas da realidade moderna, os povos pobres devem agora aguentar a hiper-realidade pós-moderna (...)”, em que “tudo é refletido, simulacro” (LATOURE, 2013, p. 130).

O pensamento de Latour, mas não só (já que essa questão pode ser abordada a partir de enfoques variados e, principalmente, de campos disciplinares distintos), nos oferece ocasião para que a questão da liberação dos meios se imponha como horizonte importante para a presente investigação. Falar em liberação dos meios, sem dúvida, é falar em suportes artísticos, mas também em localidades geográficas, espaços de circulação das obras ou, mesmo, de “territórios existenciais” – para dialogarmos com Félix Guattari (2012), que pensa essa noção e suas “reivindicações de singularidade” segundo um regime semiótico ao qual ele chama de “ecosofia” (GUATTARI, 2012, p. 8-14).

Vejam, porém, o argumento latouriano, insistentemente retomado em seus trabalhos desde a aparição de *Jamais fomos modernos*: durante certo tempo, o projeto modernizador teria sido capaz de manter apartados os poderes científico e político, apresentando fatos indiscutíveis, isto é, objetivos, ali onde nos meandros de sua feitura sempre houve hibridizações de toda ordem, ou seja, todo um “trabalho de mediação” entre matérias, escolhas, testagens, interesses políticos localizados etc. (LATOURE, 2013, p. 40).

Com o recrudescimento das redes sociotécnicas, a invisibilização desses trânsitos, antes assegurada pela epistemologia, se torna então inviável. É quando a redistribuição das agências para além dos polos do sujeito e do objeto torna-se então imperativa, de modo que falar em “fatos” (a começar pelos científicos), só é possível caso se tenha em mente que eles são sempre “disputados” – frutos de processos e de controvérsias –, nunca “indiscutíveis” (LATOURE, 2006, p. 160-163). Para Latour, a epistemologia seria então “política”, uma questão de “ecologia política”, ao mesmo tempo em que o que estaria desconvidado seria o paradigma da objetividade (LATOURE, 1991, p. 21-22).

Se observarmos o *Atlas portátil de la América Latina*, de Graciela Speranza (2012), veremos que se há um motivo artístico recorrente nas obras dos artistas estudados pela autora, esse motivo é o do mapa: insistentemente, trata-se de rasurá-lo, apagá-lo ou refazê-lo desde o Sul global, seja via trabalhos visuais que o tomam como materialidade, como na série *Ordem global* (1999) ou *Seascape* (2006), dos argentinos Guillermo Kuitca e Jorge Macchi, respectivamente; seja via procedimentos artísticos como o passeio urbano

ou o deslocamento geográfico, caso de *Coletor* (1990-1992) ou *The Loop* (1997), de Francis Alÿs; seja, ainda, em intervenções no espaço público como o letreiro *Um logo para America* (1987), do chileno Alfredo Jaar. Fazemos referência também a um romance como *Cães Heróis*, do mexicano Mario Bellatin (2011), no qual lemos que num “grande mapa da América Latina (...)”, visitantes “são levados a pensar no futuro do continente” (BELLATIN, 2011, p. 30).

Certamente, para esses artistas-cartógrafos, há as referências fundamentais do mapa invertido de Joaquín Torres-García (1946) e mesmo de *Adieu à Florine* (1918), de Duchamp. Mais amplamente, acredito, porém, que a insistência nos mapas, tanto quanto afinidade estética e/ou política, responda a uma inquietação de ordem epistemológica: suas coordenadas não são neutras e, em última instância, a objetividade científica que as ensinou legisla sobre fatos e corpos – na medida em que esses fatos são capazes não só de ignorar, abafar e, no limite, apagar os ruídos discordantes, mas também gerir as suas expressões e mesmo o seu direito à vida, numa prática biopolítica (FOUCAULT, 1988).

