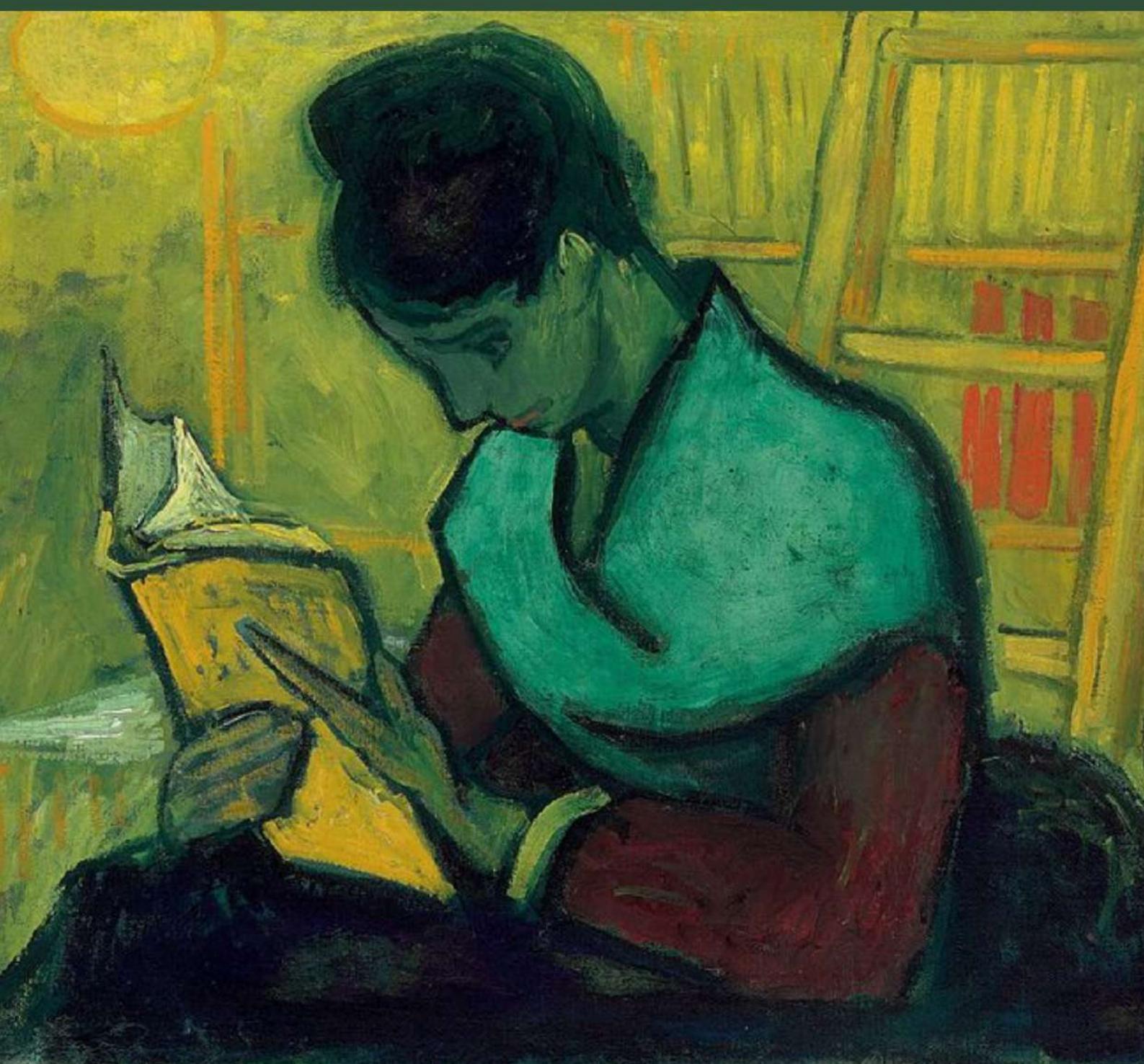


DARANDINA

revisteletrônica



31^a edição
v. 17 n. 1

EDIÇÃO DE FLUXO CONTÍNUO

O FLUXO CONTÍNUO E A DARANDINA

Deborah Evangelista¹
João Felipe Rodrigues²

Inaugurando as publicações de Fluxo Contínuo, a 31^a edição da *Darandina Revisteletrônica* conta com textos de variadas temáticas atreladas à Literatura. Os artigos, a resenha e as criações literárias, reunidos neste volume, versam sobre temas diversos e enriquecedores para o campo dos Estudos Literários. Porém, alguns elementos, à medida que o leitor avança entre os textos, reaparecem de forma significativa, dos quais podemos destacar: a literatura brasileira, a autoria feminina e a preocupação da representação de questões sociais nas obras literárias. Ademais, a poesia também marcou forte presença, tanto em seu papel de objeto de pesquisa em parte dos artigos, quanto em produções inéditas na seção de criações literárias.

O artigo “Ecos de Carolina Maria de Jesus na poesia brasileira contemporânea” abre nossa edição, com a rica contribuição de Laura Assis, que aponta como elementos da escrita da autora reverberam nos poetas contemporâneos Conceição Evaristo e Edimilson de Almeida Pereira. Em seguida, no campo dos estudos da tradução, em “‘Animal Farm’ de George Orwell”, Christian Hygino Carvalho empreende uma análise de duas traduções do texto orwelliano, discutindo os momentos históricos em que cada tradução foi realizada e os efeitos resultantes. Retornando à literatura brasileira de autoria negra, Joyce Pereira Viera discorre sobre a violência contra mulheres negras em “‘A escrava’ (1887), de Maria Firmina dos Reis”, onde a pesquisadora enfatiza de forma eficiente a importância dessa discussão na atualidade.

Em “Percorso no tempo de Ruy Belo”, Rodrigo Valverde Denubila e Gabriel Pires Gonçalves colocam em diálogo os estudos literários e a filosofia com uma leitura do texto “Canto de Outono” do poeta português sob a perspectiva existencialista de Martin Heidegger. Ainda no continente europeu, mas com enfoque na prosa, Francyne dos Santos Gonçalves e Maria Mirtis Caser analisam um romance da italiana Elena Ferrante por um viés feminista, em “A boneca perdida e os perigos de ‘Uma noite na praia’”, com foco no papel da mulher na sociedade. O leitor é convidado a regressar ao Brasil no artigo “Aspectos melancólicos em ‘A

¹ Mestranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Licenciada em Letras-Francês pela mesma instituição. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: deborah.evgl@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5960-3498>.

² Mestrando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bacharel em Letras: Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista do Programa de Bolsas de Pós-Graduação da UFJF (PBPG/UFJF). E-mail: jf21rodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2077-8541>.

poesia em pânico', de Murilo Mendes", em que José Antonio Santos de Oliveira lança seu olhar para o tema da melancolia na obra do poeta juiz-forano relacionando-a com a transgressão do eu lírico.

Temos a análise então de um autor angolano em "A ressignificação da conquista de benguela no romance 'A sul. O sombreiro', de Pepetela", onde Alessandra Cristina Moreira de Magalhães discute o colonizador como figura que perde seu papel de centralidade dentro da narrativa. Luciéle Bernardi de Souza, por sua vez, investiga diferentes poemas de Mário de Andrade com base no simbolismo das águas fluviais e sua manifestação nos escritos do poeta em relação às diferentes fases de sua biografia, no artigo "Tietê". O último texto dessa seção retoma temáticas recorrentes da presente edição, como a literatura brasileira, a escrita feminina e a relação entre literatura e sociedade. Elane da Silva Plácido e Maria da Conceição Santos, em "Ressonâncias do patriarcado e poder", colocam sob análise a questão do casamento dentro do patriarcado, preocupadas principalmente com a relação de poder entre os gêneros com base na leitura da goiana Maria José Silveira.

A seção de resenhas é composta pela crítica de Luana Signorelli Faria da Costa acerca da obra *Mário e o mágico* do alemão Thomas Mann, com tradução para o português de José Marcos Macedo publicada pela Companhia das Letras em 2023. Por fim, a edição encerra com uma farta produção de criações literárias, aberta com o poema em francês "Pour l'instant" de Maurício Fontana Filho. Na sequência, temos mais poemas, agora em língua portuguesa: "Dialética" e "Indução e dedução", ambos de Fred Ribeiro; "Bailarina e outros poemas noturnos de Lury Moraes; e "A última dança" de José D'Assunção Barros. Com sua prosa, Matheus Peixoto contribui com os textos "Pisciana mágica", "Cartas entre J. W. G. e a Esfinge" e "Serpente que morde a própria cauda". Essa seção de criações, bem como a edição como um todo, é finalizada com um último poema: "As asas de Pégaso", de Ana Tércia Rosa Alves.

A partir da obra *The Novel Reader*, de van Gogh (1888)³, Ana Clara Vizeu Lopes e Luísa Antunes Almeida, doutoranda e mestrandas, respectivamente, do PPG Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), idealizaram a capa desta 31^a edição. Também fizeram parte da equipe editorial desta edição, em ordem alfabética: Beatriz Corrêa Oscar da Silva, Débora Rodrigues Mendes Pereira, Everton Rocha Vecchi, Gabriely Rosa Caetano, Geraldina Antônia Evangelina de Oliveira, José Gomes Pereira, Juliana Bellini Meireles, Leandra Maria Carlos Cartaxo, Lilian Maria Custódio Toledo e Sabrina Silva Souza.

³ A imagem que ilustra a capa da 31^a edição da Darandina Revisteletrônica é um recorte da obra. GOGH, Vincent van. 1888. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Coleção particular.

ECOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Laura Assis¹

RESUMO: O livro de estreia de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, foi um sucesso editorial na década de 60, mas só mais recentemente a obra dessa autora vem sendo analisada por um viés que transcende a centralidade de questões biográficas e documentais, com foco em outras leituras e perspectivas, como sua complexidade artística e literária, além do lugar fundamental que ocupa no sistema literário brasileiro. Nesse cenário, é possível observar que Carolina Maria de Jesus tem se consolidado cada vez mais como influência e referência para outros autores, principalmente na literatura negro-brasileira, e o objetivo do presente artigo é investigar de que modo elementos de sua produção são retomados e ressignificados em textos de dois poetas contemporâneos, Conceição Evaristo e Edimilson de Almeida Pereira, refletindo sobre elementos diversos, mas principalmente sobre a representação crítica da exclusão, matéria essencial em Jesus, e que também se constitui como questão central nesses poemas.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; literatura negro-brasileira; poesia contemporânea.

ECHOES OF CAROLINA MARIA DE JESUS IN CONTEMPORARY POETRY

ABSTRACT: Carolina Maria de Jesus' debut book, *Quarto de Despejo*, was a publishing success in the 1960s, but only more recently the author's work is being analyzed from a perspective that transcends the centrality of biographical and documentary issues, focusing on other readings and perspectives, such as her artistic and literary complexity, as well as the fundamental place she occupies in the Brazilian literary system. In this scenario, it is possible to observe that Carolina Maria de Jesus has increasingly consolidated herself as an influence and reference for other authors, especially in black-Brazilian literature, and the aim of this article is to investigate how elements of her production are taken up and re-signified in texts by two contemporary poets, Conceição Evaristo and Edimilson de Almeida Pereira, reflecting on various elements, but mainly on the critical representation of exclusion, an essential subject in Jesus, which is also a central issue in these poems.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Black-Brazilian literature; Contemporary poetry.

¹ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora de Língua Portuguesa e Literatura no Departamento de Letras e Artes do Colégio de Aplicação João XXIII/Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: laura.assis@ufjf.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2263-1761>

Introdução

O livro de estreia de Carolina Maria de Jesus foi um sucesso editorial na década de 60, mas só mais recentemente a obra da autora vem sendo analisada por um viés que transcende a centralidade de questões biográficas e documentais. Enquanto na época do lançamento de *Quarto de despejo* (1960) – e nos anos subsequentes – a existência de uma escritora negra, pobre, favelada e catadora de papel parecia ser um dos únicos pontos a ser destacado, nos últimos anos tem sido possível observar um interesse pela obra da autora que privilegia outras leituras, tópicos e perspectivas, como sua complexidade artística e literária e o lugar fundamental que ocupa na literatura brasileira, uma vez que, ao abordar temas e problemas cruciais para a nossa sociedade – como racismo, preconceito, miséria, misoginia e exclusão, entre muitos outros – Jesus tornou-se, principalmente devido a esse caráter subversivo e insurgente de sua produção, referência incontornável em nosso sistema literário.

Inaugurada em 2021 no Instituto Moreira Salles, em São Paulo-SP, a exposição “Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros” pode ser considerada, nesse sentido, marco importante no movimento de valorização e retomada da obra da escritora mineira. No texto de apresentação da exposição², de autoria dos curadores Hélio Menezes e Raquel Barreto, Carolina é definida como “uma escritora profícua, uma multiartista, que estabeleceu uma tradição estética e literária de alcance internacional, com reverberações no tempo presente” (Menezes e Barreto, 2021).

No mesmo ano, a Companhia das Letras, uma das maiores e mais importantes editoras do Brasil, deu início ao projeto de publicação da obra de Carolina Maria de Jesus, inicialmente com os dois primeiros volumes de *Casa de alvenaria*, e posteriormente com o lançamento de textos ainda inéditos, como o romance *O escravo*, que veio a público em 2023, entre outros que serão editados futuramente.

Nesse cenário, pode-se destacar, ainda, a existência de inúmeros estudos e artigos, que resultam de pesquisas acadêmicas realizadas principalmente país afora, mas também internacionalmente, e que têm como foco aspectos distintos da obra da autora de *Diário de Bitita* (1982).

É possível, ainda, identificar como a escrita de Carolina Maria de Jesus tem se constituído cada vez mais como referência para outros escritores e artistas de áreas diversas, sendo este o foco do presente artigo, que irá analisar produções poéticas contemporâneas que dialogam e referenciam diretamente a produção literária da autora, buscando identificar e compreender aspectos da influência exercida por ela. O objetivo principal do texto é investigar de que modo elementos da literatura de Jesus são retomados e ressignificados por escritores como Conceição Evaristo e Edimilson de Almeida Pereira, refletindo, principalmente, sobre a

² O texto de apresentação citado, assim como outros materiais e informações sobre a exposição podem ser encontrados no site oficial do Instituto Moreira Salles, no qual é possível, inclusive, realizar um tour virtual pela mostra: <https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-ims-paulista/>

representação crítica da exclusão, matéria essencial na autora, e que também se constitui como questão central nos poemas aqui selecionados.

1. Abalo e desestabilização: o caso Carolina Maria de Jesus

O surgimento de Carolina Maria de Jesus na cena editorial brasileira dos anos 1960 foi um acontecimento ímpar, profusamente narrado pela imprensa da época e frequentemente recuperado por artigos, estudos, reportagens e biografias que se propõem a contar a história da autora. Interessa-nos aqui, entretanto, mais especificamente, o impacto da existência de uma autora como Carolina Maria de Jesus no que diz respeito aos inúmeros efeitos que sua literatura causou e continua causando em leitores, pesquisadores e, principalmente, em outros autores.

Existe um ponto inicial relacionado à identificação, ou seja, o modo como Carolina representou – no momento de seu aparecimento *e*, posteriormente, no seu processo de consolidação como escritora – indivíduos que, como ela, enfrentavam o preconceito e a exclusão, sendo preteridos e depreciados em um contexto social completamente adverso às suas existências. Em resenha do livro *A vida escrita de Carolina de Jesus*, de Elzira Perpétua, Laura Padilha (2021) observa que

(...) a chegada do Diário de Carolina entre nós brasileiros, a partir do ano de 1958, quando eu própria era ainda estudante de Letras Neolatinas, foi algo da ordem do memorável. Percorriámos, quase compulsivamente – nós, os alunos de então, e alguns dos nossos professores, e mesmo familiares – os jornais e/ou revistas em que os fragmentos deste Diário circulavam. Eram infindáveis telefonemas para trocarmos o que havíamos encontrado e discutir o Brasil com que sonhávamos. O livro, ao ser editado, em 1960, causou um quase abalo sísmico, principalmente em muitos de nós, negros, que havíamos vivido, em nossa infância e mesmo adolescência, uma dupla exclusão: a de classe e de raça (Padilha, 2021)

Essa dupla exclusão explicitada por Padilha é parte fundamental do que suscita a identificação naqueles que, segundo a autora, por serem negros e de origem pobre, sentiram o aparecimento da voz literária de Carolina Maria de Jesus como um “abalo sísmico”. A metáfora usada é especialmente interessante ao pensarmos o quanto um texto como o de *Quarto de despejo* tem o poder de, mesmo hoje, tantos anos depois, atuar de modo desorganizador quando inserido em uma lógica conservadora, e vai ao encontro do que é colocado por Edimilson de Almeida Pereira, que em *Entre Orfe(x)e e Exunouveau* (2022), ensaio que analisa a presença de uma estética de base afrodispórica na literatura brasileira, afirma:

Muitas obras da literatura negra e/ou afro-brasileira (...) pertencem à esfera dos discursos desestabilizadores, pois evidenciam que o caráter subalterno da maioria dos afro-brasileiros, tantas vezes evocado para explicar sua ausência dos círculos literários e intelectualizados do país, vem se convertendo no

combustível pra a formulação de uma estrutura literária crítica e transformadora (Pereira, 2022, p. 65)

A desestabilização causada pela produção artística e literária de Carolina Maria de Jesus, de fato, foi e ainda é profundamente sentida no meio literário e artístico, e se manifesta, por vezes, também de modo negativo, como na resistência que determinados espaços ainda apresentam com relação à obra e à própria figura dessa escritora.

Entre as muitas ocorrências de situações que explicitam esse preconceito, podemos nos recordar de uma acontecida em 2017, na Academia Carioca de Letras, justamente em um evento em homenagem a Carolina Maria de Jesus, quando um crítico presente afirmou que o que a autora mineira produziu não poderia ser considerado literatura, entre outras afirmações similares. Naquela ocasião, quem se opôs a essa visão, discordando de forma veemente desse posicionamento, foi a poeta Elisa Lucinda, que mais tarde classificou ainda a fala inicial como “uma grande gafe eurocêntrica (...) uma trágica demonstração de racismo, sob o fenótipo de um argumento academicista” (Lucinda, 2017)³.

A análise de Pereira tem como foco a questão racial, ponto que também é trazido no texto de Padilha, em conjunto com o tópico relacionado à classe. Existe, porém, um terceiro elemento tão óbvio quanto fundamental que coexiste com os anteriores: o gênero, fato que é observado por Conceição Evaristo, que afirma:

Quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento. (...) Carolina Maria de Jesus e sua escrita surgem “maculando” – sob o olhar de muitos – uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca (Evaristo, 2009, p. 28)

A observação de Evaristo destaca que há, na já complexa equação da existência de Carolina Maria de Jesus, um terceiro fator, que não pode, entretanto, ser analisado isoladamente.

Em texto originalmente publicado em 1979, intitulado “A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica”, e reeditado em coletânea de artigos lançada em 2020, Lélia Gonzalez afirma que “(...) não é difícil concluir sobre o processo de tríplice discriminação sofrido pela mulher negra enquanto raça, classe e sexo” (Gonzalez, 2020, p. 56),

³ Alguns veículos de imprensa, como o jornal *O Globo*, noticiaram na época o que chamaram de “racha” na Academia Carioca de Letras, detalhando o embate entre Ivan Cavalcanti Proença e Elisa Lucinda no evento citado, como pode ser lido nos links <https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/livro-de-ex-catadora-provoca-racha-na-academia-carioca-de-letras.html> e <https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/racha-entre-intelectuais-sobre-obra-de-carolina-de-jesus-clima-cada-vez-mais-tenso.html>. Posteriormente, Lucinda também abordou o episódio – acrescido de reflexões relacionadas à recepção da obra de Carolina Maria de Jesus – em sua coluna no site *Publishnews*, disponível no link: <https://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de-jesus-e-literatura-sim>.

complementando, ainda, que “os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam [a mulher negra] no nível mais alto de opressão” (Gonzalez, 2020, p. 58).

Já em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Gonzalez analisa os vários papéis aos quais as mulheres negras têm sido relegadas ao longo da história brasileira, concluindo que:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu engajamento se exerce com fortes cargas de agressividade (Gonzalez, 2020, p. 58)

Esse pensamento de Lélia Gonzalez relativo aos lugares e funções sociais ocupados pelas mulheres negras – e aos contextos nos quais são (e como são ou não) toleradas – vai ao encontro de um conceito da socióloga norte-americana Patricia Hill Collins, que usa o termo “imagens de controle” para abordar a problemática desses papéis previamente demarcados, que carregam consigo o preconceito e a segregação e são gerados pela mistura de racismo e misoginia. De acordo com Collins:

As imagens de controle surgidas na era da escravidão e ainda hoje aplicadas as mulheres negras atestam a dimensão ideológica da opressão das estadunidenses negras na cultura estadunidense. As ideologias racista e sexista permeiam a estrutura social a tal ponto que se tornam hegemônicas, ou seja, são vistas como naturais normais e inevitáveis. Nesse contexto certas qualidades supostamente relacionadas às mulheres negras são usadas para justificar a opressão. Sempre presentes na cultura popular contemporânea, os estereótipos negativos aplicados as afro-americanas têm sido fundamentais para sua opressão. Tomada em conjunto, a rede supostamente homogênea de economia, política e ideologia funciona como um sistema altamente eficaz de controle social destinado a manter as mulheres afro-americanas em um lugar designado e subordinado. Esse sistema mais amplo de opressão suprime as ideias das intelectuais negras e protege os interesses e as visões de mundo da elite masculina branca (Collins, 2019, p. 35).

No caso da reflexão de Collins, o foco é a sociedade norte-americana, entretanto, é possível traçar uma relação com a realidade de todas as mulheres negras, conforme observado pela própria autora, que afirma que “A invisibilização das mulheres negras e de nossas ideias – não apenas nos Estados Unidos, mas na África no Caribe na América do Sul na Europa e em outros lugares onde vivem mulheres negras – tem sido decisiva para manutenção de desigualdades sociais (Collins, 2019, p. 32)

Desse modo, podemos compreender a intensidade do abalo e da desestabilização causados pelo aparecimento e posterior estabelecimento dessa autora em nosso sistema literário, uma vez que, pelo lugar subalternizado que ocupava, ser alçada à condição de literata

contrariava tudo aquilo que o conservadorismo acreditava – e ainda acredita – ser definidor para a figura de um escritor e de sua produção.

É interessante, ainda, observar que todas essas questões são, de alguma forma, abordadas por Carolina Maria de Jesus ao longo de sua obra, sendo frequentes tanto nas inúmeras cenas que retratam as agruras do preconceito em *Diário de Bitita* e *Quarto de despejo*, por exemplo, como em versos da obra poética e musical da autora que fazem referência a questões de raça, gênero e classe, como é retratado no poema “Muitas fugiam ao me ver”:

Muitas fugiam ao me ver
Pensando que eu não percebia
Outras pediam pra ler
Os versos que eu escrevia

Era papel que eu catava
Para custear o meu viver
E no lixo eu encontrava
livros para ler

Quantas coisas eu quiz fazer
Fui tolhida pelo preconceito
Se eu extinguir quero renascer
Num país que predomina o preto

Adeus! Adeus, eu vou morrer!
E deixo esses versos ao meu país
Se é que temos o direito de renascer
Quero um lugar, onde o preto é feliz.
(Jesus, 1996, p. 174)

O texto é construído a partir da dualidade que esteve presente ao longo de toda a vida e carreira literária de Carolina Maria de Jesus. Enquanto o aspecto físico de uma catadora de papel, negra e moradora da favela poderia espantar e assustar pessoas preconceituosas, que chegavam a fugir ao se deparar com essa figura, outras, conhecedoras da obra da qual essa mesma mulher era autora, fosse por curiosidade ou interesse genuíno, buscavam-na para ler seus versos.

A dualidade também está presente na contradição explicitada no fato da voz poética encontrar no lixo os livros a serem lidos. Ou seja, os objetos que são o símbolo máximo de seu ofício literário – e também de seu interesse pela leitura – eram encontrados justamente no local no qual a sociedade descarta tudo aquilo que não quer mais. Já as duas últimas estrofes, por sua vez, abordam diretamente questões raciais, ao explicitar o preconceito que a impediu de realizar as coisas que desejava, e a aspiração de viver em um país onde não houvesse racismo, um lugar “onde o preto é feliz”.

Diante dessas considerações, interessa-nos agora buscar compreender de que modo algumas produções poéticas contemporâneas têm dialogado com a tão marcante e fundamental

obra de Carolina Maria de Jesus, e referenciado sua figura e sua produção literária, analisando como alguns elementos centrais da literatura de Carolina são retomados e ressignificados por dois poetas contemporâneos: Conceição Evaristo e Edimilson de Almeida Pereira.

2. Ecos de Carolina

Na citação de Edimilson de Almeida Pereira apresentada na seção anterior, o autor chama atenção para o fato de que muitas obras da literatura negra e/ou afro-brasileira atuam como “discursos desestabilizadores” que acabam por se tornar “combustível pra a formulação de uma estrutura literária crítica e transformadora” (Pereira, 2022, p. 65). De fato, é interessante observar a forma como a obra de Carolina Maria de Jesus, foco da presente análise, tem sido catalisadora de outras produções, que referenciam não só à produção original da autora, mas também a figura dessa escritora que, como vimos, foi e é responsável pela transgressão e ruptura de modelos e padrões.

Como recorte deste artigo, foram escolhidos três poemas de dois autores que figuram também como aporte teórico deste estudo: Conceição Evaristo e Edimilson de Almeida Pereira. O objetivo é analisar textos desses poetas que fazem referência à vida e à obra de Carolina Maria de Jesus, refletindo, principalmente, sobre a representação crítica de elementos que são essenciais na produção dessa autora, como o preconceito, o racismo e a exclusão de modo geral.