Rasurar mapas, nesse sentido, é reinstaurar controvérsias segundo gestos que assumem o caráter político de todo fato que se queira construir. Essa construção se dá mediante cortes nas redes de signos e significações em prol deste ou daquele mundo, deste ou daquele modo de sociabilidade (LATOURE, 2016, p. 160).

Estamos, com isso, no terreno do “dissenso” tal como formulado por Jacques Rancière (2012). Guardadas as diferenças entre Rancière, Latour e os demais autores mencionados, essa noção nos interessa na medida em que por dissenso, como veremos a seguir, não se entende mera discordância de opiniões, mas um aspecto da atividade política ela mesma, cujo senso de igualdade (“ninguém possui título para governar”) repousa sobre uma oposição, isto é, sobre um “recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 368-370) – espaço de disputa caro à arte contemporânea.

Zonas de visibilidade e dimensão arquivística

Em texto publicado na *e-flux journal*, Suely Rolnik discorre sobre duas políticas de subjetivação que, na segunda metade do século XX, precisariam ser consideradas: aquela que nasce no âmbito da contracultura dos anos 1960 e 1970, e aquela que ganha forma

com a emergência da lógica neoliberal. Para a autora, opor-se a cartografias marcadas pela fluidez, pelo hibridismo e pela flexibilidade (sob o argumento de que é por meio destas que o capitalismo avançado captura e controla as subjetividades) é incorrer em um “falso problema”. O importante, então, seria saber quais são as “forças trabalhando em cada proposta artística”, assim como tudo o que a circunda: textos críticos, espaços de exibição, conceitos curatoriais etc. (ROLNIK, 2011, p. 7-8).

Essa orientação me parece interessante, pois confere à arte um poder de intervenção condizente com a(s) realidade(s) de nossos dias; isto é, um poder que não é nem demasiadamente celebratório, nem cético quanto à sua capacidade de intervenção. Além disso, tal orientação mostra-se lúcida quanto aos diferentes modos de captura subjetiva, dos quais, por vezes, as próprias instituições culturais fazem parte. É quando a diversidade, que deveria ser uma noção à serviço da diferença, se torna combustível para a expansão do mercado, e mega-exibições artísticas expõem cartografias politicamente esvaziadas (SPERANZA, 2012; ROLNIK, 2011).

Um aspecto interessante do trabalho de Francis Alÿs é que suas intervenções costumam vir acompanhadas de relatos escritos, o que faz com que tenhamos acesso, como já observado, a materiais de tipo *making off*. Não se trata de, a partir desses textos, querer alcançar o sentido dos trabalhos por meio da autoridade do artista. O que está em questão, aqui, é a possibilidade de perceber os meandros, as imprevisibilidades, as disputas internas, as tentativas etc. na realização desta ou daquela obra, principalmente quando ela possui, como *Puente*, caráter coletivo. O intuito é mensurar a força crítica de cada trabalho em particular, mas também pô-la em perspectiva, evitando idealizações.

Aliás, o modo como me propus discutir os meandros do particular e do geograficamente localizado em um trabalho como *Puente* não é o mesmo com que abordei esse problema em uma intervenção como *Dente de elefante*, de Paulo Nazareth. Em Alÿs, o que está em questão é a visada geopolítica, amparada na percepção de que a realização da obra se dá em ambiente marcado por conflitos locais específicos; conflitos esses cuja extensão possui ressonâncias mais alargadas. De um modo geral, os trabalhos de Nazareth, além de também colocarem problemas desse tipo, ganham ainda consistência ecológica, decolonial, autoficcional e trans-histórica.

Digo isso para deixar claro que cada artista lida de modo distinto com as “negociações”, palavra muito usada por Moacir dos Anjos (2017), em torno dos espaços

que suas obras de algum modo internalizam. A esse respeito, voltemos à questão do dissenso. Mais do que se configurar, simplesmente, como conflito imediato entre um poder instituído e aqueles que o contestam, a oposição instaurada pelo dissenso, como nos propõe Rancière, seria uma irrupção dentro do “supostamente natural”, uma modificação em torno daquilo que é “visível, dizível, contável” à força de se situar como espaço epistemologicamente neutro (RANCIÈRE, 2012, p. 372).