Na edição revista e acrescida do livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), Conceição Evaristo publicou o texto “Carolina na hora da estrela”, reproduzido a seguir:

No meio da noite Carolina corta a hora da estrela.
Nos laços de sua família um nó
– a fome. José Carlos masca chicletes.
No aniversário, Vera Eunice desiste
do par de sapatos, quer um par de óculos escuros.
João José na via-crúcis do corpo,
um sopro de vida no instante-quase
a extinguir seus jovens dias.
E lá se vai Carolina com os olhos fundos,
macabeando todas as dores do mundo...
Na hora da estrela, Clarice nem sabe
que uma mulher cata letras e escreve
“ De dia tenho sono e de noite poesia”
(Evaristo, p. 96, 2017)

Todo o poema é construído a partir de referências à obra de Carolina Maria de Jesus e de Clarice Lispector – com exceção de um breve aceno à canção “Carolina”, de Chico Buarque, cuja letra se inicia com os versos “Carolina/em seus olhos fundos/ Guarda tanta dor/A dor de

todo esse mundo”⁴. A cena criada pelo texto evoca acontecimentos de *Quarto de despejo* relacionados, por exemplo, aos filhos da autora, cujos nomes são citados por Evaristo, e que figuram de forma recorrente na narrativa de Jesus como personagens cujos desejos, necessidades e desventuras são descritos. Aparecem também no poema, mais especificamente nos versos finais, referências ao próprio ato de escrita, sempre retratado na obra de Jesus.

A via crucis do corpo, *Laços de família* e *Um sopro de vida* são títulos de obras⁵ de autoria de Clarice Lispector, assim como a referência mais fundamental para o poema em questão: a relação estabelecida entre o romance *A hora da estrela* (1977) e a figura de Carolina, conforme adiantado no título. Esse paralelo criado pela poeta culmina na transformação da protagonista do livro de Lispector, Macabéa, em verbo encarnado pela autora mineira: “E lá se vai Carolina com os olhos fundos,/macabeando todas as dores do mundo...”.

Essa relação com a protagonista de *A hora da estrela*, aparece em outros momentos da escrita de Evaristo, que voltou a essa personagem no livro “Macabéa: Flor de Mulungu” (2023), no qual reconta a história de Macabéa. Ao comentar alguns aspectos dessa releitura, a autora fala sobre a potência que enxerga na personagem de Lispector, originalmente caracterizada pela ingenuidade, silenciamento e inferiorização em relação aos outros personagens da narrativa, fazendo a seguinte observação:

Quantas coisas não aprendemos com as mulheres que nos geraram, nossas antecessoras? Muitas ensinaram no silêncio, numa aparente passividade, e depois descobrimos que esse silêncio era uma tática de enfrentamento para que pudéssemos estar aqui hoje. Essas Macabéas caladas, silenciadas, como as mulheres negras, as mulheres indígenas, hoje têm projetado suas vozes” (Evaristo, 2023).

A fala de Conceição Evaristo aponta para a relação feita pela autora entre a personagem silenciada e o silenciamento de mulheres que, apesar de por tanto tempo terem ocupado uma posição de subalternidade, sofrendo, como apontado por Gonzalez em citação anteriormente trazida neste artigo, um “processo de tríplice discriminação”, conseguiram, de alguma forma – e em muitos casos somente nas gerações seguintes – fazer com que suas vozes fossem ouvidas, como aconteceu com Carolina Maria de Jesus.

Dessa forma, é possível concluir que Evaristo faz uso de uma personagem excluída para caracterizar e representar criticamente a exclusão sofrida por mulheres que, além das dificuldades enfrentadas devido ao gênero, se deparam com outros obstáculos que as oprimem socialmente, como a raça, a origem e a classe, o que pode ser amplamente encontrado ao longo de toda a obra de Jesus.

No poema de Conceição Evaristo, o título da coletânea de contos *Laços de família* é utilizado para introduzir uma questão fundamental que está presente em vários momentos da

⁴ CAROLINA. Compositor e intérprete: Chico Buarque. In: Chico Buarque de Hollanda, Volume 3. Intérprete: Chico Buarque. São Paulo: RGE, 1968. 1 CD, faixa 5.

⁵ Livros publicados, respectivamente, nos anos de 1974, 1960 e 1970.

produção de Carolina Maria de Jesus, uma enorme dificuldade – “um nó” – enfrentada ao longo de grande parte de sua vida, por ela e pela família: a fome. Entre as várias cenas de seus livros que fazem referência a essa situação e poderiam ser lembradas aqui, a reproduzida a seguir, apresentada em *Quarto de despejo*, é especialmente significativa, por se passar em dia muito simbólico:

(...) Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:

—Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o habito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida. (...)

Choveu, esfriou. E o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome! (Jesus, 2014. p. 27)

Apesar das convergências e das várias referências, o poema de Conceição Evaristo encena uma espécie de desencontro entre as duas personagens-escritoras, uma vez que “Na hora da estrela, Clarice nem sabe/que uma mulher cata letras e escreve”. Entretanto, nesse mesmo livro de Evaristo, nas páginas seguintes a “Carolina na hora da estrela”, é apresentado o poema “Clarice no quarto de despejo”, que coloca as duas figuras frente a frente:

No meio do dia
Clarice entreabre o quarto de despejo
pela fresta percebe uma mulher.
Onde estiveste à noite, Carolina?
Macabeando minhas agoniias, Clarice.
Um amargor pra além da fome e do frio,
Da bica e da boca em sua secura.
De mim, escrevo não só a penúria do pão,
cravo no lixo da vida, o desespero,
uma gastura de não caber no peito,
e nem no papel.
Mas, ninguém me lê, Clarice,
Para além do resto.
Ninguém decifra em mim
a única escassez da qual não padeço,
— a solidão —

E ajustando o seu par de luvas claríssimas
Clarice futuca um imaginário lixo
e pensa para Carolina:
— a casa poderia ser ao menos de alvenaria —
E anseia ser Bitita inventando um diário:
páginas de jejum e de saciedade sobejam,

a fome nem em pedaços
alimenta a escrita clariceana.

Clarice no quarto de despejo
lê a outra, lê Carolina,
a que na cópia das palavras,
faz de si a própria inventiva.
Clarice lê :
– despejo e desejos – (Evaristo, p. 97-98, 2017)

Também nesse texto é possível identificar várias referências às obras das duas autoras – *Quarto de despejo*, *Diário de Bittita*, *Pedaços da Fome* e *Casa de alvenaria*, de Jesus⁶, e *Onde estivestes de noite* (1974), de Lispector – assim como, mais uma vez, o uso do neologismo “macabear”, como ocorre no poema anteriormente analisado. Porém, diferentemente do outro texto, no qual os pontos de contato entre as autoras são citações relacionadas às respectivas obras, nesse texto há a encenação de um diálogo entre as duas escritoras – “Onde estiveste à noite, Carolina?/Macabeando minhas agoniias, Clarice” – no qual suas realidades tão distintas se confrontam: enquanto Carolina, como é dito na primeira estrofe, vive “Um amargor pra além da fome e do frio,/Da bica e da boca em sua secura”, a estrofe seguinte afirma que “a fome nem em pedaços/alimenta a escrita clariceana”.

A dualidade “despejo” *versus* “desejo” trazida ao final do poema opõe essas realidades em um jogo vocabular que apresenta elementos facilmente identificados na obra das duas escritoras em questão, mas que, se tensionados em seus respectivos sentidos, como ocorre no poema, podem definir ambos os projetos literários aqui referenciados, pois enquanto “Clarice futuca um imaginário lixo”, Carolina crava “no lixo da vida, o desespero, /uma gastura de não caber no peito”. Dessa forma, Conceição Evaristo não só coloca em paralelo a obra das duas autoras, como mostra possíveis imbricações entre ambas, marcadas, porém, por uma distinção fundamental relacionada aos papéis que as escritoras e suas produções ocuparam e ocupam na sociedade.

Ao analisar esses mesmos poemas em artigo que investiga o discurso parodístico na poesia de Conceição Evaristo, Vieira Júnior e Silva (2024) observam que

Note-se que a paródia de Evaristo se dirige ao dualismo, à dicotomia que exalta a obra de Clarice e recusa ou inferioriza a de Carolina, a despeito de Clarice ter acolhido bem a obra de Carolina de Jesus. A hierarquização, portanto, é alvo da ironia de Evaristo, o que converge com o próprio estilo da escritora que assimilou ambas as tradições, a partir do entendimento de que questões existenciais e sociais se cruzam. (Vieira Júnior e Silva, 2024, p. 144)

É possível observar, portanto, que a crítica efetuada por Evaristo por meio dos poemas está relacionada justamente à forma como Carolina Maria de Jesus e sua literatura foram e ainda

⁶ Livros publicados, respectivamente, nos anos de 1960, 1982, 1963 e 2021.

são excluídas de determinados círculos. A poeta traça um paralelo entre temas e abordagens realizados pelas duas escritoras referenciadas, e podemos concluir que a questão social e a exclusão são o cerne dessa comparação – que, ao contrário de uma possível comparação ou oposição entre as duas figuras, busca um reconhecimento da validade e relevância dos dilemas de Jesus em uma perspectiva literária e não apenas documental.

Essa questão da recepção aparece de forma bastante explícita nos versos “Mas, ninguém me lê, Clarice,/Para além do resto”. A leitura “para além” pode ser interpretada justamente como uma leitura que supere o entendimento da literatura de Carolina Maria de Jesus como o simples relato e/ou denúncia, tópico que também reverbera em um poema de Edimilson de Almeida Pereira publicado no livro *E* (2017) e intitulado “A mão de Carolina”:

A mão de Carolina

fere a sintaxe. Tanto engenho
em sua arte mas livro após livro
insistem em falar sobre o lixo
e a coragem de uma estranha
que escreve, apesar do cânone.
Apesar da fome e dos bichos
que servem ao escritor-pose
para dizer – “é o caos”.
Apesar da entrada de serviço,
do país e da sífilis. Apesar de
a mão contesta o esquecimento.
Quem a ler, leia sob o impacto
dos nervos, leia-se: preparado
para o desvio que faz os vivos.
– A mão que suporta o verbo
não deveria ceder ao comércio.
Espera-se dela, ontem e agora,
algo mais que receber prêmios.
Por isso a mão carolina
escreve em acusação sem volta.
(Pereira, 2017, p. 45)

O texto de Pereira possui várias referências à vida e obra de Carolina Maria de Jesus em elementos diversos citados ao longo do poema. Assim como nos versos de Evaristo, é apontada a ausência de leituras que transcendam a centralidade de questões biográficas e valorizem outros aspectos da produção da autora, o que fica explícito no trecho “(...) Tanto engenho /em sua arte mas livro após livro/insistem em falar sobre o lixo”, que podem ser associados ao fato de que parte da crítica tentou e ainda tenta destituir essa escritora de um lugar de criação literária e artística, aqui representado pelo par “engenho e arte”, que é muitas vezes esquecido e preterido em função daquilo que pode render um apelo maior, devido a uma associação feita com aspectos documentais como a miséria e o lixo.

A citação à entrada de serviço também tem relação direta com questões muito presentes criticamente na obra da autora citada. Assim como a porta dos fundos, o chamado quarto de empregada e tantos outros espaços e conceitos segregadores, como o próprio quarto de despejo⁷, a entrada de serviço também é um elemento que marca fortemente a discriminação entre indivíduos na sociedade. De acordo com Pereira:

A porta dos fundos cristaliza as práticas de exclusão étnica, econômica e social e restringe as áreas de circulação do discriminado no espaço físico (por obrigá-lo a ocupar um lugar de trabalho e de relações obscuras, “os fundos”) e no espaço simbólico (por incutir-lhe a ideologia de aceitar sua própria invisibilidade) (Pereira, 2022, p. 88)

Em ambos os espaços, físicos e simbólicos, esses indivíduos experimentam a exclusão social, e é justamente essa a posição recorrentemente evocada e problematizada por Carolina Maria de Jesus em seus escritos. Entretanto, apesar da segregação e do cânone, como é colocado no poema, Carolina escreve e, ao fim do texto se torna, na história já escrita e em produções que ainda reverberam nos dias de hoje, além de sujeito, adjetivo para um determinado tipo de escrita muito necessária em nossa realidade, aquela que “suporta o verbo” e “escreve em acusação sem volta”.

A título de considerações finais

O objetivo do presente artigo foi, a partir de reflexões sobre a importância de Carolina Maria de Jesus em nosso sistema literário, analisar produções poéticas contemporâneas que guardam relações diretas com a vida e a obra dessa autora. Espera-se que, a partir da análise dos poemas aqui selecionados, tenha sido possível vislumbrar um pouco da influência da escritora mineira e do consequente estabelecimento de sua produção literária como referência incontornável da literatura brasileira.

É importante observar que o recorte feito neste texto elegeu dois autores e três poemas, mas muitos outros trabalhos artísticos já surgiram a partir de Carolina Maria de Jesus, como

7 “(...) Chegaram novas pessoas para a favela. Estão esfarrapadas, andar curvado e os olhos fitos no solo como se pensasse na sua desdita por residir num lugar sem atração. Um lugar que não se pode plantar uma flor para aspirar o seu perfume, para ouvir o zumbido das abelhas ou o colibri acariciando-a com seu frágil biquinho. O único perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga. (...) Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginal. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. (...) As oito e meia eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (Jesus, 2014. p. 31)

textos literários de Stephanie Borges e Jarid Arraes e obras de artistas visuais como Janaina Barros e Flávia Santos, entre muitos outros, que poderão ser abordados em futuras pesquisas.

De acordo com Jessica Mara Raul:

No caso de Carolina de Jesus, a escrita foi um instrumento de resistência (...) a manutenção de toda uma forma de pensar a vida dos negros e, nesse sentido, permitir a afirmação da identidade diáspórica coletiva, mesmo que na adversidade, acabando por quebrar a invisibilidade criada por uma única história, para transformá-la na história de luta contra a dominação a partir do entrelaçamento entre o saber literário e o histórico (Raul, 2019, p. 10)

A partir dessas considerações e das reflexões anteriormente elencadas, comprehende-se a necessidade da existência de pesquisas que se debrucem sobre a obra desses autores, sejam aqueles já considerados referências ou os contemporâneos que, por sua vez, seguem produzindo a partir de seus antecessores e de suas próprias experiências e agruras dentro de uma sociedade que, ainda hoje, infelizmente ainda repete equívocos e barbaridades como aqueles que um dia Carolina Maria de Jesus sofreu – e a partir dos quais também criou sua arte.

Referências

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>. Acesso em 12 abr. 2024.

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

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo revê a Macabéa de Clarice como mulher potente e silenciada. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 26/12/2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/12/conceicao-evaristo-reve-a-macabea-de-clarice-como-mulher-potente-e-silenciada.shtml>. Acesso em 12 abr. 2024

FORTUNA, Maria. Livro de ex-catadora provoca “racha” na Academia Carioca de Letras. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19/04/2017. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/livro-de-ex-catadora-provoca-racha-na-academia-carioca-de-letras.html>. Acesso em: 12 abr. 2024.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano*: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARÃES, Cleo; FORTUNA, Maria. “Racha” entre intelectuais sobre obra de Carolina de Jesus: clima cada vez mais tenso. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22/04/2017. Disponível em:

<https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/racha-entre-intelectuais-sobre-obra-de-carolina-de-jesus-clima-cada-vez-mais-tenso.html>. Acesso em: 12 abr. 2024.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Org: José Carlos Sebe Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LUCINDA, Elisa. Carolina de Jesus é literatura sim! *In: Publishnews*. São Paulo, 24/04/2017. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2017/04/24/carolina-de-jesus-e-literatura-sim>. Acesso em 12 abr. 2024.

MENEZES, Hélio e BARRETO, Raquel. Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros. *In: Instituto Moreira Salles*. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-ims-paulista>. Acesso em: 12 abr. 2024.

PADILHA, Laura. Um corpo lido: Carolina de Jesus por Elzira Perpétua. *In: Literafro*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ensaio/8-carolina-maria-de-jesus-avida-escrita-de-carolina-de-jesus>. Acesso em: 12 abr. 2024.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *E*. São Paulo: Patuá, 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*: análise de uma estética de base afrodispórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.

RAUL, Jéssica Mara. Carolina Maria de Jesus: literatura, espaço e história. *Labirinto*, Porto Velho, v30.n.1.p.241-253. 2019. DOI: <https://doi.org/10.47209/1519-6674>

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio; SILVA, Andressa S. Configurações do discurso paródístico na poesia de Conceição Evaristo. *Texto Poético*, v. 20, n. 41, p. 130-151, jan./abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.25094/rtp.2024n41a892>

Data de submissão: 15/08/2024

Data de aceite: 01/11/2024

“ANIMAL FARM” DE GEORGE ORWELL: DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS EM CONTEXTOS DIFERENTES E SUAS IMPLICAÇÕES NO PROCESSO TRADUTÓRIO

Christian Hygino Carvalho ¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo apontar o quanto o contexto político, social e histórico diferenciado pode levar a caminhos diferentes quando analisamos diferentes traduções e seus contextos. Para tal utilizaremos como base um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)² que por sua vez foi um suplemento ao estudo feito por Liliam Mara Rodrigues Silva em sua dissertação de mestrado, onde fornecemos uma nova camada interpretativa que se sobreponha ao original, lembrando o conceito de tradução de Benjamim (1970) e a interpretação que dele foi feita por Derrida (1985). Em tal trabalho, através de textos de Perseu Abramo, André Lefevere, Theo Hermans, Mary Snell-Hornby, Else Vieira, entre outros, mostramos os mecanismos de manipulação no processo de tradução de uma obra escrita em outro tempo e em outro lugar, *Animal Farm: a fairy story*. Em 2020 surgiu uma nova tradução brasileira para a referida obra e nela fomos buscar elementos que demonstrassem mais uma vez como os conceitos de patronagem, manipulação entre outros ocorrem em maior ou menor grau em diferentes momentos históricos e suas implicações no resultado final de uma tradução.

Palavras-chave: Animal Farm; George Orwell; tradução; contextualização; patronagem.

GEORGE ORWELL'S “ANIMAL FARM”: TWO BRAZILIAN TRANSLATIONS IN DIFFERENT CONTEXTS AND THEIR IMPLICATIONS FOR THE TRANSLATION PROCESS

ABSTRACT: This article aims at pointing out how much the different political, social and historical context can lead to different paths when we analyze different translations and their contexts. To this end, we will use an Undergraduate Thesis (UT) as a basis,³ which in turn was a supplement to the study done by Liliam Mara Rodrigues Silva in her Master's Thesis, where we provided a new interpretative layer that overlapped the original, recalling Benjamim's (1970) concept of translation and Derrida's (1985) interpretation of it. In such work, through texts by Perseu Abramo, André Lefevere, Theo Hermans, Mary Snell-Hornby, Else Vieira, among others, we showed the mechanisms of manipulation in the process of translating a work written in another time and elsewhere, *Animal Farm: a fairy story*. In 2020

¹ Mestrando em Letras – Estudos Literários, Linha 2 – Literatura e Transdisciplinaridade, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil, CAPES. christianhc7@gmail.com. <https://orcid.org/0009-0004-6106-0602>

² CARVALHO, Christian Hygino. *A Revolução dos Bichos: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. Juiz de Fora. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2002. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras-Ênfase em Tradução/Inglês).

³ CARVALHO, Christian Hygino. *A Revolução dos Bichos: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. Juiz de Fora. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2002. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras-Ênfase em Tradução/Inglês).

emerged a new Brazilian translation for the aforementioned work and in it we sought elements that would demonstrate once again how the concepts of patronage, manipulation and others occur to a greater or lesser extent in different historical moments and their implications for the final result of a translation.

Keywords: Animal Farm; George Orwell; translation; contextualization; patronage.

Introdução

Primeiramente, faremos uma contextualização da tradução de Paulo Henriques Britto no Brasil de 2020. Em um segundo momento, traremos ponderações importantes do TCC para demonstrar os possíveis motivos para a existência de um prefácio, mais próximo até de um artigo científico, nessa tradução.

Finalmente, analisaremos os trechos que destacamos no TCC comparando-os aos mesmos trechos na mais atual tradução. Dessa forma, esperamos poder estar contribuindo mais uma vez e de forma detalhada para a área de estudos e práticas tradutórias brasileiras.

Neste momento aproveito para colocar citações que são de suma importância nesse artigo:

Traduzir-se a literatura ocidental no Brasil ou na América Latina não é um gesto inocente. Cada ato de tradução transporta a cultura ocidental - daí, o duplo significado de se traduzir a literatura ocidental: a tradução reescreve o original mas também reescreve a história: a tradução representa o original mas também representa a história.

ELSE VIEIRA

... a distorção da realidade pela manipulação da informação é deliberada, tem um significado e um propósito.

PERSEU ABRAMO

As traduções não somente projetam uma imagem da obra que é traduzida e, através dela, do mundo ao qual a obra pertence, mas também protegem seu próprio mundo contra imagens que são radicalmente muito diferentes, adaptando-as ou mascarando-as.

ANDRÉ LEFEVERE

1. *Animal Farm* no contexto brasileiro – Tradução do ano de 2020 por Paulo Britto

Em 2020, mais precisamente em 12 de dezembro, no site Rascunho⁴ saiu uma matéria sobre as novas traduções de *Animal Farm: a fairy story* que deveriam começar a ser publicadas no começo de 2021, quando o livro entrou em domínio público. O levantamento e a coluna assinada por Fabiane Secches indicavam que provavelmente iríamos ter pelo menos cinco traduções diferentes do livro no ano de 2021.

⁴ Disponível em: <https://rascunho.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2024

Na época da matéria, os direitos de tradução de *Animal Farm: a fairy story* no Brasil pertenciam à Companhia das Letras e, antes de cair em domínio público, a editora lançou uma edição especial, com o título atualizado para *A Fazenda dos Animais: um conto de fadas*, com tradução de Paulo Henriques Britto.

Ainda segundo o site em 2021 estavam previstas edições com tradução de Petê Rissati da Globo Livros, Fabio Bonillo da Autêntica, Denise Bottmann da L&PM, Rogério Galindo da Antofágica, Alexandre Barbosa de Souza da Via Leitura e Luisa Geisler da Novo Século.

Para a nossa análise, escolhemos a tradução de Paulo Henriques Britto, pois foi da qual tomamos ciência primeiramente em 3 de dezembro de 2020, através do site da Universidade Federal de Minas Gerais. Na matéria há inclusive um excelente áudio onde Michelle Bruck entrevista Paulo Henriques Britto a respeito da nova tradução, indagando-o sobre vários aspectos que levaram ao novo título e tradução após 56 anos da primeira tradução feita pela Editora Globo na época da ditadura militar.

Coincidentemente em 2022 decidimos analisar essa tradução. Em meio às leituras para substanciar esse artigo, mais precisamente no dia 26 de agosto, resolvemos fazer uma pesquisa a respeito do tradutor Heitor Ferreira e, para nossa surpresa, deparamo-nos com a notícia no site UOL⁵, uma republicação de O Estadão, de que o mesmo havia falecido no dia 24 de agosto, aos 86 anos. Além disso causou-nos estranheza ler na matéria que ele “fez a tradução definitiva (nossa destaque) de *Animal Farm (A Revolução dos Bichos)*, de George Orwell”, pois tal afirmação contraria nossa credulidade, estudiosos da tradução, que compactuamos com a ideia de que não é prudente afirmar que uma tradução é definitiva.

Uma vez que toda tradução está atrelada ao momento histórico, utilização de certo vocabulário e que a língua, sendo viva, sofre modificações, usos e desusos, formalidade e informalidade ao longo do tempo, tornando, desta forma, impossível haver uma tradução que seja imutável e além do mais, considerando que se mesmo o original, salvo raras exceções, pode passar por edições na língua-fonte, imaginemos os casos das traduções.

Essa nova tradução surge após quase um ano de pandemia de Covid-19 com as pessoas em suas casas observando a polarização política que se arrasta desde antes das eleições presidenciais no Brasil em 2018, após impeachment presidencial de Dilma Rousseff do Partido dos Trabalhadores (PT), acusada de “pedaladas fiscais”, escândalos de corrupção entre políticos de seu partido e empreiteiras, posterior prisão do ex-presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva (PT) entre outros escândalos.

O Brasil estava novamente em meio a discussões ferrenhas entre partidos de esquerda e direita e o mundo observava a queda de vários governos de esquerda e possíveis ameaças de ditaduras esquerdistas que supostamente levavam seus próprios povos ao desemprego, fome e desespero.

O mundo inteiro sofre com as consequências da Pandemia, iniciada no final de 2019 na China e somente em setembro de 2022, que voltamos a passos um tanto quanto mais largos para uma “vida quase normal”.

⁵ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

O presidente em exercício na época era Jair Bolsonaro, militar reformado, político, militante anticomunista e defensor de partidos de direita.

Vale ressaltar que nos aproximávamos de uma eleição geral para presidente, governadores, deputados e senadores e tudo isso já poderia ser antevisto quando foi decidida mais uma nova tradução de um livro tão associado a regimes totalitários e de pensamentos e vieses políticos em constante debate, intrigas e mútuas acusações, para depois cometerem quase os mesmos erros de governos anteriores ou até mesmo os mesmos delitos e decisões públicas duvidosas.

2. A influência do Prefácio na leitura da obra

A existência de um prefácio sugere uma leitura do passado, produzindo futuros interpretantes que nortearão a leitura feita pelos futuros receptores da tradução. O prefácio de *A Fazenda dos Animais: um conto de fadas*, assinado por Morris Dickstein, é considerado *alográfico*, na terminologia de G. Sevils Genette, ou *heterográfico*, na terminologia de Geneviève Idt (VIEIRA, 1992:159) pois com relação ao original, é escrito por uma pessoa que não o autor, caso tivesse sido escrito pelo próprio Orwell, seria considerado *autoral*. Idt sugere que a metalinguagem presente “nos prefácios *heterográficos*, ou seja, que visa apresentar e introduzir um autor estrangeiro em um contexto diverso do seu e a um público para o qual a obra não foi destinada”, possui um caráter político (Idt apud Vieira, 1992, p. 160).