Como se sabe, para o filósofo, essa seria a força da ficção, que não é a criação de um mundo imaginário em oposição a um mundo real, mas um agente instaurador de realidade. Ou seja: negociar às vezes é uma operação de logro e nem sempre isso se dá mediante consenso tácito entre partes discordantes – o que não significa, por outro lado, que ela seja violenta. O que está em primeiro plano, no âmbito da arte, são disputas em torno de semióticas. Um caso emblemático nesse sentido é a instalação *Imemorial* (1994), de Rosângela Rennó, que confere visibilidade aos escombros locais deixados pela violência do projeto modernizador ali onde este último se anunciava como promessa civilizatória triunfante.

Segundo lemos em um ensaio de Maria Angélica Melendi, *Imemorial* teve como ponto de partida duas referências recolhidas em arquivos públicos, que se referiam, respectivamente, a um massacre de operários pela Guarda Especial quando da construção de Brasília (por conta de uma simples briga por comida), e à informação de que houve uso de trabalho infantil na construção da capital. Por meio de seu conhecido procedimento de refotografar fotos, a artista dá testemunho não de um esquecimento, mas de uma “amnésia voluntária instaurada pelo poder” – já que, ao contrário do simples esquecimento, a amnésia diz respeito a uma perda de capacidade cognitiva: “perda da memória, total ou parcial” (MELENDI, 2017, p. 296).

Assim é que, no chão e na parede de uma das galerias do Teatro Nacional de Brasília, são dispostas fotografias reprocessadas de crianças e operários em que certos elementos são radicalizados (como os furos a grampo sobre os peitos humanos); preservados (como o amarelado da imagem abandonada nos arquivos); ou adicionados (como as sombras cor de prata contra o escuro da foto). Encabeçando as fotografias, a palavra *Imemorial*, em bronze, é fixada na parede do Teatro Nacional de Brasília: “essas pessoas”, continua a ensaísta, “foram fotografadas para serem esquecidas. Suas fichas, nos arquivos da Novacap, eram seus túmulos” (MELENDI, 2017, 298).

Em si mesma, a frase de Melendi é metafórica. Operacionalmente, porém, diríamos que ela é carregada de “literalidade” (ZOURABICHVILLI, 2015, p. 10), na medida em que evidencia a maneira como este trabalho de Rennó torna as redes visíveis ao apostar nas virtualidades de todo arquivo; virtualidades essas que se situam entre as “relações possíveis com o passado” e a abertura a um “futuro eventual”, como nos propunha Foucault (FOUCAULT, 2020, p. 120). É quando a dimensão construtiva do arquivo se impõe e todo um “território de disputa” se faz sentir (PEDROSA et al., 2018, p. 22).

É o que se dá também na videoinstalação de Regina Parra *As pérolas, como te escrevi* (2011), em que migrantes que vivem clandestinamente no Brasil leem trechos da carta “Mundus Novus”, de Américo Vespúcio. Escrito no século XVI, o texto exalta a terra “fértil e amena” na qual abundam “grandíssimos rios”, ao passo que a paisagem desértica ao redor desmente os conteúdos lidos com dificuldade e sem qualquer entusiasmo por pessoas de lugares como Bolívia, Peru, Congo e Guiné. O deserto seria aqui espaço de trânsito ou de ruína, de negociação ou de sua impossibilidade?