Vieira dá destaque ao prefácio, quando comparado aos outros paratextos como capa, orelhas, apresentação, anterrosto, folha de rosto e verso da folha de rosto, pois é ele que leva ao novo público os motivos para a publicação de determinada obra, de determinado autor, lembrando as técnicas reminiscentes do discurso publicitário que visam a convencer o leitor potencial a continuar a leitura de tal obra (Vieira, 1992, p. 162). Ela alega ainda que o prefácio, sendo *heterográfico* e escrito por um tradutor de destaque no momento histórico da tradução, tanto como tradutor como autor, trará para a obra um valor de destaque (Vieira, 1992, p. 163).

Morris Dickstein, falecido aos 81 anos, em 24 de março de 2021, em virtude de complicações da Doença de Parkinson, foi um estudioso literário americano, historiador cultural, professor, ensaísta, crítico de livros e intelectual público, e seu prefácio, anunciado na folha de rosto (ANEXO B), demonstra claramente a intenção editorial de trazer uma sobrevida e notoriedade à obra mais uma vez em um período político mais do que propício.

O prefácio de Dickstein, além de nos dar um bom panorama do contexto histórico e político da obra original, também nos apresenta dados importantes sobre o autor George Orwell. Ele discorre bem sobre os impactos que a publicação teve entre os ingleses e os estadunidenses e nos traz à tona a seguinte observação bastante importante para o presente trabalho:

A Fazenda dos Animais passou a ser um dos livros mais lidos do século XX, vendendo mais de 20 milhões de exemplares. Como seguia os moldes de uma fábula — breve, fácil de ler e aparentemente fácil de entender —, tornou-se um texto muito indicado no segundo grau, a única obra literária que, com

quase toda certeza, é estudada por adolescentes. Mas a grande clareza e a linguagem acessível do livro contribuíram para diminuir o respeito da crítica. (Dickstein apud Orwell, 2020, p. 8)

O prefácio é tão detalhado e bem elaborado que pode ser considerado um artigo⁶, inclusive trazendo trechos da obra e traçando paralelos com o contexto histórico. Podemos afirmar que o leitor que gosta de ser surpreendido, não deve ler o prefácio antes da obra, porém não há qualquer aviso no início do mesmo e, dessa forma, podemos considerá-lo um *spoiler*. Em português talvez algo como “estraga-prazeres”, porém somente para alguns leitores. Alguns degustariam a obra até com mais interesse ao ler o prefácio conforme também aponta Vieira. Portanto, a leitura do mesmo é uma questão bastante pessoal, mas como apontado pelos teóricos supracitados, acaba por influenciar o leitor na interpretação da obra, manipulando suas ideias e imagens.

Sob o conceito de *patronagem* de Lefevere, podemos afirmar que a equipe editorial ao publicar o prefácio, direciona o olhar do leitor para situações que poderia não perceber de acordo com sua bagagem cultural. Já a publicação de uma nova tradução poderia ser para corrigir leituras errôneas, desfazer eventuais manipulações que possam ter ocorrido em traduções pretéritas e também, obviamente, gerar uma sobrevida à obra em sua cultura ou atentar para o contexto histórico atual.

3. A obra e as duas traduções escolhidas em contraste

... o livro [...] morre para a cultura originária e inicia sua existência continuada em outra cultura. É nessa zona perigosa de passagem que se situa o tradutor, jogando com a vida e a morte não só de sua identidade mas também do livro, cuja existência continuada passa a reger.

ELSE VIEIRA

Neste momento, procuramos demonstrar, através de exemplos extraídos da tradução de Heitor Ferreira, a maneira como manipulou a informação contida no original de George Orwell. Para tal, utilizaremos extratos de textos nos quais se encontram os termos “rebellion” / “rebelião” e “revolution” / “revolução”, que foram os que nos chamaram a atenção quando da leitura pautada em uma análise contrastiva que fiz entre *Animal Farm: a fairy story* e *A Revolução dos Bichos*.

Se podemos dizer que o tradutor e/ou o patrocinador da tradução de 1964 (Tradução de Heitor Ferreira), por motivos ideológicos, preferiu adaptar o título *Animal Farm* para o contexto brasileiro, não podemos dizer que o mesmo aconteceu durante a narrativa. Um primeiro exemplo está no capítulo II da tradução, onde temos GRANJA DOS BICHOS para ANIMAL FARM, no capítulo de mesmo número, página 22. Nesse momento, Ferreira preferiu fazer uso de uma tradução mais aproximada do significado do original, uma vez que se trata do nome da

⁶ O prefácio é um capítulo extraído do livro *Cambridge Companion to George Orwell*, John Rodden (Org.). Cambridge University Press, 2007.

fazenda dado pelos animais, depois de tomarem o poder da mesma, expulsando os homens, seus proprietários. Sendo assim, o nome *A Revolução dos Bichos* soaria estranho para uma fazenda.

Já na tradução de 2020 (Tradução de Paulo Britto) temos FAZENDA DOS ANIMAIS para ANIMAL FARM, onde vemos que ficou mais próxima do original, considerando que no Brasil entendemos como granja, algo mais específico como uma pequena casa com área verde em uma região um pouco afastada do centro da cidade ou uma propriedade exclusiva para criação de aves, especialmente galinhas.

De acordo com o dicionário *Longman Lexicon of Contemporary English*, “rebelião” seria o ato de rebelar(-se) contra um governo ou contra aqueles que estão no poder ou simplesmente o ato ou estado de se rebelar. Para o verbo “rebelar”, o mesmo dicionário estabelece que esse seria o mesmo que agir violentamente contra aqueles que têm o poder, ou contra o uso injusto do poder. Já a palavra “revolução” teria o significado de um tempo de grande mudança social, especialmente, de mudança de um dirigente ou sistema político, através do uso da força. O dicionário *Longman Language Activator*, por sua vez, vai mais além e define “revolução” como um atentado bem sucedido e praticado pelo povo de um país para mudar ou destruir o governo, fazendo uso da violência.

Com relação à língua portuguesa, o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* define “rebelião” como ato ou efeito de rebelar(-se), revolta, rebeldia. O verbo “rebelar” teria o mesmo sentido de tornar rebelde, insurgir, revoltar. Já a palavra “revolução” teria os significados de: ato ou efeito de revolver(-se) ou revolucionar(-se), rebelião armada, revolta, conflagração, sublevação; transformação radical e, por via de regra, violenta, de uma estrutura política, econômica e social; qualquer transformação radical dos conceitos artísticos ou científicos dominantes numa determinada época: revolução literária, revolução tecnológica. Por outro lado, A *Encyclopédia Ilustrada da Folha de São Paulo* define “revolução” como a transformação de um sistema ou regime político através de um processo relativamente rápido e intenso, frequentemente (mas não sempre) acompanhado de violência.

De posse de tais conceitos, podemos afirmar que as definições em língua inglesa e em língua portuguesa se aproximam. Percebe-se também que “revolução” possui um cunho mais político e abrange a “rebelião”. Enquanto uma “rebelião” pode ocorrer sem uma mudança de dirigente ou governo, isso não acontece com a “revolução”, que tem como principal característica a mudança de governo.

No primeiro capítulo da tradução, temos “revolução” para “rebellion”, no original. Esse vocábulo foi extraído do discurso do porco Major (Major) para os outros animais da fazenda, incitando-os a irem contra os homens, dirigentes da fazenda:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
That is my message to you, comrades: Rebellion! I do not know when the Rebellion will come, it might be in a week or in a hundred years, but I know, as surely I see this straw beneath	“Esta é a mensagem que eu vos trago, camaradas: Revolução! Não sei dizer quando sairá esta Revolução , pode ser daqui a uma semana, ou daqui a um século, mas uma coisa eu sei,	Esta é a minha mensagem para vocês, camaradas: Rebelião! Não sei quando virá essa Rebelião , talvez em uma semana, talvez em cem anos, mas sei, com tanta certeza

my feet, that sooner or later justice will be done (1981, p. 10).	tão certo quanto o ter eu palha sob meus pés: mais cedo ou mais tarde, justiça será feita” (1971, p. 7).	quanto sei que estou pisando na palha que vejo sob meus pés, que mais cedo ou mais tarde a justiça será feita (2020, p. 35).
---	--	--

Além de algumas pequenas modificações linguísticas que, a nosso ver, não seriam necessárias, mas que também não chegam a modificar o sentido da sentença, podemos perceber que Ferreira, ao invés de utilizar o termo “rebelião” que, nesse caso, seria o mais adequado, utiliza o termo “revolução” que, por sua vez, possui um significado mais profundo que o de rebelião. Assim, segundo a teoria de Perseu Abramo⁷, podemos considerar tal procedimento como um *padrão da opinião pela informação*, pois transforma a opinião do tradutor como sendo a verdadeira informação. Tal procedimento de manipulação visa agradar ao patrocinador, nesse caso, o governo militar, conforme defendido anteriormente.

Provavelmente, Ferreira decidiu utilizar o termo “revolução” por se tratar de um termo mais forte do que “rebelião”, demonstrando, de maneira mais explícita do que o original, as intenções do porco Major. Desse modo, o tradutor acabou por criar um interpretante que, na mente do leitor, funcionava como uma forma de remeter às revoluções que ocorreram mundo afora e que sempre representaram uma mudança nos rumos tomados pelo governo.

A mesma posição já não foi tomada por Britto que deixa claro em sua entrevista para a UFMG que manteve a escolha de Orwell de não colocar a palavra revolução em sua obra justamente para não ficar atrelada à Revolução Russa, respeitando o original.

No capítulo IV da tradução, temos a palavra “revolta” para “rebelliousness” no original:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
... and throughout that year a wave of rebelliousness ran through the country-side (1981, p. 36).	... e durante todo aquêle ano uma onda de revolta percorreu a região (1971, p. 37).	e durante todo aquele ano uma onda de rebeliões espalhou-se pelo campo (2020, p. 60-61).

Nesse trecho, percebemos que ocorreu, novamente, a troca de termos. Uma vez que “rebelliousness” significa “rebeldia”, podemos dizer que Ferreira utilizou os mesmos artifícios do trecho citado anteriormente para causar, também, os mesmos efeitos. Percebemos ainda a utilização do acento circunflexo em “aquêle”, ajudando também a reforçar a ideia de que realmente não há como ter uma “tradução definitiva” de obra alguma e que são necessárias revisões de tempos em tempos. Isso sem contar com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa que surgiu após a tradução de Ferreira.

Na tradução de Britto já observamos o uso da palavra “rebeliões”, mantendo a coerência com a escolha anterior e procurando ser mais fiel ao original.

⁷ Esta teoria está explicitada em CARVALHO, Christian Hygino. *A Revolução dos Bichos: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. Juiz de Fora. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2002. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras-Ênfase em Tradução/Inglês).

Mais à frente, no capítulo V, Ferreira volta a manipular o termo em questão, traduzindo “rebellions” por “revoluções”. Tal procedimento se deve ao fato de que se trata de um momento no qual o porco Bola-de-Neve / Bola de Neve⁸ (Snowball) acreditava que eles deveriam “fomentar revoluções” nas outras fazendas, de forma que não fosse mais necessário procurar meios para se defender, uma vez que todas as outras fazendas estariam sendo “governadas” por animais.

Britto ainda mantém a posição tomada até então utilizando “rebeliões” para “rebellions”:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
... if rebellions happened everywhere... (1981, p. 46).	... fomentando revoluções em toda parte ... (1971, p. 49).	se eclodissem rebeliões por toda parte, (2020, p. 71).

No capítulo VII da tradução, Ferreira também utiliza o termo “revolução” ao invés de “rebelião”, para “rebellion” ao contrário de Britto:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
... Snowball was Jones's agent from the very beginning - yes, and from long before the Rebellion was ever thought of (1981, p. 71).	... Bola-de-Neve era agente de Jones desde o início... sim, desde o instante mesmo em que imaginamos a Revolução (1971, p. 80-81).	Bola de Neve era agente de Jones desde o começo; mas ainda, desde muito antes de se começar a pensar na Rebelião ” (2020, p. 95).

Aqui, “rebellion” se refere à conspiração dos animais contra os homens, na época, seus proprietários e também da fazenda. Sendo assim, provavelmente, Ferreira acabou usando o termo “revolução” para deixar bem claro que a indignação dos animais já era politizada e visava a uma mudança no “governo” da fazenda onde viviam. Tal procedimento tradutório resultou na formação dos interpretantes que atendiam aos interesses políticos dos militares, que era o de fazer com que o leitor visse sempre a tomada de poder dos porcos como uma “revolução” e não simplesmente como uma “rebelião”, que é o que, realmente, é passado para o leitor quando da leitura do original. Dessa maneira, esse também é um trecho que se caracteriza pelo *padrão da opinião pela informação*⁹, pois transforma a opinião do tradutor como sendo a verdadeira informação, agradando ao governo militar, o patrocinador da tradução.

Novamente, mantendo o padrão, Britto não modifica e utiliza a palavra “Rebelião”.

Logo após, temos, mais uma vez, a utilização de “revolução” para “rebellion”:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
'Beasts of England' was the song of the Rebellion . But the	'Bichos da Inglaterra' era a canção da Revolução . Mas a	“‘Bichos da Inglaterra’ era a canção da Rebelião . Mas a

⁸ Os nomes dos personagens traduzidos serão colocados na ordem das traduções e separados por barras quando forem diferentes em suas respectivas traduções, mesmo que seja somente o uso de hífen ou letra maiúscula. A primeira é escolha de Heitor Ferreira e a segunda, a de Paulo Britto.

⁹ Teoria de Perseu Abramo.

Rebellion is now completed (1981, p. 77).	Revolução agora está concluída (1971, p. 86).	Rebelião está realizada (2020, p. 100).
--	--	--

Nesse momento, como Ferreira tinha a intenção de marcar o incidente da expulsão do Sr. Jones / sr. Jones (Mr. Jones) da fazenda como um movimento estruturado por ideias que visavam modificar a maneira como os animais eram tratados e, consequentemente, os rumos da fazenda, provavelmente, ele tratou o termo de forma mais politizada. Tal manipulação propiciou a formação de interpretantes que, seguramente, levariam os leitores a uma leitura mais dirigida e crítica com relação aos movimentos ocorridos na fazenda. Já Britto manteve sua posição tradutória e fidelidade ao original.

No capítulo VIII, Ferreira, ao traduzir tal trecho, em que se lembra do episódio da expulsão do Sr. Jones / sr. Jones, faz, novamente, uso do termo “revolução” para um “rebellion” e Britto, como sempre, mantém o uso de “rebelião”, apesar de ter modificado para letras minúsculas. Tal mudança parece-me mais um descuido do que algo proposital:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
The animals saw no reason to disbelieve him, especially as they could no longer remember very clearly what conditions had been like before the Rebellion (1981, p. 79).	Os bichos não viam razão para desacreditá-lo, especialmente porque já não conseguiam lembrar-se com clareza das exatas condições de antes da Revolução (1971, p. 88).	Os animais não viam motivo para não acreditar nele, principalmente porque já não se lembravam muito bem de como eram as coisas antes da rebelião (2020, p. 103).

Ainda no mesmo capítulo, encontra-se outra demonstração do artifício utilizado por Ferreira ao se referir à expulsão dos homens. Ele utilizou “revolução” para “rebellion” mais uma vez enquanto Britto permanece com “rebelião”:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
The pigeons who were still sent out to spread tidings of the Rebellion were forbidden to set foot anywhere on Foxwood... (1981, p. 83).	Os pombos, que continuavam a espalhar as mensagens da Revolução , foram proibidos de pôr os pés em qualquer ponto de Foxwood... (1971, p. 93).	Os pombos, que ainda eram enviados para espalhar notícias da Rebelião , foram proibidos de pousar em Foxwood, (2020, p. 106).

No capítulo IX, no momento em que Garganta / Guincho (Squealer)¹⁰, o porco porta-voz de Napoleão (Napoleon), relata, de maneira fantasiosa, o momento da morte do cavalo Sansão / Guerreiro (Boxer) para os outros animais, Ferreira ainda utiliza o termo “revolução” para “rebellion” e Britto permanece em sua decisão, optando por “rebelião”:

¹⁰ Seria interessante uma análise contrastiva das traduções dos nomes dos personagens, porém extrapolariamo o limite do artigo.

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
Forward in the name of the Rebellion (1981, p. 105).	Avante em nome da Revolução! (1971, p. 118).	‘Avante, em nome da Rebelião (2020, p. 127).

Aqui, como trata-se de um momento no qual Sansão / Guerreiro (Boxer) refere-se à revolução por eles iniciada, Ferreira procedeu como em todos os momentos em que se referem à mesma.

Nos seguintes exemplos, o mesmo procedimento adotado até então por cada um dos tradutores ainda é observado:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
A time came when there was no one who remembered the old days before the Rebellion... (1981, p. 108).	Tempo chegou em que ninguém mais se lembrava de antes da Revolução... (1971, p. 121).	Chegou um tempo em que não restava mais ninguém que se lembrasse de como eram as coisas antes da Rebelião , (2020, p. 130).

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
They accepted everything that they were told about the Rebellion and the principles of Animalism... (1981, p. 109).	Aceitavam tudo quanto lhes era dito a respeito da Revolução e dos princípios do Animalismo... (1971, p. 122).	Aceitavam tudo o que lhes era dito a respeito da Rebelião e dos princípios do Animalismo, (2020, p. 131).

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
Many animals had been born to whom the Rebellion was only a dim tradition, passed on by word of mouth... (1981, p. 108).	Haviam nascido muitos animais, para os quais a Revolução não passava de obscura tradição transmitida verbalmente... (1971, p. 122).	Para muitos dos mais jovens, a Rebelião não passava de uma vaga tradição transmitida oralmente, (2020, p. 131).

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
Sometimes the older ones among them racked their dim memories and tried to determine whether in the early days of the Rebellion , when Jones's expulsion was still recent, things had been better or worse than now (1981, p. 110).	De vez em quando, os mais idosos rebuscavam a apagada memória e tentavam determinar se nos primeiros dias da Revolução , logo após a expulsão de Jones, as coisas haviam sido melhores ou piores do que agora (1971, p. 124).	Por vezes os mais velhos entre eles vasculhavam suas memórias já fracas na tentativa de estabelecer se, nos primeiros anos da Rebelião , pouco depois da expulsão de Jones, as coisas eram melhores ou piores do que agora (2020, p. 132).

Em todos os momentos supracitados, percebe-se a substituição do termo “rebellion” por “revolução”, em um processo de manipulação que modificou a ideia transmitida pelo original na tradução de Ferreira. O mesmo não ocorre na de Britto.

Nos trechos que, agora, passaremos a citar, podemos perceber que Ferreira não se comportou da mesma maneira como nos outros momentos, preferindo utilizar o termo “rebelião” para “rebellion”, no original, demonstrando que, em tais momentos, de acordo com os objetivos definidos pelo patrocinador, isso se fazia necessário. E aí observamos que as decisões tradutórias quanto à palavra “rebellion” tanto por Ferreira quanto por Britto serão as mesmas, apesar de percebermos que Ferreira seguia uma abordagem manipuladora e tendenciosa, ao passo que Britto prezou por manter a fidelidade ao original.

Um dos primeiros exemplos pode ser visto no capítulo V, onde Ferreira, percebendo que se tratava de um trecho que somente visava apresentar as desavenças entre os dois porcos mais inteligentes da fazenda, Bola-de-Neve / Bola de Neve (Snowball) e Napoleão (Napoleon), provavelmente, achou que não havia necessidade em modificar o sentido do original. Além disso, a “rebelião” mencionada por Bola-de-Neve / Bola de Neve (Snowball) seria somente entre os animais das outras fazendas e, sendo provocada por mensagens enviadas através de pombos, não poderia resultar em uma ação politizada que caracterizaria uma revolução. Dessa maneira, Ferreira traduziu “rebellion” por “rebelião”:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
... and stir up rebellion among the animals... (1981, p. 46).	... e provocar a rebelião entre os bichos... (1971, p. 49).	espalhar a rebelião entre os animais (2020, p. 71).

No capítulo VII, temos, novamente, “rebelião” para “rebellion” no original:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
For the first time since the expulsion of Jones there was something resembling a rebellion (1981, p. 66).	Pela primeira vez, desde a expulsão de Jones, aconteceu algo parecido com uma rebelião (1971, p. 74).	Pela primeira vez desde a expulsão de Jones, houve uma espécie de rebelião (2020, p. 90).

Nesse momento, Ferreira não modificou o sentido original, preferindo utilizar o vocábulo que, realmente, expressa o que foi colocado no original. O trecho foi retirado do texto no momento em que as galinhas da fazenda ficam indignadas com a “necessidade” de se vender seus ovos a um humano, dono de uma fazenda vizinha e que comercializava produtos com Napoleão (Napoleon), o porco que passou a ditar ordens na fazenda. Desse modo, Ferreira percebeu que não faria sentido colocar essa indignação como uma revolução, como havia feito anteriormente, uma vez que, agora, não havia nada que demonstrasse uma ação premeditada por parte das galinhas, não resultando, assim, em uma revolução propriamente dita. Nesse trecho, percebemos um grau menor de manipulação de ideias em relação aos trechos analisados anteriormente, pois tal procedimento, na referida passagem, favorecia aos ideais dos

patrocinadores da tradução, os militares. Essa manipulação vem confirmar a ideia de que Ferreira estava ciente da nuance de significado entre as palavras “revolução” e “rebelião”, tanto na língua-fonte quanto na língua-meta. Em sentido oposto de motivo de escolha tradutória, apesar de a palavra ser a mesma, Britto ainda permanece com “rebelião”.

Ainda no capítulo VII:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
We had thought that Snowball's rebellion was caused by this vanity... (1981, p. 69).	Nós pensávamos que a rebelião de Bola-de-Neve fôra causada por sua vaidade... (1971, p. 77).	Nós pensávamos que a rebelião de Bola de Neve era causada apenas por sua vaidade e sua ambição (2020, p. 93).

Nesse trecho, Ferreira, vendo que se tratava de um momento no qual se fazia menção à briga de Bola-de-Neve / Bola de Neve (Snowball) com Napoleão (Napoleon), ele, provavelmente, não achou que caberia “revolução”, já que se tratava de uma briga, fruto de desavenças ideológicas, mas que não implicaram em uma mudança na forma de “governo” da fazenda e nem, ao menos, foi uma ação previamente planejada.

No capítulo VII, o mesmo procedimento é utilizado:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
... when old Major first stirred them to rebellion (1981, p. 75).	... em que o velho Major, pela primeira vez, os instigara à rebelião (1971, p. 84).	em que o velho Major pela primeira vez despertou neles o desejo de se rebelar (2020, p. 99).

Esse trecho trata do momento em que a égua Quitéria / Chica (Clover) relembra os tempos passados, antes da morte do velho Major (Major), e se amargura com os últimos acontecimentos na fazenda. A utilização do termo mais próximo ao do original se deve ao fato de que, sendo um momento que caracteriza a fala interior de uma personagem de considerável limitação intelectual, não teria necessidade em criar interpretantes como aqueles em outros trechos. Provavelmente, Ferreira não se preocupou em modificar tal termo, como em outros momentos, como uma forma de marcar a limitação de tal personagem, que não via diferença entre uma “revolução” e uma “rebelião”. Britto ainda mantém sua escolha e procedimento.

Ainda no capítulo VII, percebemos que Ferreira manteve o mesmo termo utilizado no original:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
There was no thought of rebellion or disobedience in her mind (1981, p. 76).	Não tinha em mente idéias de rebelião ou desobediência (1971, p. 85).	Não lhe passavam pela cabeça ideias de rebelião ou de desobediência (2020, p. 99).

Aqui, tratando-se de um trecho no qual o narrador adentra os pensamentos da égua Quitéria / Chica (Clover) que, por sua vez, não possuía capacidade cognitiva para projetar uma “revolução”, o tradutor acabou não modificando o sentido original, mantendo, dessa maneira, os interpretantes já contidos na mensagem original e não criando outros para modificar o sentido original, como feito em momentos anteriores. Britto permanece na mesma escolha.

Vale notar que no final da obra original é que percebemos o uso de uma palavra derivada de “revolução”, que Ferreira, por sua vez, manteve em sua tradução:

ORWELL (1945)	FERREIRA (1964)	BRITTO (2020)
For a long time there had been rumors - circulated, he had reason to think, by some malignant enemy - that there was something subversive and even revolutionary in the outlook of himself and his colleagues. They had been credited with attempting to stir up rebellion among the animals on neighbouring farms (1981, p. 118).	Por longo tempo houvera rumores - inventados, acreditava, e tinha razões para isso, por algum inimigo mal-intencionado - de que havia algo de subversivo e mesmo de revolucionário nos pontos de vista seus e de seus companheiros. Tinham passado por desejos de fomentar a rebelião entre os animais das granjas vizinhas (1971, p. 133).	Por muito tempo, circularam boatos — os quais, ele tinha motivos para supor, haviam sido obra de algum inimigo maligno —, boatos de que existia algo de subversivo e até mesmo revolucionário na visão dele e de seus colegas. Atribuíam-lhes tentativas de provocar rebeliões entre os bichos das fazendas vizinhas (2020, p. 140).