As imagens são paradoxais e, apesar dos contrastes, até certo momento da videoinstalação podemos imaginar relações de troca tanto entre os imigrantes (suas vozes às vezes se superpõem) quanto entre estes e a língua do novo país em que vivem. No entanto, o fato é que, de repente, notamos a insistência de um homem negro que, com olhar muito sério, simplesmente não lê a carta. Inevitavelmente, sua imagem e postura trazem à reboque a espoliação colonial inscrita em seu corpo, ainda que, nesse caso específico, ele possa ter chegado ao Brasil via fluxos migratórios mais recentes.

As frases de Vespúcio, então, de uma hora para outra passam a soar não apenas insólitas ou deslocadas no tempo: de repente, elas se atualizam, escandalosas, e o vídeo se encerra. Mais uma vez, me pergunto quais seriam os termos da negociação (ou seus limites) em cenários políticos como esses, marcados por fronteiras às vezes rígidas entre territórios, as quais parecem pôr à prova o relativismo cultural e a retórica globalizada da mobilidade.

Considerações finais

A exploração do caráter controvertido e dissensual das intervenções artísticas do Sul global junto aos espaços físicos e afetivos me parece uma direção de pesquisa

promissora, tanto no tocante às variadas estratégias de reinscrições locais nos debates sobre arte e cultura, quanto em relação à importância de se pensar o campo estético em perspectiva. Neste artigo, portanto, minha intenção não foi propriamente fazer crítica de arte. Antes, interessou-me discutir as questões transversalmente, de modo que as artes visuais se aproximassem de tópicos que, dizendo respeito à liberação dos meios materiais, vêm sendo debatidos no âmbito da filosofia contemporânea, da antropologia e dos estudos culturais na passagem dos anos 1980 para os anos 1990.

Pensar o dado estético em perspectiva, nesse sentido, seria observá-lo junto aos “circuitos” em que ele costuma estar implicado, como nos mostra Italo Moriconi em ensaio dedicado à literatura (MORICONI, 2020, p. 33-36). Se no caso da literatura a questão do valor, da significação e da motivação, como nos propõe o autor, não pode mais ser pensada em si mesma, mas segundo critérios que respondem a parâmetros intuitivos (mercado), pedagógicos (universidade) ou da vida literária (boêmio-vanguardista/redes), creio que o mesmo valha, guardadas as diferenças, para o campo das artes visuais.

No que concerne à liberação dos médium, aliás, vale lembrar que uma notável solidariedade se verifica entre as artes visuais e a literatura. Como se sabe, esta última tampouco vem sendo discutida, em nossos dias, nos termos de uma autonomia formal: cada vez mais se vem falando, em coro com as formulações pioneiras de Rosalind Krauss (2008), em uma literatura “fora de si” (BRIZUELA, 2014; GARRAMUÑO, 2014).

Isso se dá tanto em relação ao trânsito entre as práticas e os suportes artísticos (sendo a obra de Nuno Ramos, por exemplo, paradigmática a esse respeito), quanto no sentido de uma resposta das textualidades a mudanças semióticas mais estruturais, fruto da complexificação das tecnologias e dos discursos das ciências. Trata-se daquilo a que Josefina Ludmer chama de “imaginação pública”, junto à qual a literatura também vem operando enquanto “fábrica de realidade” (LUDMER, 2013, p. 9).

Se neste artigo focalizei trabalhos escolhidos de Paulo Nazareth, Francis Alÿs, Regina Parra e Rosângela Rennó (pelo fato de o aspecto espacial, em sua relação com as formas e com as imagens, aí se apresentar de maneira singularmente clara), desdobramentos futuros acerca do tema do local na estética contemporânea necessariamente apontarão para a ampliação desse corpus.

Os mapas de Alfredo Jaar, Guillermo Kuitca e Jorge Macchi me parecem promissores nesse sentido, bem como o “homem imóvel” de Bellatin, que a partir do

ambiente localizado e continuamente reificado de um simples quarto, em *Cães heróis*, nos permite entrever a “América Latina” de maneira absolutamente disruptiva (BELLATIN, 2011, p. 30) – testemunhos artísticos, talvez, de mudanças estruturais em nossos modos de sociabilidade no contemporâneo.