Nesse trecho, percebemos que Ferreira não fez o uso da manipulação a que venho dando ênfase e que visava criar os interpretantes que levariam a uma interpretação que, provavelmente, se aproximaria daquela que os militares almejavam. As palavras inglesas “revolutionary” e “rebellion” foram traduzidas pelas suas correspondentes mais próximas em português: “revolucionário” e “rebelião”, respectivamente. Presumo que, nesse momento, Ferreira não substitui a palavra “rebellion” por “revolução”, como nos outros momentos, devido ao fato de a palavra “rebellion” vir, agora, impressa com a inicial minúscula. Em todos os outros trechos nos quais Ferreira lançou mão de tal substituição, com exceção daquele da página 49 da tradução, “rebellion” vem impressa com a inicial em maiúscula. Além disso, o fato de “rebellion” estar relacionada às movimentações entre os animais das granjas vizinhas, demonstra que poderia haver insatisfações por parte de tais animais que não poderiam ser consideradas atos revolucionários, uma vez que tais atos necessitavam de uma preparação psicológica, o que poderia levar um bom tempo, conforme ocorrido na Granja dos Bichos / Fazenda dos Animais (Animal Farm). O fato de Ferreira fazer uma distinção entre o significado de “rebellion” (inicial minúscula) e “Rebellion” (inicial maiúscula) não justifica, a nosso ver, suas escolhas. As posturas tradutorias de Ferreira comprovam o propósito dos militares e dos demais interessados em desestabilizar o governo de João Goulart e sustentar o golpe ocorrido em março de 1964.

A tradução de Britto para o mesmo trecho conta com a palavra “subversivo” para “revolutionary” e “rebelião” para “rebellion”. Nesse momento realmente não entendi o motivo da escolha da palavra “subversivo” uma vez que essa realmente remete bastante à época da

ditadura militar brasileira e acaba por ignorar a existência da palavra “revolucionário” em português e que se Orwell quisesse utilizar “subversivo” teria escolhido “subversive”. A meu ver esse é o único momento que Britto destoa de toda as suas escolhas e visão adotada durante a tradução quanto ao delicado termo “rebelião”, “revolução” e outros afins.

Conclusão

As traduções são feitas para um fim ideológico específico e todas elas carregam em si pensamentos e ideias do momento no qual foram realizadas e que poderiam ou não estar presentes no original. Toda tradução é feita através de um prisma ideológico e têm como objetivo principal um impacto favorável às ideias do patrocinador sobre o público-leitor, que, muitas vezes, não tem acesso à língua original e acaba por tomar tal tradução como “definitiva”, “verdadeira”, “fiel” entre outros adjetivos os quais, podem ou não serem cabíveis.

Ao analisarmos a tradução de 1964, a do recém-falecido Major Heitor Aquino Ferreira, na época capitão do Exército e envolvido diretamente com a campanha ideológica dos militares, que temiam uma “invasão” esquerdista, reforçou ainda mais a ideia da manipulação de textos estrangeiros para fins anticomunistas. O mesmo já não aconteceu na tradução de Britto que não sofreu a mesma *patronagem*, nos termos de Lefevere. Algum tipo de *patronagem*, é altamente provável que tenha ocorrido, mas não no mesmo princípio ideológico que Ferreira. Prova disto é ele ter sido o mais fiel possível ao original na escolha da tradução de “rebellion” durante toda obra, inclusive na escolha das palavras para o título, evitando assim o uso da palavra “revolução” assim como Orwell o fez.

A análise do momento histórico, o resgate de informações a respeito de procedimentos tomados por instituições como o Ipê¹¹, patrocinadora da tradução de Ferreira, que se empenharam na campanha ideológica que visava a tomada de poder pelos militares, e a análise contrastiva entre original e tradução trazem à luz procedimentos de manipulação ou de fidelidade ajustados aos contextos em que as traduções ocorreram. Esse estudo, ao mesmo tempo em que resgata o passado histórico e tradutorio, dá nova vida a uma obra sobre a qual volta-se a falar, fornecendo a ela, uma “sobrevida continuada”, de acordo com tradução oferecida por Else Vieira a termo presente em *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin.

Este artigo funciona como uma ponte entre história e tradução, passado e presente, ressaltando a importância do tradutor não só como um profissional que resgata culturas e histórias, quase um historiador, investigador e sociólogo, mas também como um indivíduo que tem o trabalho de transportar de uma margem a outra, especificidades linguísticas de uma cultura a outra, ficando, nesse meio-tempo, naquele entrelugar a que João Guimarães Rosa se refere em *A Terceira Margem*¹².

¹¹ Maiores detalhes sobre o Ipê podem ser obtidos em CARVALHO, Christian Hygino. *A Revolução dos Bichos: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. Juiz de Fora. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2002. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras-Ênfase em Tradução/Inglês).

¹² Citado por VIEIRA, 1996, p.65.

Referências

ABRAMO, Perseu. *Padrões de manipulação na grande imprensa* / Perseu Abramo; com colaborações de Laura Caprigliole...[et al.]. – 2. Ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/padroes-de-manipulacao-da-grande-imprensa/> Acesso em: 10 jun. 2024.

BENJAMIM, Walter. The task of the translator: an introduction to the translation of Baudelaire's "Tableaux Parisiens". In: ARENDT, Hanna (Ed.) *Illuminations*. Trad.: Harry Zohn. London: Jonathan Cape, 1970. p. 69-82.

CARVALHO, Christian Hygino. *A Revolução dos Bichos: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil*. Juiz de Fora. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2002. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras-Ênfase em Tradução/Inglês).

DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph (ed.) *Difference in translation*. Trad. Joseph Graham. London: Cornell University Press, 1985b. p. 149-164.

ENCICLOPÉDIA Ilustrada Folha de São Paulo: Encarte das edições de domingo. v.2, p. 834-5, mar. /dez. 1996.

ESTADÃO. *Morre Heitor Aquino Ferreira, guardião das memórias do regime militar*. São Paulo, 25 ago. 2022, site do jornal Estadão. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2022/08/25/morre-heitor-aquino-ferreira-guardiao-das-memorias-do-regime-militar.htm>. Acesso em: 10 jun. 2024.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem theory*. POETICS TODAY, Tel Aviv, v. 1. n. 1/2. 287-310, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HERMANS, Theo. Introduction: Translation studies and a new paradigm. In: ---(ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Groom Helm, 1985. p. 7-15.

LEFEVERE, André. Prewrite. In: ---. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992a. p. 1-10.

LEFEVERE, André. The system: patronage. In: ---. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992b.

LEFEVERE, André. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992c.

LONGMAN *Language Activator*. Harlow: Longman, 1999.

McARTHUR, Tom. *Longman lexicon of contemporary English*. Harlow: Longman, 1985.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Trad. Heitor Ferreira. Porto Alegre: Globo, 1971.

ORWELL, George. *Animal farm: a fairy story*. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

ORWELL, George. *A Fazenda dos Animais*: um conto de fadas. Trad. Paulo Henriques Britto. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2020.

RASCUNHO. *Globo coloca em pré-venda nova tradução de “A revolução dos bichos”*.

Curitiba, 12 dez. 2020, site Rascunho, o jornal de literatura do Brasil. Disponível em:

<https://rascunho.com.br/noticias/globo-coloca-em-pre-venda-nova-traducao-de-a-revolucao-dos-bichos/> Acesso em: 10 jun. 2024.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem. In: ---: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 32-37.

SILVA. Liliam Mara Rodrigues. *Estudo de graus de politização na tradução: Animal Farm em vários contextos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Clássico de George Orwell é rebatizado como “A Fazenda dos Animais” em nova tradução*. Belo Horizonte, 10 dez. 2020, site da UFMG, Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/classico-de-george-orwell-e-rebatizado-como-a-fazenda-dos-animaes-em-republicacao>. Acesso em: 10 jun. 2024.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Decentred signs: English literature and Brazilian popular music. In. VIEIRA, Else Ribeiro Pires & BENN-IBLER, Verônica (Orgs.). *Culturas e signos em deslocamento*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Fragmentos de uma história de travessias: tradução e (re)criação na pós modernidade brasileira e hispano-americana*. REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA. Belo Horizonte: UFMG, v.4, p. 61-80, out. 96.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte: 1992. 265p. Dissertação (Doutorado em Letras/Literatura Comparada)- UFMG.

Data de submissão: 10/06/2024

Data de aceite: 06/03/2025

“A ESCRAVA” (1887), DE MARIA FIRMINA DOS REIS: AS VIOLÊNCIAS ENFRENTADAS POR MULHERES NEGRAS NA ESCRAVIDÃO E SEUS ECOS NA ATUALIDADE

Joyce Pereira Vieira¹

RESUMO: Maria Firmina dos Reis (1825-1917) foi a primeira escritora negra a produzir literatura abolicionista no Brasil e lutou pela igualdade racial e de gênero. Este trabalho objetiva, principalmente, explorar como a referida autora retrata as diversas formas de violência enfrentadas pela mulher negra durante o período da escravidão no Brasil do século XIX, através de seu conto "A escrava" (1887). Busca-se demonstrar que a violência não apenas estava enraizada na estrutura institucional da sociedade da época, mas também persiste na contemporaneidade sob formas como o racismo e o sexism. Para isso, nossa análise fundamenta-se nos estudos de Lélia Gonzalez (2020), Lilia Schwarcz (2019) e Eduardo Duarte (2018), que exploram as experiências de violência enfrentadas pelas mulheres escravizadas e suas implicações atuais. Além disso, destaca-se a abordagem inovadora de Firmina dos Reis ao adotar uma perspectiva de alteridade, dando voz aos sujeitos escravizados para que possam narrar suas memórias traumáticas desse período histórico brasileiro. Portanto, este estudo utiliza como método a pesquisa bibliográfica com revisão da literatura relevante para fundamentar a proposta apresentada e contribuir para uma compreensão mais profunda das dinâmicas de violência e resistência no contexto da escravidão no Brasil.

Palavras-chave: Escravidão; Maria Firmina dos Reis; mulher negra; violência.

“A ESCRAVA” (1887) BY MARIA FIRMINA DOS REIS: THE VIOLENCE FACED BY BLACK WOMEN DURING SLAVERY AND ITS ECHOES TODAY

ABSTRACT: Maria Firmina dos Reis (1825-1917) was the first black writer to produce abolitionist literature in Brazil and fought for racial and gender equality. The main aim of this work is to explore how this author portrays the various forms of violence faced by black women during the period of slavery in 19th century Brazil, through her short story "A escrava" (1887). We seek to demonstrate that violence was not only rooted in the institutional structure of society at the time, but also persists today in forms such as racism and sexism. To do this, we base our analysis on the studies of Lélia Gonzalez (2020), Lilia Schwarcz (2019) and Eduardo Duarte (2018), who explore the experiences of violence faced by enslaved women and their current implications. In addition, we highlight Firmina dos Reis' innovative approach in adopting a perspective of alterity, giving voice to enslaved subjects so that they can narrate their traumatic memories of this historical period in Brazil. Therefore, this study uses bibliographical research as its method, with a review of relevant literature to support the proposal

¹ Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestra em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

presented and contribute to a deeper understanding of the dynamics of violence and resistance in the context of slavery in Brazil.

Keywords: Slavery; Maria Firmina dos Reis; black women; violence.

Introdução

O presente artigo justifica-se pelo fato de a análise proposta do conto “A escrava” (1887), de Maria Firmina dos Reis, mostrar-se relevante ao explorar como as opressões contra negras escravizadas estavam enraizadas no sistema escravista, reverberando ainda no presente. Ademais, contribui para a fortuna crítica da autora, além de promover uma reflexão de como o racismo e o sexism permanecem nas estruturas sociais e culturais. O objetivo principal é explorar como a referida autora retrata as diversas formas de violência enfrentadas pela mulher negra durante o período da escravidão no Brasil do século XIX, a partir de seu texto literário. Busca-se também demonstrar que a violência não apenas estava enraizada na estrutura institucional da sociedade da época, mas também persiste na contemporaneidade sob formas como o racismo e o sexism. Para isso, nossa análise fundamenta-se, principalmente, nos estudos de Lélia Gonzalez (2020), bell hooks (2019), Lilia Schwarcz (2019) e Eduardo Duarte (2018), que exploram as experiências de violência enfrentadas pelas mulheres escravizadas e suas implicações atuais. Além disso, destaca-se a abordagem inovadora de Firmina dos Reis ao adotar uma perspectiva de alteridade, dando voz aos sujeitos escravizados para que possam narrar suas memórias traumáticas desse período histórico brasileiro. Portanto, este estudo utiliza como método a pesquisa bibliográfica com revisão da literatura relevante para fundamentar a proposta apresentada e contribuir para uma compreensão mais profunda das dinâmicas de violência e resistência no contexto da escravidão no Brasil. O trabalho é dividido em introdução, com enfoque no conto, na abordagem da autora e nas violências, seguido por um breve estudo da mulher negra relacionada com o escravismo. Posteriormente, realiza a análise do texto literário na perspectiva proposta das múltiplas violências sofridas pelas mulheres negras da escravidão à contemporaneidade e, por fim, tece conclusões.

O conto em estudo é estruturado em duas narrativas. A primeira apresenta uma senhora abolicionista que testemunhou a fuga de Joana, uma escravizada em situação de desespero. A segunda narrativa é centrada na trajetória de vida de Joana, marcada por violências e separações abruptas, que a levam à loucura. Seu filho Gabriel, na tentativa de ajudá-la, foge e a encontra na iminência da morte. A senhora abolicionista, então, enfrenta os opressores (feitor e senhor escravocrata), garantindo a liberdade de Gabriel e simbolizando a resistência. Maria Firmina dos Reis cria, dessa maneira, uma narrativa de denúncia e empatia, destacando as violentas experiências da mulher negra escravizada e o legado da escravidão.

O conto “A escrava”, de Maria Firmina dos Reis, foi originalmente publicado no terceiro número da *Revista Maranhense* em novembro de 1887, meses antes da assinatura da Lei Áurea. A autora foi a primeira ficcionista a inserir a temática da escravidão dos negros no Brasil em um romance, conforme expõe Nascimento Morais Filho (1975), um dos biógrafos de

Firmina. A escritora afrodescendente viveu em um Brasil patriarcal e escravista com um histórico de violências tanto de gênero quanto de raça. A teórica feminista bell hooks² (2019) pensa o patriarcado como “sexismo institucionalizado” e tão forte quanto o racismo como opressão na vida de mulheres negras. No contexto da escravidão norte-americana, a estudiosa avalia o impacto do sexism na vida da mulher negra escravizada e ressalta que ele é mais do que um conjunto de atitudes individuais, ou seja, é um sistema de opressão enraizado nas estruturas da sociedade. Ele permeia todas as instituições que reforçam, normalizam e perpetuam a desigualdade entre homens e mulheres de forma sistemática. O impacto dele na vida de mulheres negras escravizadas é ainda mais profundo devido à intersecção do sexism, do racismo e da opressão de classe, aqui considerada a situação de escravizada, uma vez que é assim que a sociedade da época a categorizava. Isso posto, hooks faz uma profunda avaliação da desvalorização das mulheres negras, evoluindo da negra escravizada à mulher negra livre e demonstrando que as violências institucionalizadas no período escravista perduraram após a abolição no imaginário da sociedade, caracterizando, portanto, um método calculado de controle social.

Segundo o pesquisador Jaime Ginzburg (2017), a violência é constitutiva da sociedade brasileira — ela é estrutural — ou seja, ela ocupa um lugar central porque encontra condições no campo político, além do fato de o Estado manter instituições funcionando de acordo com princípios autoritários e de modo que “[...] na vida cotidiana, as interações sociais reforcem esses princípios constantemente, como se o autoritarismo fosse benéfico à ordem social” (Ginzburg, 2017, p. 221). Ademais, o crítico aborda a chamada “política do esquecimento” que consiste em um processo de silenciamento intelectual de vozes e traumas no cânone literário brasileiro:

A tradição patriarcal e escravista foi responsável, em sua violência estrutural, pelo estabelecimento de dificuldades para mulheres, negros e pobres receberem condições concretas para a produção literária, incluindo acesso à escolarização, respeitabilidade e reconhecimento dentro de políticas editoriais (Ginzburg, 2017, p. 197).

Contrariando esse preceito, Maria Firmina dos Reis, mulher afrodescendente, obtém acesso educacional e publica seus escritos na imprensa maranhense como forma de denúncia e resistência com o pseudônimo de “uma maranhense” e M.F.R., fato que expõe a sociedade racista de sua época. A autora só obteve reconhecimento após as pesquisas de José Nascimento Moraes Filho em 1975.

Maria Firmina foi pioneira na abordagem da escravidão, partindo da perspectiva do “Outro” (o escravizado), dando voz narrativa ao sujeito negro, além de inovar no que se refere

² A escritora, teórica feminista e ativista bell hooks (nascida Gloria Jean Watkins) utiliza seu pseudônimo em minúsculas como uma escolha simbólica. Tal prática representa seus valores e seu posicionamento acerca de identidade e autoria, de modo que deseja que a atenção se volte para as ideias e conteúdo de seu trabalho, não para a sua figura pessoal, rompendo com as convenções linguísticas e acadêmicas. O presente trabalho mantém a postura da estudiosa.

a escrita de autoria feminina e os dramas vividos por uma mulher escravizada. Segundo a teórica literária e crítica feminista indiana Gayatri Spivak (2010), o subalterno não pode falar por si, não tem o direito de reivindicar nada para si. Dessa maneira, a teórica indiana discute a capacidade das vozes subalternas, ou seja, daqueles marginalizados pela sociedade colonial, de serem ouvidas e representadas. Ademais, argumenta que essas vozes são frequentemente silenciadas ou distorcidas pelos discursos dominantes, o que coaduna com o grotesco do sistema escravocrata o qual Firmina não deixou cair no esquecimento. Com extrema coragem, a autora expôs simultaneamente as chagas da escravidão e a submissão feminina na sociedade patriarcal brasileira de sua época, principalmente com seu romance *Úrsula* (1859) e com o conto “A escrava” (1887).

A autora, que viveu em pleno século XIX sob o advento do Romantismo, possuía personalidade forte e posicionamento abolicionista contribuindo para a memória coletiva, uma vez que se negava a mascarar a barbárie da escravidão. Conforme o pesquisador e estudioso da literatura afro-brasileira Eduardo Duarte (2018a, p. 229), a autora “[...] faz uso da dicção romântica hegemônica em seu tempo para encenar os dramas da subalternidade. E o faz apropriando-se do discurso cristão a fim de demarcar a violência patriarcal como pecaminosa”. Dessa forma, a escritora apropria-se do discurso dominante — cristão e romântico — a fim de despertar piedade nos seus leitores a partir do tratamento humanizado aplicado aos escravizados de sua ficção. O *modus operandi* da autora consiste, portanto, em contrapor o terror escravagista — explicitado pela violência — à piedade humana com o intuito de provocar empatia no leitor. Para isso, ela humaniza e atribui valores morais às personagens negras de modo a despertar também uma possível simpatia pelo abolicionismo.

A escravidão foi um dos períodos mais violentos da história do Brasil, marcada pela exploração e opressão de milhares de negros advindos da África. No século XIX, o escravizado era visto apenas como mercadoria, como um objeto. O historiador e cientista político brasileiro Luiz Felipe de Alencastro (2000) aborda duas formas principais de violência sofrida pelos negros durante o período escravocrata, que são cruciais para a compreensão do impacto profundo da escravidão na vida dos africanos. A primeira é o processo de dessocialização, que refere-se à retirada abrupta dos negros africanos de seu ambiente social, cultural e geográfico original. Este processo envolveu várias etapas de violência e trauma, incluindo raptos ou transações comerciais corruptas, viagem transatlântica em condições desumanas, além do processo de venda, ou seja, esse processo não apenas arrancava os indivíduos de suas nações e laços familiares, mas também visava apagar suas línguas, culturas e religiões, em um esforço para quebrar qualquer forma de resistência e facilitar a dominação. A segunda forma trata-se da despersonalização, que converteu-os em propriedade privada e envolveu formas de violência e desumanização tais como destruição da identidade, trabalhos forçados e castigos, além da negação de sua humanidade. A partir dessa complexidade do legado da escravidão, percebe-se a importância de reconhecer e enfrentar essas histórias de violência a fim de que a construção de uma sociedade mais justa e igualitária possa ser possível.

A violência física foi utilizada largamente durante a escravidão de forma mais explícita, mas há também a presença de violência psicológica, como veremos em nossa análise do conto

firminiano. Segundo o crítico literário Roberto Schwarz (2012, p. 14), a produção escravista era “[...] fundada na violência e na disciplina militar” e “dependia da autoridade, mais que da eficácia”. Desse modo, há uma relação direta entre autoritarismo e violência, o que caracterizou o terrível regime vigente à época em que se passa a narrativa. O pesquisador Ginzburg (2017), em seu estudo, aborda a violência no aspecto físico do termo e reflete sobre pontos importantes acerca da representação ficcional da violência na literatura brasileira: as relações históricas de dominação, a normalização da violência por regimes autoritários, o dever do intelectual em produzir “memória da violência” de forma a desnaturalizá-la e demonstrar um posicionamento próprio quanto à representação. Segundo o crítico, há um antagonismo na forma de representação da violência na literatura, ou seja, há duas forças conflitivas nessa representação: “[...] uma capaz de agredir, e outra, que não está de acordo com isso” (Ginzburg, 2017, p. 225). Dessa forma, o agressor é representado pelo senhor escravocrata e pelo feitor (no conto é o senhor Tavares e Antônio, respectivamente) enquanto que o desacordo com a violência é representado pelos abolicionistas (a senhora do conto em análise). Ainda de acordo com o crítico, “[...] a violência tem um papel fundamental para a literatura brasileira” (Ginzburg, 2017, p. 224) e, ao considerarmos que Firmina escreve impactada pelo terror escravagista, concordamos com Ginzburg ao afirmar que:

Uma percepção crítica de nosso passado histórico permite perceber que a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou incidental; ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais (Ginzburg, 2017, p. 221).

O estudo das violências aplicadas às mulheres negras escravizadas, portanto, mostra-se relevante e urgente de ser debatido de modo a promover ampla conscientização na sociedade acerca das heranças históricas de opressão e as persistentes desigualdades de gênero, raça e classe, incentivando a reflexão sobre o impacto desses processos no presente.

1. Mulheres negras e o escravismo

Maria Firmina retratou a escravidão e as violências sofridas pelos negros. As mulheres negras, em especial, foram profundamente afetadas pela brutalidade da violência sexual perpetrada pelos senhores de escravizados, que as viam não apenas como seres humanos subjugados, mas também como propriedade a ser explorada, objetos de desejo cuja submissão servia como uma demonstração máxima de poder e controle. Um exemplo dessa brutalidade e subjugação é a escravizada Joana, que engravidou duas vezes e, provavelmente, por meio de violência sexual, uma vez que esse era o *modus operandi* da maioria dos senhores escravocratas do período. A antropóloga brasileira, conhecida por suas contribuições significativas aos estudos de gênero, religião e cultura no Brasil, Sonia Maria Giacomini confirma essa visão acerca da mulher negra escravizada ao afirmar que:

A negra é “coisa”, pau pra toda obra, objeto de compra e venda em razão de sua condição de escrava. Mas é objeto sexual, ama de leite, saco de pancadas das sinhazinhas, porque, *além de escrava, é mulher*. Evidentemente, esta maneira de viver a chamada “condição feminina” não se dá fora da condição de classe... e mesmo de cor (Giacomini, 1988, p. 87-88, grifo nosso).

Na sociedade escravista, racista e patriarcal brasileira, à mulher negra escravizada cabia somente o *status* de propriedade, sempre disponível para senhoras e senhores brancos. Destinadas à realização de trabalhos pesados, cuidados domésticos, funções maternas e sexuais, não obtinham o reconhecimento da sua própria humanidade. Ao contrário, eram consideradas selvagens e brutas. Múltiplas opressões, portanto, são aplicadas a ela de forma entrelaçada e complexa, cruzando raça (negra), classe (escravizada) e gênero (mulher), evidenciando a vulnerabilidade da mulher negra escravizada. A escravidão, implacavelmente, não considerava as especificidades dos escravizados como idade e sexo, por exemplo. Ela submetia todos, incluindo as mulheres, a tarefas exaustivas e condições precárias de trabalho, que muitas vezes resultavam em alimentação inadequada, entre outros desafios. Na visão da teórica feminista e ativista americana bell hooks (2019, p. 45), esse “[...] tratamento brutal de mulheres negras escravizadas por homens brancos expôs a intensidade do ódio de homem à mulher e ao corpo da mulher”. Além desse ódio imposto a elas, também sofreram com violência psicológica, uma vez que viviam constantemente aterrorizadas. Um exemplo é a retirada abrupta de seus filhos do seu convívio para serem vendidos no comércio escravagista, assim como ocorre com a escravizada Joana do conto firminiano em questão.

As personagens femininas negras frequentemente foram retratadas pela literatura nacional de forma a ocupar um papel estereotipado ou secundário. Em *O cortiço* (1890), do também maranhense Aluísio Azevedo (2009, p. 48), Rita Baiana é descrita como uma mulata sensual, sedutora, demoníaca e dona de um requebrado: “Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante”. Eis o estereótipo da mulher miscigenada. Lélia Gonzalez (2020), intelectual que desempenhou um papel fundamental no movimento negro e feminista no Brasil, enquadra a mulata brasileira em uma categoria própria de objeto sexual, sofrendo violência simbólica e ainda esclarece a origem do termo preconceituoso: “[...] a palavra ‘mulata’ vem de *mula* — *animal híbrido*, produto do acasalamento de um jumento (macho ou fêmea) e um cavalo ou égua” (Gonzalez, 2020, p. 165). A partir dessa premissa advém a ideia de que o ato sexual entre o homem branco e a mulher negra não é normal, mas fruto de um ato animalesco. Gonzalez (2020, p. 165) também esclarece que ao se analisar “[...] a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas”. Dessa forma, a mulata brasileira não é reconhecida como ser humano, porém como mercadoria a ser comercializada, semelhante às mulheres negras do período da escravidão.

Por sua vez, Frantz Fanon — intelectual reconhecido por suas contribuições significativas para o entendimento das dinâmicas coloniais e pós-coloniais, bem como para a

teoria crítica da raça, colonialismo e descolonização — destaca a imagem criada do negro, associada ao mal, que enraizou-se na sociedade: o “[...] carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro — tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral” (Fanon, 2008, p. 160). Sendo assim, cunha-se desde à época colonial uma imagem negativa e inferiorizada do negro na sociedade brasileira, a partir da ideologia da inferioridade racial³. Nesse contexto, acrescenta Eduardo Duarte (2018b, p. 74): “De Gregório de Matos a Guimarães Rosa, a literatura brasileira sempre trouxe à baila figura da mulher afrodescendente *sexy* e disponível ao homem branco. [...] E o fez de modo sutilmente dissimulado, pois, sobretudo nas ‘mulatas’, o sexo nunca leva à procriação”. Dessa maneira, a literatura corrobora o imaginário popular de que negras e mulatas são seres sexualizados e inferiores.