Referências bibliográficas

- ALYS, Francis. *Relato de uma negociación*. Cidade do México: Instituto Nacional de Belas Artes y Literatura, 2015. Disponível em: <<https://francisalys.com/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- BHABHA, Homi. Como o novo entra no mundo. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELLATIN, Mario. *Cães Heróis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CANCLINI, Néstor. Artistas, Intermediários e Público: Inovar ou Democratizar? In: _____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. São Paulo: editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- FOSTER, Hal. An Archival impulse. October 110, Fall, p. 3-22, 2004.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo; E o que aconteceu com o pós-modernismo? In: _____. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. O enunciado e o arquivo. In: _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.
- FOUCAULT, Michel. Direito de morte e poder sobre a vida. In: _____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. São Paulo: Papyrus, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAAR, Alfredo. *A logo for America*. Disponível em: <<https://alfredojaar.net/projects/1987/a-logo-for-america-2/>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, 1985.
- KHALILI, Bouchra. *The Mapping Journey Project*. Disponível em: <<http://www.bouchrakhalili.com/the-mapping-journey-project/>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.
- LADDAGA, Reinaldo. Algunas determinaciones del arte y las letras em años recientes. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature*. Paris: La Découverte, 1999.

- LATOURE, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2005.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.
- LATOURE, Bruno. *Cogitamus: Seis cartas sobre as humanidades científicas*. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LOPES, Denilson. Notas sobre crítica e paisagens transculturais. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- LOPES, Diego Kern. *Três leituras sobre o dissenso na arte pública – antagonismo, heterotopia e ficção*. 22º Encontro Nacional Anpap: Ecossistemas Estéticos Belém-Pará, 15 a 20 de outubro, 2013.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MACCHI, Jorge. *Seascape*. Disponível em: <<https://www.jorgemacchi.com/es/obras/69/seascape>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MARQUES, Reinaldo. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo. In: COELHO, Haidée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (Org.). *Modos de arquivo: literatura, crítica, cultura*. Rio de Janeiro: Batael, 2018.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MORICONI, Ítalo. *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020.
- NASSAR, Emanuel. *A poesia da gambiarra*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- NAZARETH, Paulo. *Arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- NEUENSCHWANDER, Rivane. *Quarta-feira de cinzas/Epilogue*. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=NbZ1L_2txHc>. Acesso em: 06 mar 2019.
- PARRA, Renina. *As pérolas, como te escrevi; Sobre la mancha; 7.536 passos (Por uma geografia da proximidade)*. Disponível em: <<https://vimeo.com/54327771>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- OSORIO, Luiz Camillo. Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana [et al.]. *Indiccionario contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

- RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: _____. *A crise da razão*. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996.
- RENNÓ, Rosângela. *Série Imemorial*. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- ROLNIK, Suely. Avoiding false problems: politics of the fluid, hybrid, and flexible. *E-flux journal*, n. 25, p. 1-9, maio. 2011.
- ROSAS, Ricardo. Alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. *Revista Gambiarra*, n. 1, ano 1, p. 19-26, 2008.
- RUFFEL, Lionel. *Les mondes du contemporain*. Lonrai: Éditions Verdier, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, FUNARTE, 1987.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.
- SAUVAGNARGUES, Anne. Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal. *Artefilosofia – Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP*, Ouro Preto, n. 9, p. 20-34, out. 2010.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Vida e morte da imagem. In: _____. KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SOUZA, Eneida Maria de. Tempo de pós-crítica. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.
- SPERANZA, Graciela. *Atlas Portátil de la América Latina*. Editorial Anagrama, formato digital *Kindle*, 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. O que nos faz pensar. *Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 225-254, set. 2004.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, set./dez. 2015.