Simone de Beauvoir, escritora e feminista francesa, embora embase toda a sua argumentação considerando apenas as mulheres brancas, ainda mostra-se relevante ao demonstrar a superioridade do masculino sobre o feminino na sociedade e a consequente inferiorização desse feminino ao argumentar que a mulher é moldada por construções sociais e culturais que a colocam em uma posição de inferioridade em relação ao homem, de modo que “[...] a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 2009, p. 15). Essa forma de enxergar a mulher, análoga à existência do homem e dependente dele, é um fator de inferiorização, base do patriarcalismo vigente no Brasil oitocentista. Esse patriarcado brasileiro também desconsiderava a mulher racializada, não permitia nem mesmo que ela pertencesse ao gênero feminino, uma vez que era considerada como mera mercadoria ou mesmo como uma anomalia. Ademais, quando se trata da mulher negra, tal tratamento é acentuado ainda mais devido ao passado colonial de escravidão e violências. Por seu turno, Gonzalez (2020, p. 58) adverte e chama a atenção para o fato de que ser mulher e negra no Brasil atual “[...] é ser objeto de tripla discriminação [raça, gênero e classe], uma vez que estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexism a colocam no nível mais alto de opressão”. Nesse sentido, esclarece ainda que ela se volta para trabalhos domésticos, o que reforça seu *status* de subalterna e inferior, ou seja, a escravidão deixou marcas profundas que perduram ainda na contemporaneidade.

Na visão da historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2019, p. 29), um “[...] sistema como esse [colonial escravista] só poderia originar uma sociedade violenta e consolidar uma desigualdade estrutural no país”. Além disso, bell hooks (2019, p. 59) argumenta que “enquanto o racismo claramente foi o mal que decretou que pessoas negras seriam escravizadas, o sexism foi o que determinou que o destino da mulher negra seria mais pesado, mais brutal do que o do homem negro escravizado”. A mulher negra escravizada foi uma das principais vítimas do regime escravocrata, que não apenas a privou de liberdade, mas também a subjugou a condições

³ Lilia Schwarcz, em sua tese *O espetáculo das raças* (1993), evidencia que as noções de superioridade racial de brancos e o estigma do pessimismo quanto ao destino de uma nação mestiça foram disseminadas na sociedade brasileira a partir das teorias raciais deterministas e evolutivas dando origem ao racismo, além de colocar em xeque o país da “democracia racial”, conforme termo cunhado pelo antropólogo Artur Ramos e divulgado por Gilberto Freyre.

desumanas e violentas. Esse sistema deixou um legado profundo de desigualdade estrutural que perdura até os dias atuais, como bem observou Cida Bento (2022) em *O pacto da Branquitude*, refletindo-se nos inúmeros privilégios ainda inscritos na subjetividade do coletivo brasileiro. Mesmo hoje, após o fim da escravidão, a mulher negra continua a enfrentar lutas diárias em busca da igualdade de tratamento, enfrentando obstáculos que permeiam desde o acesso a oportunidades educacionais e profissionais até a luta contra estereótipos e preconceitos arraigados na sociedade.

As obras de Maria Firmina funcionam como um importante registro histórico-literário que valorizam a identidade das mulheres negras, resgatam memórias, denunciam traumas e as inserem nas páginas da literatura nacional. As escravizadas são retratadas de forma positiva, humanizada, solidária, contrapondo com a forma como as mulheres negras foram retratadas em outros textos literários. A autora procurou desnaturalizar a imagem estereotipada da mulher negra (escravizada, mucama/empregada doméstica e hipersexualizada). Assim, suas obras funcionam como instrumento de reflexão sobre a forma como as mulheres negras sempre foram representadas na literatura brasileira, ao mesmo tempo em que ajuda a entender os desafios enfrentados por elas na atualidade. A escritora acrescentou valor à produção literária e cultural brasileira, quebrando paradigmas e fortalecendo a representação da mulher negra como ser humano, em sua dimensão completa e verdadeira.

2. “A escrava” (1887) e as violências contra mulheres negras

Maria Firmina tece no conto a trajetória, marcada por sofrimento e resistência, da escravizada Joana que perde a sanidade após a venda de seus filhos gêmeos, o que a leva a constantes fugas e à perseguição brutal do feitor. A escravizada também teve sua liberdade frustrada ao receber uma carta de alforria fraudada pelo proprietário após o pagamento devido, fato que levou sua mãe à morte. Joana foge e seu filho Gabriel também foge para protegê-la. Com o apoio de uma senhora abolicionista, ela consegue rever o filho antes de morrer, e Gabriel, por fim, conquista sua liberdade. O conto inicia-se pondo em cena um salão onde estavam reunidas “[...] muitas pessoas distintas, e bem colocadas na sociedade” (Reis, 2022, p. 199) que conversavam até que o assunto recaiu sobre o “elemento servil” (Reis, 2022, p. 199). Já de princípio observamos tratar-se de um diálogo entre pessoas brancas, pertencentes a uma classe mais elevada da sociedade oitocentista e o elemento servil supramencionado refere-se aos negros escravizados. Com o advento de opiniões divergentes, principia-se a discussão e “[...] uma senhora de sentimentos sinceramente abolicionistas” (Reis, 2022, p. 199) demonstrando indignação com a exposição de sentimentos escravocratas no século XIX, a partir de um discurso religioso e moral, afirma seu posicionamento contrário à escravidão elencando vários motivos para tal postura:

[...] a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal. Dela a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro; o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o

opróbrio, a vergonha; porque de fonte activa e desassombrada não podemos encarar as nações livres (Reis, 2022, p. 200).

A senhora, narradora do conto, não é nomeada mesmo com sua voz abolicionista ecoando na narrativa. Ela afirma com convicção: “O escravo é olhado por todos como vítima — e o é” (Reis, 2022, p. 200). Logo após há o início de uma segunda narrativa, corroborando a primeira tese de Piglia (2004, p. 89) sobre esse gênero: “[...] um conto sempre conta duas histórias”. A narradora, então, abre essa segunda história dizendo que bastava uma narrativa como prova de suas afirmações acerca do algoz (senhor de escravizados) e da vítima (escravizados). Vale ressaltar que o ambiente dessa primeira narrativa não é retomado pela autora ao final do conto, de maneira que podemos supor que a trágica história de vida da escravizada Joana possa deixar desnorteados e sem fala todos aqueles homens e mulheres que ouviam atentamente a narrativa da senhora abolicionista. Assim, Firmina evidencia tanto o impactante regime vigente quanto as atitudes da branquitude em relação a ele. Grande parte da população brasileira ficava mesmo inerte frente aos horrores promovidos pela escravidão, afinal, é difícil renunciar a privilégios quando os tem, conforme evidenciou Cida Bento (2022).

Surge, então, a escravizada com “gritos lastimosos”, “soluços angustiados”, correndo “em completo desalinho” (Reis, 2022, p. 200-201) até desaparecer atrás de uma moita colando-se ao chão. Ela estava “espavorida e trêmula” (Reis, 2022, p. 201), o que demonstra o desespero e o medo da personagem. Um homem com “fisionomia sinistra” desponta e, agitando brutalmente um açoite e uma corda, bradava: “Inferno! Maldição!”, “Tu me pagarás”. (Reis, 2022, p. 201). Ele pergunta se a senhora não viu uma negra fugida que, em sua concepção, era uma “negra que se finge doida” (Reis, 2022, p. 201-202). Aqui é apresentado o algoz, o feitor, um homem bruto e violento que desqualifica a escravizada. Para ele, o único sofrimento era o próprio de ter que “[...] correr atrás dela por essas brenhas” (Reis, 2022, p. 202). Suas palavras de raiva eram: “— Maldita negra! Esbaforido, consumido, a meter-me por estes caminhos, pelos matos em procura da preguiçosa... Ora! Hei de encontrar-te; mas, deixa estar, eu te juro, será esta a derradeira vez que me incomodas. No tronco... no tronco: e de lá foge!” (Reis, 2022, p. 202). A violência física aparece na forma do tronco, local em que eram amarrados os negros para serem açoitados. A tortura objetivava tanto a desumanização quanto a repressão de qualquer resquício de consciência libertadora, de modo a internalizar no escravizado sua nova condição de propriedade privada de um senhor, ou seja, era um impiedoso mecanismo de controle. Outras violências perceptíveis nessa passagem são a desumanização da negra e sua desqualificação moral, ambas amparadas social e institucionalmente pelo regime escravista e patriarcal do período. Tal regime evidenciava dois dos grandes problemas enfrentados pelas mulheres negras que ainda perduram na sociedade brasileira: racismo e sexism. De acordo com a perspectiva de bell hooks, “[...] sexism and racism, intensified and increased the suffering of black women and the oppression against them” (hooks, 2019, p. 37), e de fato a escravizada em questão é prova disso.

Joana é qualificada pela senhora como “desgraçada” e “desditosa”, demonstrando como sua condição de escravizada impactava sua vida. Ela questiona o feitor acerca das fugas a que

ele se referira. Ele, por sua vez, confirma a frequência delas e volta a afirmar que a escravizada era “doida fingida” e que essa fuga teria um elevado custo a ela. A senhora o ludibriou e, aliviada, convence-o a ir embora. Eis que aparece um negro, “ofegante, trêmulo e desvairado” (Reis, 2022, p. 203). A senhora, mesmo compadecida da causa abolicionista, confessa: “Tive medo” (Reis, 2022, p. 203). Ora, percebe-se que o negro inspirava terror nas pessoas. Fosse um branco causaria medo? Provavelmente, não. A chegada do feitor nas mesmas condições e com um chicote em punho, não gerou medo. Esse estigma também se caracteriza por uma forma de violência sofrida pela pessoa negra. Contudo, passado o medo, ficou o sentimento de consideração, de interesse. O escravizado era um “infeliz”, estava “seminu” e repleto de cicatrizes, mas de feição “franca” e “agradável”. Essa contraposição de termos para caracterizar o escravizado é interessante se considerarmos a intenção da autora em humanizar e dotar os escravizados de bons sentimentos, logo capaz de atitudes humanas. Na sequência, segue a descrição: ele possuía os “[...] membros alquebrados de cansaço, seus olhos rasgados, ora lânguidos pela comoção de angústia que se lhe pintava na fronte, ora deferindo luz errante, e trêmula, agitada, e incerta, traduzindo a excitação, e o terror, tinham um quê de altamente interessante” (Reis, 2022, p. 204). Percebemos novamente a intenção de conferir ao negro sensações antes tidas como exclusivas dos brancos: “No fundo do coração daquele pobre rapaz, devia haver rasgos de amor, e generosidade” (Reis, 2022, p. 204), ou seja, o escravizado possui coração, logo é possível que tenha sentimentos. A narradora se aproxima e descobre que o “calhambola”⁴ era filho da fugitiva e que seria castigado por se tornar também fugitivo ao sair para procurar sua mãe na tentativa de ajudá-la.

— Amanhã, — continuou ele [Gabriel], — hei de ser castigado; porque saí do serviço, antes das seis horas, *hei de ter trezentos açoites*; mas minha mãe morrerá se ele a encontrar. Estava no serviço, coitada! Minha mãe caiu, desfalecida; *o feitor lhe impôs que trabalhasse, dando-lhe açoites*; ela deitou a correr gritando (Reis, 2022, p. 205, grifos nossos).

Novamente, a violência física é manifestada de maneira brutal através dos açoites infligidos aos escravizados, tanto a Gabriel quanto à sua mãe, Joana. É significativo destacar que foram aplicados trezentos açoites. Essa hipérbole não só ultrapassa qualquer limite de disciplinação, mas também simboliza uma crueldade deliberada e um profundo desrespeito pela vida negra. Os trezentos açoites não são apenas um ato de violência física extrema, mas também um símbolo da brutalidade sistemática e da desumanização imposta aos indivíduos escravizados. Ginzburg (2017, p. 221) afirma: “A história brasileira é intensamente caracterizada pela presença de violência em processos sociais” e, nesse caso, há o cotidiano escravocrata que impunha penalizações àqueles que desobedecessem. Mãe e filho escravizados estavam fadados à violência do regime vigente. Destacamos que, no caso da escravizada, era possível até que falecesse com os castigos brutais.

⁴ Termo utilizado durante a escravidão brasileira que equivale a escravizado fugitivo, quilombola.

A senhora mostra o paradeiro de Joana ao filho que exclama: “— ah! Minha senhora! Minha mãe morre!” (Reis, 2022, p. 205). Ela havia tido um “[...] ataque espasmódico. Estava hirta e parecia prestes a exalar o derradeiro suspiro” (Reis, 2022, p. 206). Nesse momento, novamente, fica evidente a caracterização humana do escravizado ao afirmar: “Volte eu embora à fazenda, seja castigado com rigor; mas não quero, não posso ver minha mãe morrer aqui, sem socorro algum” (Reis, 2022, p. 206). A senhora oferece generosamente abrigo seguro e apoio a ambos em sua casa, garantindo-lhes proteção e solidariedade durante uma circunstância tão adversa.

Joana recobre os sentidos, reconhece Gabriel enquanto a senhora — membro da sociedade abolicionista daquela província e do Rio de Janeiro — providencia a segurança de mãe e filho. A escravizada chama por Carlos e Urbano (seus filhos gêmeos vendidos aos oito anos para um traficante de escravizados). A perda dos gêmeos desencadeara sua loucura e a mergulhara na melancolia. Joana, então, enuncia: “— Não sabe, minha senhora, eu morro, sem ver mais meus filhos! Meu senhor os vendeu... eram tão pequenos... eram gêmeos. Carlos, Urbano...” (Reis, 2022, p. 208). A violência psicológica se instaura no conto a partir da separação abrupta e cruel de seus filhos ainda pequenos, gerando grande trauma e impactando sua saúde mental e emocional, ou seja, novamente a violência do regime imprimindo na escravizada marcas devastadoras e indeléveis.

A escravidão não apenas apartou brancos e negros, mas também consolidou uma divisão profunda e duradoura na sociedade, estabelecendo uma hierarquia racial rígida que colocou os brancos em uma posição de poder e privilégio, enquanto relegava os negros a uma condição de subjugação e marginalização. Esse sistema desumano de exploração não só criou dois lados distintos, mas também enraizou preconceitos e estereótipos que perpetuaram a desigualdade racial, tanto que Joana questiona a narradora: “Quem é vossemecê, minha senhora, que tão boa é para mim, e para meu filho? Nunca encontrei em vida um branco que se compadecesse de mim” (Reis, 2022, p. 209). A separação da sociedade em dois grupos muito distintos e a extrema violência a que era submetida fizeram com que a escravizada acreditasse ser impossível um branco se apiedar de um negro.

Joana conta para a senhora que o senhor Tavares é o responsável por sua desgraça e inicia um relato emocionante em primeira pessoa. Ela, então, narra que era filha de mãe escravizada africana, pai índio livre, ambos casados. Seu pai juntou economias e pagou pela sua liberdade aos cinco anos, logo, começou a viver com “alguma liberdade” e começou a aprender a ler com um escravizado mulato. O fato de serem analfabetos, fez com que recebessem uma falsa carta de alforria, descoberta sem valor somente após a morte do pai, dois anos depois. Já no dia seguinte da morte de seu pai, o senhor ordenou à sua mãe: “— Joana que vá para o serviço, tem já sete anos, e eu não admito escrava vadia” (Reis, 2022, p. 210). Com isso, a mãe “[...] deu um grito e caiu estrebuchando. Sobreveio-lhe febre ardente, delírios, e três dias depois estava com Deus” (Reis, 2022, p. 211). A violência é recorrente: Joana tem sua liberdade duplamente furtada; já sua mãe, pelo revés significativo, não resiste; enquanto seu pai, mesmo livre, se consumiu a trabalhar para o senhor a fim de ajudar sua esposa.

A carta de alforria é um documento histórico importante que ilustra tanto a crueldade e desumanidade da escravidão quanto as lutas e aspirações dos indivíduos escravizados por liberdade e justiça. Por um lado, representava um passo em direção à emancipação e à autonomia para o indivíduo escravizado. Por outro lado, muitas vezes não garantia direitos plenos e iguais, já que os ex-escravizados frequentemente enfrentavam grande discriminação social e econômica após a libertação. No tocante a ela, Grenouilleau — historiador francês, especializado na história do tráfico transatlântico de escravizados e das abolições — destaca: “[...] era muito raro que a alforria fosse totalmente desinteressada e o rompimento com o escravizado fosse completo. O alforriado podia de fato comprar sua liberdade com um pecúlio lentamente acumulado” (Grenouilleau, 2009, p. 133). Dessa maneira, observa-se que, apesar de comprada a liberdade, Joana e sua família permaneceram sob o domínio do senhor, considerado idôneo por ser homem branco e letrado. Ademais, Joana só consegue se alfabetizar, precariamente, após seu pai pagar por sua liberdade. Ressaltamos outra forma de violência sofrida pela escravizada: ausência de direitos, no caso, direito à educação. Dessa maneira, as palavras de Lilia Schwarcz são precisas e sintetizam bem como as violências foram constantes: “[...] em lugar de idílio, escravizados conheciam por aqui toda a forma de violência” (Schwarcz, 2019, p. 23). É fundamental desmistificar essa noção arraigada no imaginário nacional de que a escravidão no Brasil foi de alguma forma tranquila ou pacífica. Ao contrário, foi um regime brutal e opressivo, onde homens, mulheres e crianças negras foram submetidos a condições desumanas, trabalhos exaustivos e punições severas. A violência física e psicológica era endêmica, desde os castigos físicos até a exploração sexual e a separação brutal de famílias, como retratado por Firmina no conto em estudo. A ideia de um “idílio” é não apenas falsa, mas também perigosa, pois obscurece a verdadeira natureza desumana e degradante da escravidão no Brasil, que deixou um legado profundo de desigualdade e injustiça que ainda reverbera na sociedade contemporânea.

Joana, em seu último suspiro, pede para a senhora: “— apadrinhe Gabriel, meu filho, ou esconda-o no fundo da terra” (Reis, 2022, p. 211). Em outros termos, tomada pelo desespero e completamente vulnerável, suplica ou por proteção ou pela morte de seu filho, de modo que ele fique longe do feitor e dos castigos, em uma atitude de resistência à condição de escravizado que ele se encontrava. Antes de falecer, Joana ainda consegue relembrar a retirada violenta de seus gêmeos imposta pelo seu dono:

Senti palpitar desordenadamente meu coração; lembrei-me do traficante... corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos. [...] acordei aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me: mamãe! Mamãe! [...]

— Por Deus, por Deus, gritei eu tornando a mim, por Deus, levem-me com meus filhos! (Reis, 2022, p. 212).

Firmina, portanto, não apenas se recusa a silenciar as dolorosas memórias da violência escravocrata, mas também as amplifica através da voz da própria vítima, garantindo que ressoem de forma impactante.

Aparece o feitor. A senhora o enfrenta e não o deixa levar Gabriel. No dia seguinte, o senhor Tavares vai até lá para buscar o escravizado, que deseja morrer ao lado do cadáver da mãe. Mais uma vez a violência psicológica se instaura, agora com Gabriel, já desorientado, uma vez que ele passa por um grande medo de ser levado, além de ter que ouvir as insensíveis e dolorosas palavras de indiferença do senhor Tavares em relação a sua mãe, que estava morta na sua frente: “Esta negra, continuou, olhando fixamente para o cadáver — esta negra era alguma coisa de monomaníaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisso consumiu a existência. Morreu, não lamento esta perda; já para nada prestava” (Reis, 2022, p. 215). Ao desejar morrer ao lado do cadáver da mãe, Gabriel expressa uma conexão emocional e um vínculo humano essencial que foram rompidos de maneira abrupta e traumática, evidenciando violência psicológica caracterizada pelo seu sofrimento emocional profundo. A senhora, portanto, apresenta uns papéis e, mediante pagamento, exige a liberdade do escravizado. Ao senhor Tavares, restou sair furioso em seu “fogoso alazão” (Reis, 2022, p.216).

Para Fanon (2008), a violência colonial é ausência de direitos, processo discursivo de negação da humanidade do colonizado. Existe uma configuração colonialista que não se extingue com a questão colonial, política, pois a colonialidade persiste na forma do racismo, que é estrutural (do ponto de vista econômico, político, cultural), ou seja, não somente a dimensão da discriminação individual. O racismo que já se evidencia aqui torna-se uma reminiscência colonial em tempos atuais. Ademais, Lélia Gonzalez destaca que “[...] tanto o sexism quanto o racismo partem de *diferenças biológicas* para se estabelecerem como ideologias de dominação” (Gonzalez, 2020, p. 141), ou seja, tanto o sexism quanto o racismo são construídos com base em diferenças biológicas percebidas, que são então utilizadas para fundamentar e justificar sistemas de dominação. Isso significa que ideologias que sustentam a inferiorização e a opressão de grupos específicos, se baseiam em argumentos falsos ou distorcidos sobre características biológicas, como raça e gênero. Além do mais, vale ressaltar que os estereótipos gerados por essa ideologia racista e sexista colocam a mulher negra em um elevado nível de opressão, uma vez que ela é vista hoje como mulata e doméstica, sendo, dessa forma, sexualizada e inferiorizada.

No plano social, após o término da escravidão oficial por meio da Lei Áurea, os negros foram deixados à margem da sociedade, enfrentando condições de miséria, desamparo e desemprego. Eles acabaram se concentrando nas áreas periféricas, onde frequentemente enfrentaram carências básicas de saneamento e acesso à educação. O Estado, por sua vez, falhou em implementar medidas eficazes para integrar essa recém-libertada população negra. Como resultado, os ex-escravizados não foram devidamente acolhidos nem incluídos na sociedade brasileira, privando-os do pleno exercício da cidadania. A crítica realizada por Lélia Gonzalez (2020) evidencia o fato de que o Estado acredita ser “natural” quase quatro quintos de trabalhadores negros estarem fadados a trabalhos manuais e não qualificados, além de que

também a apropriação lucrativa da produção cultural afro-brasileira é vista com tamanha naturalidade. Na visão de Lilia Schwarcz:

[...] criamos uma nação profundamente desigual e racista, cujos altos índices de violência não pararam no tempo da escravidão. Eles têm sido reescritos na ordem do tempo contemporâneo, que mostra como o racismo ainda se agarra a uma ideologia cujo propósito é garantir a manutenção de privilégios, aprofundando a distância social (Schwarcz, 2019, p. 35).

Firmina dá protagonismo e poder de fala para a mulher negra. Ela aposta na humanização tanto da escravizada quanto do escravizado como saída abolicionista contra o regime e a discriminação e, de forma análoga, Fanon (2008) pensa um humanismo pós-colonial, que pode ser construído a partir de um processo em que a racialização e o colonialismo sejam destruídos. O futuro é uma nova perspectiva e é preciso reorganizar a sociedade para que todos possam existir enquanto humanos, livres de qualquer forma de preconceito, subjugação ou violência. A pessoa negra, agora humanizada, já não é mais merecedora de tamanha adversidade, tornando-se um semelhante. Firmina, se propôs, portanto, a sensibilizar seu leitor de modo que ele pudesse perceber que a escravidão é uma ignomínia e que as pessoas negras, especialmente a mulher negra, é merecedora de respeito. Dessa forma, a autora buscou tocar emocionalmente seus leitores a fim de ampliar os adeptos às pautas abolicionistas vigentes no período em que ela produzia suas obras literárias. Ginzburg, de certa forma, corrobora o pensamento de Firmina ao afirmar que: “O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos” (Ginzburg, 2012, p. 24).

No que se refere às duradouras consequências do sistema escravista no Brasil, Sandra Giacomini observa e nos alerta que:

A escravidão acabou, mas a presença de suas heranças no bojo de relações burguesas e capitalistas manifesta uma vez mais essa imensa capacidade que têm as classes dominantes, de todos os períodos históricos, de incorporar, até onde for possível, aos privilégios que lhes são próprios os privilégios de grupos dominantes anteriores (Giacomini, 1988, p. 89).

Portanto, é crucial e urgente que o debate fomentado pela literatura abolicionista de Firmina continue relevante na sociedade contemporânea. Esta sociedade herdou e ainda perpetua as desigualdades e preconceitos enraizados no sistema colonial brasileiro. Dessa maneira, a escravidão nos deixou um triste legado de violências contra a população negra conforme tentamos evidenciar neste trabalho e também outrora evidenciado por Cida Bento (2022, p. 79) que afirma ser necessário “[...] reconhecer que alguns dos sistemas existentes hoje foram construídos para manter negras e negros em condição de inferioridade”, ou seja, a promoção da conscientização da população acerca dessas violências é essencial ainda no mundo contemporâneo.

Conclusão

O conto "A escrava" (1887), de Maria Firmina dos Reis, não apenas oferece uma poderosa crítica à opressão das mulheres negras durante o período da escravidão, mas também revela de forma contundente as consequências devastadoras dessa opressão. Ao explorar a interseção entre racismo, sexism e patriarcado, a obra expõe como esses sistemas de dominação se entrelaçam para perpetuar violências e desigualdades sociais profundas. As situações enfrentadas pelas personagens do conto não são apenas retratos históricos, mas espelhos de realidades contemporâneas, onde questões de raça, gênero e poder continuam a moldar a vida e as oportunidades das pessoas. Assim, "A escrava" (1887) não se limita a um relato do passado, mas funciona como um chamado urgente para reflexão sobre as injustiças persistentes em nossa sociedade atual. Ele nos convoca a questionar essas estruturas de poder arraigadas e a buscarativamente transformações sociais que promovam uma maior justiça e igualdade para todos.

A violência revela-se como um elemento intrínseco à estrutura social e à produção literária no Brasil, persistindo na contemporaneidade sob novas formas como o racismo, sexism e discriminação, como abordamos neste estudo. Lilia Schwarcz (2019, p. 27) demonstra que a escravidão superou-se e foi mais que um mero sistema econômico, já que “[...] ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferenças fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita”. Maria Firmina dos Reis, por sua vez, adota uma perspectiva de alteridade ao expor os sofrimentos da escravizada através de uma narrativa que dá voz própria ao subalterno. Assim, permite que o oprimido relate suas dores e as violências sofridas não como objeto de propriedade de um senhor escravocrata, mas como um ser humano. Além disso, a autora demonstra que as mulheres também resistiram ao regime escravista, seja através de fugas, quando escravizadas, ou por meio de engajamento em sociedades abolicionistas, no caso das libertas.

Portanto, a narrativa ficcional de Maria Firmina estabelece um diálogo profundo com a história do país, reforçando o entendimento de Lilia Schwarcz (2019, p. 26) sobre o estudo histórico: “História não é bula de remédio nem produz efeitos rápidos de curta ou longa duração. Ajuda, porém, a tirar o véu do espanto e a produzir uma discussão mais crítica sobre nosso passado, nosso presente e nosso sonho de futuro”. A obra de Firmina dos Reis não apenas revela os aspectos tenebrosos do passado escravocrata, mas também convida à reflexão sobre as continuidades e descontinuidades dessas violências ao longo do tempo. Dessa forma, o propósito deste estudo é promover uma profunda reflexão sobre as múltiplas formas de violência enfrentadas pelas mulheres negras durante o período escravista brasileiro e suas ressonâncias persistentes na sociedade contemporânea.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes. Formação do Brasil no Atlântico Sul. Séculos XVI e XVII*. 5. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 144-154.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Santa Catarina: Avenida, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v. 1. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DUARTE, Eduardo de Assis. Escravidão e patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 59, p. 223–236, 2018a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28876>. Acesso em: 18 jan. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. In: DUARTE, Constância Lima *et al* (Org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018b. p. 51-79.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2. ed. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2017.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRENOUILLEAU, Olivier Pétré. *A história da escravidão*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2009.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?*. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. E-book.

MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*. São Luiz: COCSN, 1975.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REIS, Maria Firmina. A escrava. In: *Úrsula*. Rio de Janeiro: Malê, 2022, p. 199-216.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Data de submissão: 20/06/2024

Data de aceite: 06/03/2025

PERCURSO NO TEMPO DE RUY BELO: ENTRE MATURIDADE E NÃO-EXISTÊNCIA

Rodrigo Valverde Denubila¹

Gabriel Pires Gonçalves²

RESUMO: A poesia consegue representar liricamente situações complexas que nos fomentam um pensamento reflexivo sobre nosso motivo de existência em um universo feroz e cruel. Com isso, neste estudo, enxergamos o campo filosófico existencialista de Martin Heidegger (2008) como uma chave interpretativa dentro da poesia do poeta português Ruy Belo que elucida um aspecto existencial presente na poética beliana. O objetivo do trabalho está centrado em estabelecer conexões entre a filosofia heideggeriana e a poesia de Ruy Belo (2017) para, dessa maneira, investigarmos densamente a voz lírica presente no poema “Canto de Outono”. Para isso, os métodos utilizados basearam-se na investigação filosófica hermenêutica-ontológica e na análise bibliográfica. Sobre a leitura crítica, sublinhamos a presença do tempo como fundamento do poema. O ser lírico reflete sobre o caráter efêmero do sujeito e se encontra na condição de existência na vida enquanto passagem, ao mesmo tempo que a natureza, que inicialmente concede energia vital ao indivíduo, toma de volta para si o que fora emprestado. Logo, o tempo confere ao sujeito uma ação devastadora tanto do próprio indivíduo, enquanto sua temporalidade é rasgada pelo movimento temporal, quanto da realidade como um todo, no sentido do curso de renovação das estações e da natureza.

Palavras-chave: Ruy Belo: poesia; Martin Heidegger: ensaio; literatura portuguesa; existencialismo; literatura e filosofia.

JOURNEY THROUGH RUY BELO'S TIME: BETWEEN MATURITY AND NON-EXISTENCE

ABSTRACT: Poetry is capable of lyrically representing complex situations that instigate us to reflect on the purpose of our existence in a cruel universe. Thus, in this study, we consider the existentialist philosophical perspective of Martin Heidegger (2008) as an interpretative key within the poetry of the Portuguese poet Ruy Belo, which elucidates an existential aspect present in Belo's poetics. The objective of this work is to establish connections between Heideggerian philosophy and the poetry of Ruy Belo (2017) to investigate the poetic persona present in the poem “Canto de Outono”. Accordingly, the methods used were based on hermeneutic-ontology research and bibliographical

¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Professor Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua portuguesa lotado no Núcleo de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa (NUCLIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: rodrigo.denubila@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4935-303X>.

² Graduando em Letras - Português e literaturas de língua portuguesa pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: gabriel.goncalves3@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2965-6794>.

analysis. Critically, we emphasize the presence of time as the foundation of the poem. The poetic persona reflects on the ephemeral nature of the subject and encounters himself in the condition of existence in life as a passage, whereas nature, which initially grants vital energy to the individual, takes back for its own what it has borrowed. Therefore, time grants the subject a devastating action both on the individual himself, as his temporality is annihilated by the temporal movement, and of reality in its entirety, in the sense of the course of renewal of the seasons and of nature.

Keywords: Ruy Belo: poetry; Martin Heidegger: essay; Portuguese literature; existentialism; literature and philosophy.

Introdução

A poesia consegue representar liricamente situações complexas que nos fomentam um pensamento (i)lógico-reflexivo sobre nosso papel neste mundo, nosso motivo de existência, nossa busca pela felicidade e pelo entendimento próprio em um universo feroz e cruel. O presente estudo, em vista disso, estabelece um movimento crítico-analítico que apresenta características intrínsecas ao sujeito lírico da poesia. Para tal, o aproximamos da filosofia para investigar seus atributos a fundo e os destrinchar.

Objetivamos, logo, por meio da perspectiva hermenêutica-ontológica, apurar características constitutivas da essência humana para que, com a análise poética, exploremos o integrante íntimo da voz lírica de Ruy Belo. Para tanto, nos inquirimos sobre como o conceito de tempo afeta o sujeito, por que estão (e como se dão) presentes elementos da filosofia existencialista de Martin Heidegger em um ser lírico³ crítico que pensa sua própria temporalidade e se por meio de uma perspectiva filosófica podemos entender e desenlaçar um poema desse gênero literário tão complexo.

Utilizamos um arcabouço teórico que nos auxilia com a complexidade existencial do sujeito, aqui, principalmente o sujeito lírico exibido na obra de Ruy Belo. Fazem parte desse material teórico: *O conceito de tempo*, de Martin Heidegger (2008), *Existencialismo*, de Jack Reynolds (2014) e *O arco e a lira*, de Octavio Paz (1982). Dentro dessas obras se destacam alguns conceitos mais abordados ao longo do trabalho: **ser-aí (dasein), porvir, tempo e temporalidade**, entre outros.

³ Utilizamos este termo, durante todo o trabalho, como um sinônimo de “eu lírico” e “sujeito lírico”.

O título dado ao trabalho revela passos importantes desenvolvidos ao longo do texto. Inicialmente, o “percurso no tempo” remete ao lirismo do poeta português que intitula seu livro como *Transporte no Tempo*. O percurso, portanto, manifesta um trajeto teórico que utilizamos para entender como o ser lírico enxerga e enfrenta o tempo, no mesmo momento em que sua maturidade e sua existência – seguida da morte (**não-mais-existir**) e/ou do saber e confrontar sua própria morte – o constituem enquanto indivíduo crítico da realidade, do tempo e de si (“maturidade e não-existência”). A finitude esbarra no pensamento lógico-reflexivo, há certeza da morte, mas incerteza sobre o sentido do existir. Nesse terreno, a ponderação lírica abre possibilidades para pensar o sentido do tempo, como o faz Ruy Belo.

O estudo está dividido em seções, sendo elas: “Ser-aí e tempo: breve percurso em Martin Heidegger”; “Tempo, sujeito e existência: transporte em Ruy Belo”. Nesta última estão contidas as seguintes subseções: “Significação pela forma”; “Dos ‘rouxinóis inexoráveis’ ao ‘cedro do silêncio’: as quatro estações e os quatro estágios da existência”; “Passo a passo poético”. Tal organização inicia-se pelo detalhamento do aporte teórico, seguido de um desbrinchar breve da obra analisada e, em seguida, do poema “Canto de Outono”, contido no texto literário – aqui destacamos a dificuldade de abarcar mais de um poema por uma questão de tempo de pesquisa e tamanho do artigo, portanto, decidimos analisar mais profundamente apenas um poema. Na seção teórica, detalhamos alguns conceitos, como o **ser-aí**, o **tempo**, a **temporalidade** e o **porvir** para, depois, embasar nossa reflexão crítica acerca do poema. Nosso trabalho, portanto, se desdobra correlacionando a análise bibliográfica com uma visão adjunta do eu lírico poético de Ruy Belo.

1. Ser-aí e tempo: breve percurso em Martin Heidegger

Ao longo do século XX, Martin Heidegger estabeleceu como eixo de sua filosofia a ponderação sobre o ser, bem como se dedicou à poesia lírica, em especial, a de Friedrich Hölderlin. A filosofia heideggeriana traz conceitos, como a ponderação sobre **ser-aí**, **ser-para-a-morte**, além de **tempo** e **temporalidade**, que nos ajudam a entender o sujeito lírico da poesia, aqui, em especial, da poética beliana. Os conceitos apresentados no título desta seção são elucidados no caminhar da leitura, mostrando uma perspectiva hermenêutica-ontológica – que investiga a essência de fenômenos, entes e seres – sobre a

poesia, sobre a realidade e sobre a consciência do próprio ser, como o pensar a existência pelo tempo e não o desvinculando do indivíduo. Nesse sentido, Martin Heidegger (2008) direciona a reflexão por meio d' *O conceito de tempo*. Nele são postas inquirições que nos auxiliam na concatenação de ideias para melhor entender a poesia.

Inicialmente, em *O conceito de tempo*, Martin Heidegger (2008, p. 27) caracteriza o tempo como “aquilo em que se desenrolam os acontecimentos”. Ou seja, está, intrinsecamente, ligado ao que se dá no transcurso (passado, presente e futuro). Diferentemente, Octavio Paz (1982, p. 227), em *O arco e a lira*, pensa em um conceito intitulado **temporalidade**, discutindo a “cristalização de um instante” no poema: “O que Homero nos conta é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez do presente [...] O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal”. O tempo, então, está manifestado como uma grandeza que afeta outra, a temporalidade. Os acontecimentos, por exemplo, se dão nesta, isto é, em uma linha de duração, enquanto aquela qualifica-se como uma grandeza que constitui mudança nessa linha. Essas considerações fundam um pilar de leitura fundamental e, consequentemente, moldam uma chave interpretativa para analisarmos criticamente um poema.

Nicola Abbagnano (2007, p. 944), no *Dicionário de Filosofia*, aborda o conceito de tempo entendendo que este pode ser dividido em três concepções: “1^a o T. como ordem mensurável do movimento; 2^a o T. como movimento intuído; 3^a o T. como estrutura de possibilidades.” O terceiro eixo – o que mais nos interessa aqui para criticamente leremos Ruy Belo – “transforma-o (tempo) em **estrutura da possibilidade**” (Abbagnano, 2007, p. 947; grifo nosso). Esta confere ao sujeito seu caráter temporal e, integrando-se dessa característica, o futuro se apresenta sempre como possibilidade. Ou seja, primado, inicialmente, no tempo futuro, o **porvir**⁴ constitui o processo de pensamento do tempo nessa visão. Sob a perspectiva abordada, o tempo carrega a temporalidade e está em movimento, logo, há mudança, haja vista que o papel do tempo se apresenta como um meio orientador dos afazeres cotidianos e esse meio é contínuo, vive incessantemente em movimento/mudança. Portanto, a distinção

⁴ Esse conceito está arraigado ao **ser-para-a-morte** também pensado por Martin Heidegger. O que constrói essa ligação é a antecipação, já que o **porvir** seria caracterizado pelo tempo futuro, pelo que está por vir, indeterminado por si só, o **ser-para-a-morte** confere a antecipação lógica do pensar em sua própria morte e que este movimento constitui o indivíduo enquanto ser crítico.

entre ambos reflete a diferença entre uma compreensão tradicional do tempo mais abstrata e objetiva e uma compreensão existencial da temporalidade, enraizada na experiência vivida do ser humano.

Assim, como meio de medir o tempo, o ser humano criou o relógio, indicando as tarefas cotidianas, isto é, o relógio perpassa os acontecimentos. Antes dessa criação, contudo, é processado uma espécie de “relógio natural da mudança do dia para a noite.” (Heidegger, 2008, p. 31). O que seria esse relógio natural e a invenção do relógio como temos hoje e para que serviriam?

Para analisarmos essa inquirição, convém retomar a passagem em que Martin Heidegger discute o **ser-aí** (*dasein*), sendo este o **ser crítico** que reflete sobre o ser pelo eu e pelas suas próprias e não-próprias condições de existência – em outros termos, o que permite ao ser existir e o integrar é o que colabora na constituição de si mesmo. A título de exemplo, objetos inanimados, como uma porta, não conjecturam sobre sua existência no mundo, enquanto o ser humano, essencialmente, o faz. O *dasein* consiste na existência concreta do indivíduo no mundo, o indivíduo factual formado pelo seu entorno, pela sua constituição no mundo e feita também pelo mundo. De outro modo, o **ser-aí** constitui-se pelo **afetar-se** e pelo **estar inserido no mundo**, constituindo, então, seu íntimo.

O ser-aí é o ente que se caracteriza como *ser-no-mundo*. [...] Ser-aí enquanto ser-no-mundo significa ser de tal maneira no mundo, que este ser queira dizer: tratar com o mundo, demorar-se residindo nele à maneira de um executar, efectuar e levar a cabo [tarefas], mas também [à maneira] do observar, do pôr em questão e do definir observando e comparando. O ser-no-mundo caracteriza-se como *estar-ocupado* (Heidegger, 2008, p. 35-37; grifos do autor).

O conceito heideggeriano, dessa forma, abre ampla camada interpretativa, haja vista que comentadores como Benedito Nunes, em *A passagem para o poético* e Georg Steiner, em *As ideias de Heidegger*, detêm-se nele. Por essa razão, sublinhamos que entendemos **ser-aí**, primeiramente, caracterizado pelo **estar-ocupado**, os afazeres. A construção histórica, moral, cultural, social do ser constitui esse *dasein*, ao passo que o tempo revela características importantes para essa constituição. Esses itens listados estão inseridos na **temporalidade** – assim como o sujeito existente –, e a constituição do **ser-aí** é o afetar causado pelo próprio tempo.

Para auxiliar na concepção do *dasein*, retomamos a obra *Existencialismo* de Jack Reynolds (2012), a qual se concentra em filósofos com características do pensamento filosófico existencialista; todavia nosso foco circunda apenas as discussões heideggerianas.

Heidegger sugere que o Dasein é o ente particular, ou entidade, que deve ser investigado a fim de compreendermos o ser. Isso, porque o Dasein é o único ente que pode levantar a questão acerca de seu próprio ser, que está envolvido com seu próprio ser, e, de um modo um pouco sinônimo, para quem sua própria existência está em questão [...] (Reynolds, 2012, p. 42).

Com isso, retomamos também a ideia do sujeito como o único ser vivo que conjectura sobre sua existência estando no mundo, ocupando-se no mundo. Assim, com a discussão do **ser-aí**, Martin Heidegger (2008) questiona a temporalidade sobre o tempo, o humano sobre seu **ser histórico**, por conseguinte, o **ser-aí** humano com a **temporalidade**.

Que implica o facto de o ser-aí humano se ter proporcionado um relógio com anterioridade a todos os relógios de bolso e de sol? Será que eu tenho à minha disposição o ser do tempo e que, no agora, me viso conjuntamente a mim? Serei eu mesmo o agora e o meu ser-aí o tempo? Ou será que, afinal, é o tempo, ele mesmo, que proporciona, em nós, o relógio? (Heidegger, 2008, p. 31).

O excerto acima nos traz indagações necessárias a esta discussão: o tempo está para nós como uma unidade de medida? Como um auxílio perante os acontecimentos a nossa volta? Uma invenção humana guiadora – e determinadora – do meio social? Ou, então, o tempo pode ser o próprio **ser-aí** no enquanto ele é afetado e integrado pelo próprio tempo?

Com efeito, o tempo se manifesta como uma **estrutura da possibilidade**, o **porvir** do tempo futuro que afeta a temporalidade como um todo e, consequentemente, o próprio **ser-aí**, o qual, ao passo que integra características identitárias pelo **estar inserido no mundo** e pelo **afetar-se**, constitui, também, seu ser crítico por razão desse afligir todo.

Implicado na discussão do *dasein*, há outro tópico importante na leitura heideggeriana do tempo e da temporalidade, a morte como a “mais extrema possibilidade de ser” (Heidegger, 2008, p. 43). Essa possibilidade, iminente e certa para todo e qualquer indivíduo, mostra-se como uma certeza indeterminada. Isso tendo em vista que o **porvir** do *dasein* confere um elemento fundamental para essa constituição dele mesmo e já encaminha o atributo do **ser-para-a-morte** – componente que foca na integração do **ser-aí** –: “Heidegger

buscou redimir essas questões (reflexões sobre a mortalidade), argumentando, que a perspectiva da morte concede unidade e completude ao *Dasein*” (Reynolds, 2012, p. 65). A temporalidade do ente humano está entrelaçada na volúpia da morte e, principalmente, nessa certeza inevitável e indeterminada.

O ser existente identifica-se como constante busca numa trilha infinda: “Justamente, quando chegar ao fim, já não é. Antes deste final, não será nunca, propriamente, aquilo que pode ser mas, quando o seja, já não o é” (Heidegger, 2008, p. 43-45). Esse trecho adentra na questão fundamental para o entendimento referente à mais extrema possibilidade do **ser-aí** em concomitância e interligação com o processo constitutivo do próprio *dasein*: a vida. A consciência sobre a morte não delimita ou encerra o percurso de vida do ser; todavia, conduz uma construção de pensamento sobre essa certeza. Não a encerra, pelo contrário: o **ser-aí** é seu próprio pensar e, considerando a morte como certeza indeterminada, essa característica leva o **ser-aí** ao nada, ao mesmo tempo que o constrói e o solidifica como existência. Afinal, todo o processo que o envolve retoma a morte como elemento final, conquanto não chegue a um final, visto que está relacionado com o próprio **tempo-do-ser-aí**, isto é, o *dasein* tem um percurso que o leva ao nada: a existência na temporalidade, ao mesmo tempo **sendo-aí** no seu próprio tempo.

Toda essa discussão sobre a vida e a morte do indivíduo faz-se necessária no contexto do estudo para entendermos elementos imprescindíveis da essência humana que tange o “tratar com o mundo” (Heidegger, 2008, p. 35). Este confere à poesia existência, tratando com o mundo, formando-se crítico de si e do seu meio.

Recaindo, portanto, na morte como tema absoluto e concreto do **ser-aí**, essa possibilidade extrema é caracterizada e seguida por Martin Heidegger como **trânsito**. Mas como esse “antecipar” a morte acontece e no que ele transforma/constrói o **ser-aí**? Este, enquanto indivíduo inserido na temporalidade, evoca pensamentos sobre sua morte, assumindo (ou não) o enfrentar-se com ela, logo, concretizando o **porvir** e a finitude, logo, o encerrar da temporalidade do *dasein*: “O trânsito força a separação de tudo o que é secretismo e azáfama, o trânsito arrasta tudo consigo para o nada.” (Heidegger, 2008, p. 49). Ou seja, esse aspecto é constitutivo do meu **ser-aí** pelo momento em que afeta o indivíduo no agir no tempo dele próprio – conferindo essa incidência no nada como parte dele mesmo.

Então, o que se conclui sobre o tempo? Efetivamente, o tempo está dividido entre passado, presente e futuro. Os acontecimentos ocorrem na temporalidade e “isto não quer dizer que tenham tempo, mas que, aflorando e sendo-aí, vêm ao encontro como que atravessando um presente” (Heidegger, 2008, p. 61), assim como na ação de “avidez do presente” em Octavio Paz (1982, p. 227), isto é, o atravessar e o abalar a temporalidade. O tempo apresenta, portanto, um caráter não-físico, não necessariamente uma condição temporal de existência entre “mais cedo” e “mais tarde”, mas uma relação com o *dasein*, uma relação entrelaçada.

Com isso, ao longo desta discussão, percebe-se que esse caráter temporal caracteriza a identidade do sujeito, constituído como ser crítico e ser existente pelo **estar-ocupado**, à maneira com que se afeta estando inserido no mundo. Toda essa inquirição temporal se manifesta crucialmente na poética de Ruy Belo, que tem como propriedades fundamentais, em especial no poema posteriormente analisado, o tempo, o sujeito e a existência.

2. Tempo, sujeito e existência: transporte em Ruy Belo

Iniciamos esta seção retomando o objetivo principal do estudo, a análise existencial do sujeito e do tempo na leitura do poema “Canto de Outono”. Nossa perspectiva diante desse tema se manifesta por uma leitura hermenêutica-ontológica cuja base teórica apresentamos na seção anterior, principalmente, analisando a existência do indivíduo perante o tempo sob um olhar poético.

Com isso posto, é imprescindível abordar a estrutura de *Transporte no Tempo* (TNT), como essa característica afeta o entendimento em uma leitura aprofundada sobre o tópico. Para isso, sublinhamos que Ruy Belo (2017) divide a obra em duas partes: “Monte Abraão” e “Nau dos Corvos”, contendo, respectivamente, 12 e 48 poemas. Detemo-nos, principalmente, na primeira seção, em que está situado “Canto de Outono”.

“Monte Abraão” traz consigo chaves de leitura para os poemas nele contidos, por exemplo, a vivacidade bíblica rememorada, o sacrifício do único filho de Abraão por ordem divina. O poeta português traz em seus poemas questões religiosas que refletem um potencial interpretativo fulcral. Outra possibilidade de interpretação, a qual consideramos mais importante, pois a retomaremos no poema posteriormente analisado, é a relevância do local

Monte Abraão, situado no município de Sintra (Portugal), onde Ruy Belo viveu parte de sua vida e onde faleceu. Isso está manifestado em sua poesia, mais precisa e explicitamente na introdução de *TNT*:

Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos, embora de uma forma pouco natural e até antinatural porquanto, sendo como o é a poesia uma forma de cultura, representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercidos sobre a natureza. **Mas, ao escrever, dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é a terra. Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar um regresso definitivo à terra** (Belo, 2017, p. 17; grifo nosso).

Essa inquirição se apresenta como um fundamento beliano para o entendimento de sua poética, porque se sua escrita está intrinsecamente interligada com a terra, esse local onde viveu e faleceu também se faz imprescindível como chave de cognição. Sua expressão pela poesia é dar de si de volta à natureza, logo, o seu próprio eu (poeta) retorna à terra via palavra e o Monte Abraão, efetivamente, se mostra consoante como essa terra de retorno.

Ainda sobre a estrutura do livro, nos concentramos agora no título da obra: *Transporte no Tempo*. O que significam “transporte” e “tempo” em concomitância com o **tempo** e a **temporalidade** e com o **ser-aí**? O tempo, aqui, pode ser entendido como essa grandeza presente na vida de todo e qualquer indivíduo. O tempo que se transubstancia em **temporalidade**, o marcar do tempo nos entes, por sua vez, o caráter temporal e efêmero da vida. Já o transporte se revela de maneira que torna evidente o enfrentamento do sujeito lírico de encontro com a passagem do tempo, pensando, consequentemente, no tempo como uma estrutura da possibilidade, o futuro, aqui, representa um elemento essencial participante da constituição do íntimo do indivíduo, bem como analisado previamente na seção heideggeriana. O tempo, portanto, transporta aos entes a temporalidade, com isso, o factual, o histórico, o aí do ser.

2.1 Significação pela forma

Em vista da discussão anterior, abordamos a questão da temporalidade intrínseca ao **ser-aí**, assim como a morte, como chaves de leitura possíveis para o poema “Canto de

Outono”⁵, de Ruy Belo (2017), presente em *Transporte do tempo*, o qual se segue para leitura na íntegra para assim retomarmos as questões heideggerianas pelo cotejamento da relação do sujeito lírico com a natureza e com o passar do tempo conotado pela estação outono, assim como ponderações sobre a passagem do tempo relacionada à memória, o tom e emoção arquitetados pelas imagens e símbolos poéticos operacionalizados:

“Canto de Outono”

- 1 Os rouxinóis inexoráveis da primavera
- 2 trazidos até nós por certa curta carta
- 3 em que canto da noite cantarão agora
- 4 que já os frágeis frios nos vindimam?
- 5 E os lilases crudelíssimos de junho
- 6 inalteráveis como o céu das férias grandes
- 7 talvez ainda desdobradas sobre a adolescência
- 8 de que nos valerão perante a insinuante música de outono?
- 9 E a mãe que o filho suga ruga a ruga
- 10 que mãos estenderá sobre estes rostos
- 11 onde poisaram patas implacáveis dias?
- 12 E quando o vento verga os choupos do princípio
- 13 e despe os ramos dos plátanos familiares
- 14 faltará muito que nos cubram provisoriamente
- 15 as folhas fatigadas das desoladas árvores?
- 16 Já sobe a nossos pés o cedro do silêncio
- 17 Prometa-nos o sol que sobre os nossos rostos
- 18 hão-de na primavera ondular os trigos (Belo, 2017, p. 28).

Com exceção dos pontos de interrogação, destacamos, de antemão, que o poeta decidiu praticamente não utilizar nenhum tipo de pontuação, portanto, essa característica posta nos poemas se evidencia, cria ritmo e deixa pontos de ambiguidade na leitura.

“Canto de Outono” não é um poema longo, apresenta 18 versos – sem uma metrificação contínua – e não é, efetivamente, separado em estrofes. Sublinhamos que essa escolha não se deu sem motivo, consiste em um mecanismo que ronda as figuras de linguagem, mais especificamente a metáfora, neste caso, operacionalizada por meio da estrutura formal do poema. Tal metáfora caracteriza a continuidade da vida, sem pausas, sem silêncios entre as estações e entre as fases existenciais do indivíduo, por isso configura factual a efemeridade do ser lírico.

⁵ Enumeramos os versos dos poemas para fins de retomada ao longo do desenvolvimento de nossa leitura crítica.

Existem, no poema, formas que indicam e atravessam seus conteúdos, por exemplo nos versos 2 e 3 do poema, em que o uso aliterativo do som do [k] e [t] são utilizados, retomando o “canto da noite”, citado nele mesmo: “trazidos até nós por certa **curta carta** / em que **canto da noite cantarão agora**” (versos 2 e 3). Desse canto, podemos inferir uma passagem com ruídos, um caminho pedregoso marcado pelo uso do som das consoantes em questão, tendo em vista que a passagem está a todo tempo relembrando uma memória do ser lírico que, ao mesmo tempo, confere a inflexibilidade do tempo – e/ou sua passagem cruel. Esse canto também é retomado no prefácio de *TNT* e relata uma voz há muito silenciada: “Por isso, diríamos também que a noção de ‘canto’ ou de ‘canção’ se torna recorrente em *Transporte no Tempo*, a saber uma poesia que evoca a importância de ‘darmos a palavra aos que não têm voz / pois ao silêncio os têm submetido’[...].” (Athayde, 2017, p. 11-12). Além disso, essa aliteração remete ao canto do rouxinol (presente no verso 1 do poema), a repetição do mesmo som assim como o gorjeio do pássaro, que indica, por sua vez, na tradição cultural europeia, a chegada da primavera.

2.2 Dos “rouxinóis inexoráveis” ao “cedro do silêncio”: as quatro estações e os quatro estágios da existência

Afinal, por que e como o **tempo**, a **temporalidade** e o *dasein* associam-se à poética do poeta português? Para adentrarmos nessa questão, precisamos, primeiramente, nos transportar ao cerne do poema, que trabalha liricamente a passagem do tempo. Por meio das imagens poéticas da mudança das estações, Ruy Belo abarca a inexorabilidade dessa grandeza perante o sujeito lírico e concomitantemente dialoga com a tradição lírica portuguesa.

Sublinhamos, nesse poema, algumas imagens poéticas⁶ que saltam aos olhos e que são pontos fundamentais para a retomada teórica entre **tempo** e **temporalidade**. Destacamos, inicialmente, os “rouxinóis inexoráveis da primavera” (verso 1) que revelam um papel importante para delimitar a primavera como a estação primeira, pois, como já dito anteriormente, esse pássaro simboliza, na tradição europeia, a chegada da primavera, ou seja,

⁶ Octavio Paz (1982, p. 119-121) disserta sobre as imagens poéticas como “produtos imaginários” ao mesmo tempo que conclui: “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles.”, caracterizando, portanto, essas imagens como produtos conotativos carregados de sentido presentes nos poemas.

o nascimento da vida, do indivíduo, sua fase inicial. Já o termo “inexoráveis” é uma chave de leitura para um possível renovar dos tempos, isso porque, apesar da morte do ser lírico ao final das estações, existe sempre uma renovação, talvez não do próprio sujeito lírico, porém o tempo se revela inabalável, inflexível, inexorável e renova as estações, consequentemente, a temporalidade.

O título dado ao poema se revela uma peça importante na composição de sentido poético. Isso porque esse título nos situa, enquanto leitores, sobre o estado presente do sujeito lírico, o outono. Ao passo que o poeta nos induz à memória de um passado alegre, ele derruba sobre nós o fato do aproximar-se da morte: “Os rouxinóis inexoráveis da primavera” (verso 1); “de que nos valerão perante a insinuante música de outono?” (verso 8). Aqui, em concordância com Martin Heidegger (2008), a morte é uma composição fundamental do indivíduo, pois o outono é a estação prévia ao silêncio e o movimento reflexivo sobre esse estado de frio, de inverno, molda o sujeito o constituindo enquanto seu próprio *dasein*. Isto é, um elemento pertencente ao *dasein*, o **ser-para-a-morte**, aparece no poema à medida que a memória do passado e o futuro resoluto abala o ser lírico na sua constituição de si e de sua temporalidade.

Ao longo do poema, reconhecemos uma passagem do tempo, ou melhor dizendo, um transporte pelos tempos, pelas estações, marcados estruturalmente pelos quatro pontos de interrogação presentes no poema, sendo cada um correspondente a uma estação ou uma fase da vida. Todo esse transporte culmina em uma cruel, ou melhor, em uma crudelíssima chegada a um tempo de maturidade, o tempo do outono, tempo presente do eu lírico que indaga e retoma densamente fases/momentos lépidos, visto que, pensando em um período de maturidade e de memória, o eu lírico já não é o mesmo esperançoso crente de outrora e se mostra efetivamente afligido pelo **porvir**, o inverno inevitável. Na desesperança, no outonal próximo ao invernal a “ondular os trigos”, cortantes interrogações.

Evidenciamos um ideal que interliga as estações à existencialidade, portanto, esquematizamos uma organização estrutural que nos situa dentro da poesia e no interior da lógica interpretativa existencial: **primavera** – 1^a fase que representa o nascimento, o florescer dos campos, um tempo de inocência; **verão** – 2^a fase que demonstra uma versão jovem adulta do ser, já até imbuída, queimada pelo sol que chega ardente com essa estação; **outono** – 3^a fase que já adentra a maturidade, representada pelo cair das folhas, folhas estas enquanto

memória para um ser desacreditado, um tempo de velhice que carrega consigo a desesperança do renovar da temporalidade e a certeza do processo irreversível do tempo para a fase final; **inverno** – 4^a fase, fase esta do silêncio, um tempo sombrio do frio, da morte, do não acaloramento de outrem e da iminência da velhice para o não mais existir enquanto **ser-no-mundo**.

Com essa perspectiva, reconhecemos que, em “Canto de Outono”, o sujeito lírico beliano coloca quatro questões fundamentais ligadas a esses quatro momentos qualificadores do **ser-aí**: a infância, a juventude, a madureza – essa terrível prenda, nos dizeres de Carlos Drummond de Andrade – e por fim, a morte.

2.3 Passo a passo poético

Aprofundemos cada um desses movimentos sublinhando que, apesar do poema estar estruturado como uma sequência contínua e causal de inquirições existenciais, para fins analíticos entendemos que estamos diante de cinco estrofes distintas – demarcadas pelos 4 pontos de interrogação – as quais colocam questões ligadas a cada um dos tempos do existir dos entes humanos. Existe um sentido implícito em não haver silêncio entre as estações, isto é, do poema não resgatar o espaçamento comum entre estrofes. Pensamos nesse sentido tal qual a continuidade que se sucede cotidianamente.

“Canto de Outono” explicita o caráter filosófico intrínseco ao *dasein*, ou seja, o ser humano capaz de pensar sobre o sentido de ser, sobre o existir. Não há apenas o existir, a concretude do deformar a linha espaciotemporal – a **estrutura de possibilidades** –, mas, sim, o pensar sobre.

- 1 Os rouxinóis inexoráveis da primavera
- 2 trazidos até nós por certa curta carta
- 3 em que canto da noite cantarão agora
- 4 que já os frágeis frios nos vindimam? (Belo, 2017, p. 28)

Nos primeiros versos, é exposta uma ideia de memória, uma retomada de um certo tempo: “em que canto da noite cantarão agora / que já os frágeis frios nos vindimam?” (versos 3 e 4). O ser lírico relembraria do passado com um olhar fugidio, pois, mesmo relembrando algo

feliz, seu tempo presente o acomete com uma cruel inquietude, o movimento irreversível causado pelo tempo no próprio ser.

O adjetivo inexorável, ou seja, aquilo que não se cede, que não se abala pelas súplicas, rigoroso, modifica o substantivo plural rouxinóis, sendo esses pássaros de canto suave. Isso se segue com seu canto pelo ruído causado pelos sons consonantais, como já aprofundado anteriormente e acomete uma dualidade entre “primavera” e “canto da noite”, o canto caloroso e jovial da chegada da primavera – o canto do rouxinol – e o canto frio da noite que se aproxima agora do eu lírico.

Há, no verso 4, um termo essencial para a leitura desse início, “vindimam”. Essa é uma palavra que causa ambiguidade, pois pode remeter tanto a vindima – colheita de uva – quanto ao verbo “vindimar”, que significa provocar a destruição, aniquilar. Com isso, temos uma dicotomia que é criada pela memória e pelo estado presente do sujeito lírico, a rememoração afetada pelo sentimento do agora. Significamos, então, uma passagem, primeiramente, dicotômica no sentido que o termo está na sua significação verbal, ou seja, os “frágeis frios” que já atormentam o ser (chegada breve do inverno), são os frios que, posteriormente – efetivamente no período de inverno –, o aniquilarão.

O “já”, presente no verso 4, credita esse sentimento de urgência patente na constituição do sujeito lírico, pois sua inquietude, advinda da proximidade da morte, agoniza o ser no seu estado mais íntimo até mesmo de memória. Ademais, no sentido de colheita de uva, o termo “vindimam” alude a um período que, em Portugal, corresponde ao outono (setembro a dezembro), em que ocorrem as colheitas das uvas e, portanto, sendo esse tempo de outono, o “já” se torna ainda mais significativo, pois o **porvir** delimita o ser lírico, o aflige, o angustia, isto é, uma condição de urgência nesse período de maturidade em dicotomia com o passado lépido (“rouxinóis inexoráveis da primavera”) e com sua morte à posteriori. Martin Heidegger (2008, p. 47) nos adverte sobre o estado do **porvir** se mostrar sempre presente no sujeito crítico (*dasein*), consequentemente evoca sentimentos, como a angústia.

5 E os lilases crudelíssimos de junho
6 inalteráveis como o céu das férias grandes
7 talvez ainda desdobradas sobre a adolescência
8 de que nos valerão perante a insinuante música de outono? (Belo, 2017, p. 28)

Na sequência, essa ideia de memória é mantida pelo (re)lembrar de tempos antigos, das fases de juventude que culminam, efetivamente, nesse canto de outono, um transporte no tempo do próprio sujeito, a partir da retomada do seu **estar-ocupado** de antigamente e o efeito que os tempos passado e futuro causam no ser lírico do presente, mudando-o e, essencialmente, constituindo-o.

No verso 5, há uma imagem de junho – correspondente ao final da primavera e início do verão em Portugal e no continente europeu em geral – já muito cara ao ser lírico, pois sua retomada é tida com um ar triste – “crudelíssimos” (verso 5) –, confere seu tempo de “adolescência” (verso 7) e afeta o íntimo do sujeito presente na “música de outono” (verso 8), ou seja, no seu tempo de velhice/maturidade. Destacamos a presença, novamente, do som do [s]⁷ rondando e construindo o sentido cerne do curso temporal mais gravemente nessa música e no período outonal. Nessa divisão, sublinhamos um rito de passagem como chave fundamental de compreensão, não efetivamente a primavera, nem o verão, mas o percurso de uma estação a outra, portanto, nos concede uma reiteração do outono, já que o eu lírico se encontra em um momento próximo de passagem ao inverno. Para tanto, o trecho no verso 5 “lilases crudelíssimos de junho” demonstra o final da vivacidade colorida da primavera e a passagem “inalterável” para o verão. Esta se manifesta cruel tanto no sentido da saudosa memória desse período de juventude quanto como uma lembrança do estado presente, o inabalável e irreversível movimento do tempo perante o ser – o encerrar da temporalidade do *dasein*.

Há, ainda, a pergunta final no verso 8 “de que nos valerão perante a insinuante música de outono?” fechando esse período entre estações e refletindo sobre como e se a memória de outrora custa e significa no momento de passagem ao silêncio. Aqui, esse custo é muito caro ao sujeito lírico, um custo de saudade sob um olhar melancólico de um tempo que, para si, não mais há de existir ou se renovar. Com efeito, o ser lírico, enquanto **ser-aí**, constitui o seu momento presente – seu **estar-ocupado** e seu **afetar-se** – pela memória (tempo passado) e pelo **porvir** (tempo futuro).

⁷ Destacamos, no trecho, os sons de [s] presentes para melhor visualização.

9 E a mãe que o filho suga ruga a ruga
10 que mãos estenderá sobre estes rostos
11 onde poisaram patas implacáveis dias? (Belo, 2017, p. 28)

Nesta partição, nos questionamos sobre quem é e qual o efeito que causa essa “mãe” (verso 9) no poema. O termo consiste numa visão muito cara ao poeta português, como se essa mãe, a mãe natureza, carregasse seus filhos de vida, matéria e essência vital enquanto, ao longo da existência de cada um (cada indivíduo), “suga ruga a ruga” (verso 9), toma de volta para si o que lhes emprestou. Ainda nos detendo nesse verso, destacamos a ação repetitiva que avassala o sujeito por meio de uma rima interna consoante “**suga ruga a ruga**” (verso 9), interpretamos essa reiteração como o movimento repetitivo e inabalável do tempo sobre o eu lírico, o sugar a vida para fora do ser.

Disso se segue uma pergunta quase como uma súplica nos versos 10 e 11, que mostram o percurso ao outono, o envelhecimento. Para tanto, reiterando esse momento de súplica, o verso 10 comunica o pedido de cuidado para com o eu, de maneira com que essas “mãos”, contrariamente às “patas” do verso 11, fossem delicadas ao ponto de socorrer o sujeito da ação irreversível do tempo. Acompanhado disso, dispomos de uma possível confirmação dessa leitura, já que o termo “implacáveis dias” (verso 11) demonstra um sujeito lírico calejado, maltratado pelo tempo e ciente, mais que nunca, do seu final invariável.

12 E quando o vento verga os choupos do princípio
13 e despe os ramos dos plátanos familiares
14 faltará muito que nos cubram provisoriamente
15 as folhas fatigadas das desoladas árvores? (Belo, 2017, p. 28)

Neste trecho há mais uma rima consoante, mais especificamente no verso 12, concebida pelo som do [v] juntamente com o [e] na primeira sílaba de cada palavra “vento verga”, representando o som do vento reiterado no próprio poema como um mecanismo de leitura e significação que “verga”, dessa forma, os troncos e galhos das árvores, isto é, espelha a ação do tempo perante a temporalidade.

Ademais, a partir de agora, as árvores assumem um papel fundamental e revelam chaves de leitura no poema. À vista disso, utilizamos o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), para cavarmos uma ideia profunda sobre esse símbolo tão importante para a poesia num geral e para este poema:

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos contra outro (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 84).

Os “choupos”, os “ramos dos plátanos” e as “folhas fatigadas” podem servir, aqui, como essa comunicação entre os planos e fases da vida, que vão, primeiramente, dos “choupos do princípio”, que remetem aos tempos primeiros de infância, aos “ramos”, os quais indicam uma vegetação rasteira com bastante proximidade de suas raízes – que, no poema, retoma a ideia de memória do eu lírico, sendo, ao final, despidas, ou em outros termos, aniquiladas –, ou seja, um período de fixação, crescimento, indo até as “folhas fatigadas das desoladas árvores” que é o tempo/canto de outono próprio, a fase derradeira de vida do sujeito lírico antes da morte. Ganha força a imagem das “folhas fatigadas”, cansadas e exauridas caem das “desoladas árvores” em um movimento sereno de pesar e de pensar o tempo como essa força simultaneamente apática e impiedosa. O tempo se manifesta, logo, enquanto atributo essencial do homem. A voz lírica que ecoa na penumbra entre vida e morte, aqui, instaura essa ação qualificadora do outono no hemisfério Norte europeu quando as árvores ficarão desfolhadas, recolhidas, posteriormente, no inverno.

As “árvore desoladas” representam, por meio de metáfora, o eu lírico calejado e atormentado pelo tempo, já “fatigado” e à espera do inverno fúnebre que se segue. A metáfora é utilizada como mecanismo de construção de sentido nesse trecho e reforça o tempo na qualidade de arrasador de tudo. Assim como na divisão analisada previamente, as “folhas fatigadas” também cumprem o papel de dar de volta à mãe natureza a matéria que lhes foi concedida inicialmente. As folhas, então, são comparadas metaforicamente com componentes fundamentais vitais do indivíduo, que caem conforme o tempo aniquila esse sujeito e retorna à terra enquanto lirismo e (não)existência. Além disso, ainda nos detendo sob o *Dicionário de Símbolos*, a árvore simboliza a vida ou seu percurso:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade [...]. Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 84).

Sobre essa passagem, as árvores podem representar, no poema, essa verticalidade de um percurso do indivíduo para/até a morte – retomando, também, o **ser-para-a-morte** como em Martin Heidegger. Essa interpretação, contudo, não exclui a anterior, pelo contrário, elas são complementares no sentido de que, aqui, essa constante representação da árvore como símbolo da vida é, de certo modo, repensado e ressignificado pelo sujeito lírico, pois apesar de enxergar seu transporte no tempo pelas diferentes espécies exibidas no poema, a leitura também se dá pelo paradoxo da renovação das estações, consequentemente, das árvores e não do homem, não do eu lírico. O indivíduo, por sua vez, ao final da vida pode servir como adubo para essas árvores, dando continuidade à vida delas e constituindo não só esse paradoxo de sentido, mas também o retorno do ser lírico (e do poeta) à terra.

16 Já sobe a nossos pés o cedro do silêncio

17 Prometa-nos o sol que sobre os nossos rostos

18 hão-de na primavera ondular os trigos (Belo, 2017, p. 28)

Caminhando para o encerrar do poema, os três versos finais não terminam com um ponto de interrogação, consistem, logo, em uma chave interpretativa para o movimento final, certeiro e determinado. Contudo, à vista da análise paradoxal da repartição anterior, existe aqui uma conformidade ainda dentro da inquietude que não cessa para um final fechado, ou melhor dizendo, há uma ação de aceitação da morte de si por parte do ser lírico, mas que não se dá por findada. Novamente, temos a inserção da partícula “já” (verso 16) que remete ao sentimento de urgência perante o fim, seguido do “cedro do silêncio” (verso 16), isto é, já arraigado quase que totalmente por esse deslocamento à morte, o eu lírico suplica pela renovação da temporalidade, porém não a sua própria, pois agora a tem como certa.

Salientamos, também, a imagem poética presente ao final do poema: “o cedro do silêncio” (verso 16), que se manifesta como um momento de pesar, o indivíduo já silenciado pelo afogar do tempo na sua própria efemeridade. O cedro representa uma função de envelhecimento em dicotomia com a efemeridade do ser, visto que, biologicamente, essa

espécie de árvore, cultivada na Europa, pode ter uma vida de centenas de anos e revela uma característica de resistência ao frio importante na leitura do poema, pois, se situado no inverno de maneira que o frio extremo se revela presente, o sujeito, que se encerra nesse mesmo período, sofre com uma ação destrutiva mais intensa do tempo enquanto a árvore se mantém. Há, portanto, simbólica dicotomia entre a temporalidade do *dasein* e a temporalidade do cedro. A possibilidade deste continuar e se renovar, quando o mesmo não ocorre com aquele.

No verso 17, forma-se o início do pedido final, o sol como um símbolo do calor, da vida, desse renovar como um todo, seguido do retorno à estação inicial, o “ondular os trigos” na primavera. O trigo, nessa passagem, revela um papel fundamental de entendimento dele como esse símbolo da vida, o pão como elemento religioso imbuído a uma ideia calorosa, o alimento da vida:

O pão é, evidentemente, símbolo do alimento essencial. Se é verdade que *o homem não vive só de pão*, apesar disso, é o nome de pão que se dá à sua alimentação espiritual, assim como ao Cristo eucarístico, o pão da vida. [...] O simbolismo do fermento se exprime, nos textos evangélicos, sob dois aspectos: de um lado, ele é o princípio ativo da panificação – símbolo de transformação espiritual –; sua ausência comporta, por outro lado [...] a noção de pureza e de sacrifício. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 681-682; grifo dos autores).

Com isso, sublinhamos o caráter circular do poema, iniciando-se e fechando-se na estação primeira. Isso nada mais é que a alegoria fulcral do poema, o “cedro”, os “trigos”, as plantas edificam e caracterizam o paradoxo **árvore-ser-vida**: a “dívida” com a mãe natureza é cobrada e o indivíduo retorna à terra para servir à natureza sua manutenção.

Portanto, com base em todo o destrinchar apresentado, alinhamos esse momento poético com o referencial operacionalizado sobre Martin Heidegger. Para tanto, fez-se presente nessa reflexão o prefácio de *TNT*, produzido por Manaíra Aires Athayde (2017), muito porque nele está contido um confeccionar poético do autor português, como se dava esse manufaturar da poesia. À vista disso, destacamos o “canto”, termo presente no título do poema analisado e que ronda todo o livro. O vocábulo é fundamental para entendermos o sujeito lírico como uma instrumentalização de uma reflexão lírica densamente existencial do próprio eu. Não apenas um pensamento superficial, mas uma condição de existência geral que circunda e interfere na nossa constituição enquanto seres vivos. Logo, a poesia consiste no

tratar com o mundo à maneira do **estar-ocupado**, alicerçar-se ser crítico sendo-aí através do poema.

Passamos agora para a seção final do trabalho, na qual retomamos e resumimos todo o cerne do estudo, visando a conexão entre a teoria heideggeriana e a poética de Ruy Belo.

Considerações finais

Para finalizar, o que propomos aqui é uma correlação entre o pensamento poético beliano e a filosofia existencialista, especialmente a corrente heideggeriana, que examina o tempo como um dos agentes constituintes dessa essência humana.

O sujeito lírico de “Canto de Outono” conjectura sobre a sua **estrutura da possibilidade** (o tempo) e enxerga um paradoxo entre a natureza e o eu. Essa reflexão enquanto sujeito da poesia molda o íntimo (essência) do indivíduo, caracterizando-o como um ser crítico, ou melhor dizendo, o **ser-aí** proposto por Martin Heidegger. Se o eu lírico beliano destrincha-se numa metáfora com as estações do ano e pensa, a partir disso, sua temporalidade e o afligir causado pelo tempo estando ocupado nesse movimento meditativo, então esse sujeito lírico se desvencilha de um estado alienado e torna-se um indivíduo crítico-reflexivo de si, de sua temporalidade e da própria realidade.

As estações, nesse sentido, constituem o ser lírico enquanto *dasein* no **estar-ocupado** pensando na morte e esse é um elemento fundamental, segundo Martin Heidegger, que o estrutura e o integra. Pensar sobre sua própria morte é, para o filósofo alemão, enfrentar e investigar sua essência, o indivíduo só se torna crítico se conjecturar sobre sua extrema possibilidade não a deixando escondida ou guardada comodamente.

Nesse preâmbulo, a filosofia carrega um papel importante para a compreensão do cerne existencial presente na poesia. Na maioria das vezes se faz fundamental no entendimento do sujeito enquanto este se vê melancólico, angustiado e, então, a filosofia pode adentrar nesse tema primordial no sentido de investigar a essência que arraiga e acomete o ser. Nesse sentido, a ontologia fundamental heideggeriana é mestre em discernir e aprofundar integrantes dessa essência.

À vista disso, podemos inferir que o eu lírico está refletindo sobre sua vida/morte. Com efeito, Martin Heidegger pontua que o indivíduo se destoa da multidão – ou da alienação – quando deixa de enxergar a morte como algo comum e interioriza sobre essa condição humana. Aqui, concluímos uma relação íntima do ser lírico beliano com o *dasein*, mais especificamente com o **ser-para-a-morte**, visto que o lirismo do eu de “Canto de Outono” destrincha como o tempo age sobre si mesmo, resultando na morte, mas não faz apenas isso.

Existe, portanto, a construção de um paradoxo em que a vida do sujeito vai ao e de encontro com a natureza, quando nascemos, a natureza nos concede matéria, vida, existência e, mais tarde, isso é devolvido à terra. Isto é, ocorre um ciclo interminável que aniquila o indivíduo tanto fisicamente, no **não-mais-viver**, quanto intimamente, ao passo que essa reflexão molda, muda, constrói e desconstrói a constituição própria. Esse processo de devastação se revela árduo ao eu lírico – assim como o é na realidade de cada um –, enquanto é aniquilado pelo tempo, também é constituído por e perante ele. Portanto, ponderamos a conclusão de que o *dasein* é o seu próprio tempo, simultaneamente seu sentir-se afetado estando na temporalidade, na sua **estrutura da possibilidade**. Concomitantemente, o ser lírico beliano que é afetado pelo tempo e pensa na sua possibilidade mais extrema também se torna o seu próprio tempo, se constituindo enquanto **ser-aí** ao passo que roga pela vida e reflete sobre sua existência num espaço efêmero avassalador.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão e tradução dos novos textos por Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ATHAYDE, Manaíra Aires. Prefácio *Entre a palavra poética e a palavra prática, o avião – ou uma questão de transporte no tempo*. In: BELO, Ruy. *Transporte no Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017. p. 7-14.

BELO, Ruy. *Transporte no Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Coordenação por Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *O Conceito de Tempo*. Tradução de Irene Borges-Duarte. 2. ed. Lisboa: Fim de século, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. Tradução de Caesar Souza. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

Data de submissão: 02/10/2024

Data de aceite: 18/03/2025

A BONECA PERDIDA E OS PERIGOS DE UMA NOITE NA PRAIA

Francyne dos Santos Gonçalves¹
Maria Mirtis Caser²

RESUMO: Neste artigo, objetiva-se analisar como a maternidade é representada na obra *Uma noite na praia*, de Elena Ferrante (2016 [2007]), com enfoque na relação entre a boneca-narradora Celina e sua dona/mãe Mati. Desde a publicação de seu romance de estreia, *Um amor incômodo*, em 1992, Ferrante permanece como um nome de destaque na literatura mundial, explorando temas como a maternidade, a amizade feminina e a condição da mulher na sociedade, frequentemente entrelaçando-os em suas narrativas. Adotando um viés feminista, ancorado nos estudos de Françoise Vergès (2020), de Regina Zilberman (2016), de Elisabeth Badinter (1985), de Maristela Scremen Valério (2022) e de Djamila Ribeiro (2019), entre outros, o artigo busca investigar os elementos que fazem dessa obra um convite à reflexão quanto ao papel da mulher na sociedade e as expectativas que são introjetadas já na infância das meninas.

Palavras-chave: Abandono; Elena Ferrante-*Uma noite na praia*; Fala e poder; Maternidade.

THE LOST DOLL AND THE DANGERS OF THE BEACH AT NIGHT

ABSTRACT: This article analyzes how motherhood is represented in Elena Ferrante's work The Beach at Night (2016 [2007]), focusing on the relationship between the doll-narrator Celina and her owner/mother Mati. Since her debut novel, Troubling Love, in 1992, Ferrante has remained a prominent name in world literature, exploring themes such as motherhood, female friendship, and the condition of women in society, often intertwining them in her narratives. Adopting a feminist perspective, grounded in the studies of Françoise Vergès (2020), Regina Zilberman (2016), Elisabeth Badinter (1985), Maristela Scremen Valério (2022), Djamila Ribeiro (2019), among others, the article seeks to investigate the elements that make this work an invitation to reflect on the role of women in society and the expectations that are instilled from childhood in girls.

Keywords: Abandonment; Elena Ferrante-*The Beach at Night*; Speech and power; Motherhood.

¹ Graduada em Letras Inglês pela Universidade Federal do Espírito Santo (2016) e discente do curso de Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória - ES), com o auxílio da bolsa CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1244-5426>.

² Graduada em Letras Português Espanhol pela Universidade Federal do Espírito (1972), fez Mestrado em Letras Neolatinas em 1996 e Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio sanduíche (Universidade de Santiago de Compostela) em 2008. Atualmente é Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9247-8199>.

Introdução

[...] uma mãe não é nada além de uma filha que brinca
(Elena Ferrante, *A filha perdida*, 2016, p. 152)

Elena Ferrante é o pseudônimo da escritora italiana cuja obra será discutida no presente artigo. Aclamada por sua escrita, Ferrante tem sido um nome de interesse no meio literário desde 1992, quando publicou o seu primeiro romance, *Um amor incômodo* (original: *L'amore molesto*). O livro vencedor do Prêmio Procida-Isola di Arturo-Elsa Morante conta a história da relação entre Delia e sua mãe, Amalia. Após o falecimento de Amalia, Delia tenta reconstruir os passos da mãe, uma figura intrigante, cuja morte levanta suspeitas de homicídio, levando o leitor a embarcar em um *thriller* que evoca discussões sobre a relação intrincada entre mãe e filha.

Além do prêmio obtido com o seu primeiro romance, em 2024, o livro *A amiga genial* (*L'amica geniale*), publicado em 2011 na Itália pela Edizioni i\o, foi classificado como o melhor livro do século XXI pelo jornal *The New York Times*, figurando no primeiro lugar entre 100 obras (Valbão, 2024). A autora, cuja real identidade se mantém em segredo, oferece uma razão sobre a sua escolha pelo anonimato. Em entrevista ao *Estadão*, Ferrante elabora:

Quero dizer que eu não sou os meus livros, não tenho, sobretudo, uma vida presunçosa como a deles. Os livros que chegam aonde são capazes de chegar, eu continuarei a escrever de acordo com o meu gosto, como e quando sentir vontade. Minha independência, a partir do momento em que meus livros assumem uma veste editorial e vão embora, não tem nada a ver com a deles (Ferrante, 2020).

Portanto, apesar de sua grande popularidade, a autora mantém a vida pessoal privada, deixando que o seu trabalho fale por si, o que acabou despertando ainda mais curiosidade em seu público.

Em 2007, a escritora napolitana publicou o seu primeiro livro dedicado a crianças, intitulado *Uma noite na praia* (original: *La Spiaggia di Notte*), traduzido para o português por Marcello Lino em 2016. O romance conta a história da boneca Celina, que foi esquecida na areia da praia por sua dona, Mati, uma menina de cinco anos. Conforme a noite se aproxima, Celina enfrenta os perigos da praia escura, enquanto anseia voltar para casa e reencontrar a sua dona/mãe.

Não é a primeira vez que Ferrante utiliza a figura da boneca em suas obras. Em *A filha perdida* (original: *La Figlia Oscura*), publicado em 2006, a autora conta a história de Leda, uma professora universitária de meia-idade que decide passar as férias sozinha em uma praia no sul da Itália. Aos poucos, Leda começa a notar a interação de uma família de origem napolitana, especialmente entre a bela e jovem Nina e a sua filha Elena. Ao longo da trama, Leda revisita memórias dolorosas de quando era uma jovem mãe e sente incômodo ao observar a conexão amorosa entre mãe e filha, “A moça, já bonita por natureza, distinguia-se com aquele seu jeito de ser mãe; parecia não querer nada mais além da menina” (Ferrante,

2016, p. 19). Paralelo a isso, Leda rememora a relação distante e fria com as próprias filhas, agora crescidas, “Quando minhas filhas se mudaram para Toronto, onde o pai vivia e trabalhava havia anos, descobri, com um deslumbre constrangedor, que eu não sentia tristeza alguma” (Ferrante, 2016, p. 7).

A obsessão de Leda pela família napolitana se torna tão grande que, por impulso, ela decide roubar a boneca favorita de Elena, chamada Nani, tecendo uma narrativa rica e complexa, na qual a boneca ocupa o lugar de objeto de seu desejo. A partir desse ponto, Leda engendra uma espécie de jogo materno com a boneca, enquanto relembrava a sua primeira gravidez: “Como fiquei feliz quando Bianca saiu de dentro de mim e veio para os meus braços por alguns segundos, e percebi que ela havia sido o prazer mais intenso da minha vida” (Ferrante, 2016, p. 150). Por outro lado, ao limpar a boneca, expulsando dela o líquido escuro da praia, Leda recorda os percalços de sua segunda gravidez:

Mas depois veio Marta. Foi ela que agrediu meu corpo, obrigando-o a revirar-se sem controle. Ela se manifestou desde o início não como Marta, mas como um pedaço de ferro vivo na barriga. Meu corpo se tornou um licor sanguinolento, e suspenso nele havia um sedimento mole dentro do qual crescia um pólipo furioso, tão distante de qualquer humanidade que me reduziu, ainda que ele se nutrisse e expandisse, a uma matéria pútrida sem vida. Nani, com seu cuspe preto, parecia comigo quando fiquei grávida pela segunda vez (Ferrante, 2016, p. 150).

Durante a sua brincadeira materna, Leda observa que a pequena Elena havia inserido algo na boca de Nani, um tipo de inseto, e utilizando uma pinça retira dela uma lesma, concluindo que a pequena Elena já brincava de fazer de sua filha/boneca mãe, inserindo o inseto na barriga de Nani. Com isso, Leda parece criar um paralelo entre o *pólipo furioso* em sua barriga com a lesma dentro da boneca, concluindo, ao retirar o inseto de dentro de Nani: “Pobre criatura sem nada de humano” (Ferrante, 2016, p. 152). Longe da vivência romantizada da primeira gestação, Ferrante chama a atenção para a pluralidade da experiência materna com o relato de Leda sobre a sua segunda gravidez em *A filha perdida*, por intermédio de sua relação com a boneca.

Em *A amiga genial*, as bonecas se destacam como o fator desencadeante de todo o enredo. Em um bairro pobre de Nápoles, no pós-guerra da Itália na década de 1950, Elena Greco conhece Raffaella Cerullo. Lila (Raffaella) aprendeu a ler e a escrever sozinha, tirando a posição de Lenu (Elena) como a aluna mais notável da turma, causando-lhe grande impacto. Durante uma brincadeira, Lila deixa cair a boneca de Lenu, Tina, no respiradouro do porão da casa do camorrista Dom Achille. Obstinada a fazer tudo o que a sua amiga faz, Lenu também joga a boneca de Lila, Nu, no respiradouro. Esse fato demarca o momento em que Lenu decide seguir os passos de Lila, iniciando uma amizade que vai da infância à velhice.

Já em *Uma noite na praia*, a boneca narra a sua própria história. Personificada como filha, Celina reflete sobre o seu abandono. A personificação, de acordo com Marcelo Casarini (2012, p. 159), “[...] refere-se a toda forma retórica que personifique, de uma forma ou de

outra, e de variável intensidade, qualquer entidade não-humana". Essa concepção coincide com o conceito adotado por David Galicia Lechuga no artigo *La personificación como recurso literário*, no qual o autor defende a complexidade da figura que, além do aspecto linguístico, envolve a cultura e a visão do mundo que as pessoas têm. Para Lechuga (2022, p. 54): "[...] a personificação consiste exatamente na concessão de características humanas a entidades não humanas, de acordo com a concepção imperante do mundo"^{3,4}. Ele continua: "Nesse sentido, vale a pena observar que as potências da alma são todas características dos seres humanos: se nutrem, sentem, desejam, se movimentam e tem a capacidade de falar"⁵ (Galicia Lechuga, 2022, p. 54-55).

A boneca Celina se enquadra nas peculiaridades defendidas pelos dois autores: ela fica triste, lamenta ter sido esquecida, deseja reencontrar Mati, sabe que é boneca e, imbuída de sentimentos humanos, entende que desempenha o papel de filha em sua relação com Mati. O principal, entretanto, é que Celina fala: "Eu sou a boneca de Mati [...]", "Ela me fez pular, me fez correr, me fez ficar assustada, me fez falar e gritar, me fez rir e também chorar" (Ferrante, 2016 [2007], p. 8), o que denota consciência sobre a própria condição.

Em *A filha perdida*, Leda reflete sobre o abandono das filhas, das quais se afastou por três anos quando eram pequenas, enquanto em *Uma noite na praia* temos a visão do objeto abandonado, a boneca que reflete sobre o seu desamparo. Enquanto Leda observa a praia de dia e vê com clareza a dinâmica harmoniosa entre Nina, Elena e sua boneca, Celina enfrenta a praia à noite, demonstrando o desnorteamento de sua condição de filha esquecida/negligenciada.

³ Original: [...] *la personificación consiste exactamente en la concesión de características humanas a entidades no humanas, de acuerdo a la concepción imperante del mundo.*

⁴ As traduções das citações em nota de rodapé são de responsabilidade dos autores deste artigo.

⁵ Original: *En este sentido, vale la pena observar que las potencias del alma son todas características de los seres humanos: se nutren, sienten, desean, se mueven y son capaces de hablar.*

FIGURA 1 – A boneca Celina



Fonte: (Ferrante, 2016 [2007], p. 13).

Ilustrado por Mara Cerri, o livro retrata uma boneca comum, perdida entre outros objetos deixados na areia da praia – itens como um cavalo de brinquedo, uma caneta e uma tampa de garrafa fazem companhia a Celina. O relato tem início com a boneca explicando o motivo de ter sido esquecida, deixando claros os ciúmes que sofre em relação ao animal de estimação com o qual a sua dona/mãe foi mimoseada:

O pai dela acabou de chegar. Ele vem à praia todo fim de semana. Trouxe de presente para Mati um gato branco e preto, e é por isso que, até cinco minutos atrás, Mati estava brincando comigo, e agora está brincando com o gato, que ela chamou de Minu (Ferrante, 2016 [2007], p. 7).

Uma noite na praia inaugura a primeira obra infantil de Elena Ferrante, que se diferencia dos demais romances da autora, cujo foco maior é a vivência de mulheres adulta. Aos poucos, Celina descreve a relação de afeto materno que existe entre ela e Mati, transformando em criança a boneca narradora.

1. Infância e literatura

A noção de infância impactou diretamente a construção da literatura infantil mundial. Antes do século XVII, a criança era vista como um pequeno adulto, portanto, era esperado que apesar de frágeis elas agissem com certa maturidade. Conforme Philippe Ariès (1986, p. 65), historiador francês que estudou largamente os processos sócio-históricos da criança, é possível observar a construção do conceito de infância por meio da arte:

Foi no século XVII que os retratos de crianças sozinhas se tornaram numerosos e comuns. Foi também nesse século que os retratos de família, muito mais antigos, tenderam a se organizar em torno da criança, que se tornou o centro da composição.

É também no século XVII, como aponta o autor, que a criança passa a ser exposta a um tipo de literatura específica, de teor “moralista e pedagógico”, cuja função é introduzi-la na escola e no mundo do trabalho (Airès, 1986, p. 70), um processo similar aconteceria no Brasil mais tarde.

Pode-se afirmar com Maristela Scremen Valério (2022) que a literatura infantil surgiu entre os séculos XVII e XIX, junto com o conceito de infância, até então desconsiderada. As crianças não eram entendidas “como seres em desenvolvimento e com características próprias” (Valério, 2022, p. 5) e participavam de todas as atividades realizadas pela gente adulta, como se fossem pessoas amadurecidas em tamanho pequeno.

Com a compreensão de que a criança era um ser em formação, passou-se a cogitar a necessidade de dar a ela um tratamento protetor, que a livrasse dos perigos que atingiam homens e mulheres e que vitimavam especialmente os mais frágeis. Ricardo Santos David (2016, p. 67) anota que Fenélon, poeta, teólogo e pedagogo nascido na França em 1651, foi o primeiro autor a escrever fábulas dirigidas às crianças, com o intuito de educá-las moralmente, fazendo com que se envolvessem com os relatos e se sentissem “motivadas a ser como aqueles personagens, que funcionavam como modelo de vida para aqueles leitores”.

Narrativas populares, cuja origem não se pode precisar, eram divulgadas oralmente e o seu conteúdo se recheava de cenas chocantes, como assassinatos, estupros entre outras atrocidades. Esses textos foram compilados por Charles Perrot (século XVII), que, amenizando os aspectos mais crueis, fazia adaptações moralizantes para as crianças. Como registra Valério (2022, p. 12), no entanto, as bases violentas não foram totalmente eliminadas, conforme se vê em *Chapeuzinho vermelho* ou em *Barba azul*, por exemplo.

No Brasil do século XVIII, vêm-se as traduções, vindas principalmente de Portugal, das obras compiladas pelos autores europeus, como Perrot e os irmãos Grimm. Regina Zilberman (2016) assinala como uma das obras que primeiro chegou às mãos das crianças da América Latina a *Coleção de histórias, anedotas, fatos, fábulas, diálogos, cartas e dramas, em três tomos*, “‘traduzidos dos melhores autores franceses para instrução da mocidade de ambos os sexos’ e publicados, em Lisboa, pela Tipografia Rollandiana” (Rodrigues, 1951, *apud* Zilberman 2016, p. 2). A autora cita ainda *O desafio: Leituras úteis e divertidas*, de Antônio Manuel Policarpo da Silva (1790-1819), editado em Lisboa pela Oficina de João Procópio Correia da Silva, em 1802.

A partir do século XIX, a literatura infantil brasileira passou a se voltar para os interesses do Estado. De acordo com José Minervino da Silva Neto (2020, p.18), entre 1890 e 1920, houve um movimento para tornar a leitura nas escolas uma prioridade, a fim de estimular o nacionalismo e de introjetar uma identidade nacional por meio da alfabetização, tornando possível o consumo de produtos culturais específicos. Assim, foram associadas à

escola como leitura complementar obras que serviam de disseminação de valores patrióticos e ufanistas. Portanto, os autores brasileiros tomaram como referência obras europeias em que figuravam crianças como protagonistas, trazendo consigo ideias como a exaltação da família e da pátria e o culto ao trabalho.

Hoje, a literatura infanto-juvenil ocupa um lugar de importância nos estudos linguístico e literários. De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2017, p. 12)

Tratar livros para crianças e jovens enquanto literatura implica conferir-lhes o mesmo status da literatura não infantil e, consequentemente, considerá-los aptos a receber o idêntico tipo de reflexão voltado àquela. Implica, assim, considerar seu estudo habilitado a desenvolver-se através de metodologias e epistemologias formuladas a partir de e desenvolvidas a propósito da literatura não infantil e vice-versa.

Concordando com as autoras, defendemos que analisar o livro infantil por meio da abordagem literária adulta coloca as produções em pé de igualdade, sendo possível esmiuçar a obra com metodologias próprias da chamada *literatura adulta*. Para Peter Hunt, por outro lado, definir a literatura como infantil e lê-la sob uma ótica adulta parece colocá-la em um lugar de inferioridade. Segundo Leonardo Francisco Soares (2015, p. 31),

[...] a expressão “literatura infantil” é bastante emblemática, pois, nesse caso, a noção de “literatura” define-se em termos de seu público [...]. O posicionamento de Peter Hunt é bastante claro: não há porque os textos para crianças ficarem à margem do cânone respeitável; portanto, o estudo sobre eles deve ser empreendido com o mesmo rigor com o qual nos voltamos para as, digamos, altas literaturas.

Nesse sentido, advogamos que *Uma noite na praia* explora temas que, à primeira vista, podem parecer inalcançáveis para as crianças. Por outro lado, a literatura infantil pode (e deve) adentrar temas mais densos e, de forma simbólica, trazer reflexões importantes para as crianças. Em leitura de Peter Hunt, Soares (2015, p. 33) afirma que a literatura para crianças deve desafiar os jovens leitores:

Peter Hunt defende que a literatura infantil não precisa ser simples e limitadora, pelo contrário, somente aqueles que conseguem se aproximar e negociar com esses leitores em desenvolvimento são capazes de perceber que

eles, longe de serem criaturas estúpidas e sem opinião, são capazes de conceberem interpretações estéticas de ordem diferente das dos adultos. Por esse viés, as crianças seriam as verdadeiras desconstrutoras de textos, sempre prontas para ler contra os discursos, livres para fazerem leituras excêntricas.

Argumentamos que Ferrante se alinha ao entendimento de Peter Hunt e de Soares, oferecendo ao leitor reflexões acerca da maternidade, da relação mãe e filha e do abandono, sem necessariamente mascarar os sentimentos negativos que esses temas podem provocar.

2 Refletindo sobre a maternidade em *Uma noite na praia*

À medida que a noite chega, Celina se sente triste por ter sido esquecida por Mati, a sua dona/mãe. Além de ter sido deixada para trás, ela também afirma que, agora, longe de Mati, os objetos à sua volta já não dialogam com ela: “Quando a gente brinca, eu falo muito, e todas as coisas me respondem. Mas aqui, sozinha, enterrada na areia, estou chateada” (Ferrante, 2016 [2007], p. 8). Parece que, sem Mati, os objetos ao redor de Celina perdem a sua autonomia anterior. Essa despersonalização fica clara quando Celina observa: “Um Besouro passa, e está tão ocupado escavando um caminho que nem me dá oi” (Ferrante, 2016 [2007], p. 8). Isso indica que Mati não só deu o poder da palavra à boneca/filha, mas deu a ela também a capacidade de dar vida a tudo à sua volta. Da mesma forma, quando confrontada com o Grande Garfo do Salva-Vidas Malvado, Celina descreve os seus grandes dentes de ferro e a maneira feroz com que ele penteia a areia, mas não consegue interagir com ele. Celina delineia o Salva-Vidas como um homem alto e malvado, que à noite rouba os brinquedos das crianças que ficam na praia.

Quando a praia escurece e a areia fica úmida, a boneca se lembra da frase costumeira de Mati: “Se você ficar resfriada, vai ter febre” (Ferrante, 2016 [2007], p. 12). Na tradução de Marcello Lino, torna-se evidente a preferência por palavras mais simples, sem uso de hipocorísticos, que segundo Bakhtin (1997, p. 68) seria uma linguagem amorosa, geralmente utilizada pela mãe para com a sua criança:

A criança começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no seu tom que ela começa também a falar de si mesma, como que se acariciando na primeira palavra pela qual expressa a si mesma; assim ela emprega, para falar da sua vida, das suas sensações internas, os hipocorísticos que lhe vêm da mãe: tem sua “babá”, faz sua “naninha”, tem “dodói”, etc.

Ao traduzir que a filha/boneca *vai ter febre* ao invés de *vai ficar dodói*, Lino mantém a escolha original do texto ao utilizar uma linguagem simples, mas não ingênuas ou infantilizadas, apesar do público para o qual o texto é primeiramente direcionado⁶. O trecho segue elucidando a dinâmica entre a boneca e a sua dona, servindo como um motivo de reflexão para a relação entre Mati e a sua própria mãe. Celina elabora: “[Mati] repete exatamente o que a mãe diz para ela. Porque Mati e eu também somos mãe e filha. Por isso, é impossível que ela tenha me esquecido” (Ferrante, 2016 [2007], p. 12). Antes de seu abandono, Mati é descrita por Celina como uma mãe perfeita e carinhosa. Essa recusa em aceitar o desleixo da mãe exteriorizado pela boneca tem raízes na crença do amor indefectível da mãe por seus filhos. De acordo com Elizabeth Badinter (1985, p. 15),

⁶ No texto original: “Se ti raffreddi, ti viene la febbre” (Ferrante, 2007, p. 12), o termo *dodói* poderia ser traduzido no italiano para *bua*, porém, Marcello Lino manteve a escolha de não utilizar hipocorísticos.

Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. A mãe indiferente é um desafio lançado à natureza, a anormal por excelência.

A condição materna denunciada por Badinter (1985) também foi discutida por protofeministas como Mary Wollstonecraft, que em 1792 afirmava: “É vão esperar virtude das mulheres, até que elas tenham algum grau de independência em relação aos homens; mas ainda, é vão esperar essa força do afeto natural que faria delas boas esposas e mães” (Wollstonecraft, 2017, p. 181). Com isso, é possível afirmar que, na visão de Wollstonecraft, a prerrogativa para ser uma boa cidadã, mãe e esposa é, acima de tudo, a garantia do gozo da liberdade e da independência. Outra protofeminista que se pronunciou acerca da maternidade como o papel único das mulheres foi a espanhola Emilia Pardo Bazán, que no artigo *La educación del hombre y de la mujer*, publicado em 1892, sustenta: “A maternidade é função temporária: não é possível submeter-se a ela a vida inteira. [...] Além de temporária, a função é acidental: todas as mulheres concebem ideias, mas nem todas concebem filhos”⁷ (Bazán, 1999, p. 162).

Qualquer indício de que a mulher que concebeu o filho não se sinta conectada a ele ou não goze do prazer da maternidade já provoca estranhamento, porque desconstrói a percepção que o senso comum elaborou acerca da mulher/mãe. Se essa mulher não corresponder ao estabelecido, ela não é digna da “felicidade” que a maternidade significa. De acordo com Badinter (2023, p. 24), “Reconhecer que se enganou, que não era feita para ser mãe, e que obteve com isso poucas satisfações faria de você uma espécie de monstro irresponsável”. Por outro lado, o abandono por parte do pai é encarado como inconveniente, mas não faz do genitor um ser desprezível, monstruoso ou desumano, porque a sociedade extrapola em sua condescendência para com a parte masculina da humanidade.

O que ainda observamos no século XXI é uma sociedade que se nega a aceitar a recusa da maternidade por parte de uma parcela das mulheres, impondo, por meio de políticas cada vez mais violentas, a maternidade compulsória. Um exemplo disso é o Projeto de Lei (PL) 1904/24, que propõe a alteração do Código Penal Brasileiro, visando punir mulheres que abortem após vinte e duas semanas de gestação, mesmo em casos de estupro, com pena de reclusão que pode chegar a 20 anos, ultrapassando a pena para o próprio crime de estupro, que pode chegar a 14 anos⁸.

Apesar de Celina acreditar que Mati voltará para buscá-la, o anoitecer intensifica a sua apreensão, exacerbada pela presença do Salva-Vidas e de seu Garfo. Ao ser capturada pelos dentes do Garfo, Celina é jogada em uma pilha junto com outros objetos, tornando-se cada vez mais boneca e menos filha. De acordo com Elena Zagaglia (2019, p. 109) em seu artigo

⁷ Original: *La maternidad es función temporal: no puede someterse a ella entera la vida. [...] Además de temporal la función es adventicia: todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos.*

⁸ Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1071458-projeto-de-lei-preve-penas-de-homicidio-simples-para-aborto-apos-22-semanas-de-gestacao>. Acesso em: 20 set. 2024.

Toda literatura é infância. Sobre Elena Ferrante (original: Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante),

O termo em inglês ‘doll’ deriva da palavra grega ‘eidolon’, que significa: imagem, aparência, figura. A boneca é ficção e representação, mas anseia pela realidade, assim como o jogo é profecia e introdução. Simulação real naquele único teste geral da vida que é a infância⁹.

Celina não é apenas um brinquedo. Ela é um reflexo, uma imagem espelhada de Mati, incorporando as nuances de seu relacionamento com a sua mãe. Essa dinâmica não se relaciona à semelhança física, mas a padrões emocionais e comportamentais que são sutilmente transmitidos de geração em geração. É importante observar que, dentro do contexto de nossa sociedade patriarcal, as bonecas povoam predominantemente as narrativas de brincadeira das meninas. Essa tendência é um testemunho silencioso das expectativas sociais impostas às mulheres desde tenra idade: a expectativa de cuidar, de zelar e de se preparar para um futuro de maternidade. O conceito de maternidade compulsória está profundamente enraizado e amplamente reconhecido. Ele se mantém como uma regra não dita, uma norma social que se espera que as mulheres sigam. Portanto, quando uma mulher afirma corajosamente a sua escolha de não ser mãe, muitas vezes enfrenta críticas, uma reação dos defensores fervorosos dos valores familiares tradicionais.