Recebido em 17/09/2021
Aceito em 01/12/2021

ⁱ **Rafael Meire** é Doutor em Literatura e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Transita entre a crítica e a teoria literárias, a filosofia contemporânea e os estudos culturais, com investigações que problematizam as relações entre linguagem, arte, política e representação na contemporaneidade. **E-mail:** rafael22meire@gmail.com

Sobre as autoras e autores

Bárbara Costa Ribeiro

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará. Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará. **E-mail:** costaribeirobarbara@gmail.com

Cláudia Aparecida Avelar Ferreira

Doutora em Administração (PUC MINAS). Mestre em Administração (Centro Universitário UNA). Farmacêutica-bioquímica (UFMG). Pesquisadora do GEDI (Grupo de Estudos de Gestão, Diversidade e Inclusão) e NIS (Núcleo de Inteligência Social-Tratamento da Informação Espacial). **E-mail:** claudiahgv@gmail.com

Cláudia Tavares Alves

Professora Substituta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Letras Italiano, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Este artigo é um desdobramento da pesquisa de doutorado “A importância de Pasolini no jornalismo italiano dos anos 1970”, realizada com o apoio da FAPESP. **E-mail:** clautalves@gmail.com

Felipe Lima da Silva

Doutor e Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor Substituto de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas na área dos estudos de retórica e de poética nas letras coloniais luso-brasileiras. **E-mail:** felipe.lima2f@gmail.com

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Professor de Literatura Brasileira, Departamento de Literatura, na Universidade Federal do Ceará. Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, *campus* Araraquara). **E-mail:** juliobastoni@ufc.br

Matheus Silva Vieira

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará e Mestre em Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação em Letras desta mesma Universidade. Atualmente, é doutorando em “Testi, tradizioni e culture del libro. Studi italiani e romanzi”, na Scuola Superiore Meridionale – Università degli Studi di Napoli Federico II. **E-mail:** matheus.vieirasilva@unina.it

Natalie Lima

Pós-doutoranda pelo Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa Faperj PDR-10, sob a supervisão da profa. dra. Diana Klinger. Em sua pesquisa atual, investiga como as noções de futuro e utopia vêm aparecendo nas artes visuais e na literatura latino-americana das últimas décadas. É integrante do grupo de pesquisa Pensamento Teórico-Crítico sobre o Contemporâneo (UFF), coordenado pelas professoras Diana Klinger e Celia Pedrosa. Doutora pelo programa de pós-graduação em Letras: Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2017, com período sanduíche na Universidade Paris-Diderot (Paris VII), França, pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (Capes/PDSE), em 2015/2016. Mestre pelo mesmo programa de Literatura da PUC-Rio. É bacharel em Comunicação Social pela UFRJ.

E-mail: nataliearaujolina@gmail.com

Rafael Meire

Doutor em Literatura e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Transita entre a crítica e a teoria literárias, a filosofia contemporânea e os estudos culturais, com investigações que problematizam as relações entre linguagem, arte, política e representação na contemporaneidade. **E-mail:** rafael22meire@gmail.com

Rafael Ferreira da Silva

Professor de Língua Italiana e de Estudos da Tradução na Universidade Federal do Ceará. Pós-doutorado em Estudos da Tradução na Università degli studi di Cagliari, Itália. Doutorado e Mestrado em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. **E-mail:** rafael.ferreira@letras.ufc.br

Suélen Najara de Mello

Professora de Língua e Cultura Italiana na Rede Andifes IsF na Universidade Federal de Viçosa. Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal do Ceará. Pós-graduanda em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas Estrangeiras na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. **E-mail:** suellenajara@gmail.com

Nesta edição

Bárbara Costa Ribeiro

Cláudia Aparecida Avelar Ferreira

Cláudia Tavares Alves

Felipe Lima da Silva

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Matheus Silva Vieira

Natalie Lima

Rafael de Paula Taveira Rodriguez Meire

Rafael Ferreira da Silva

Suélen Najara de Mello

REVISTA TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS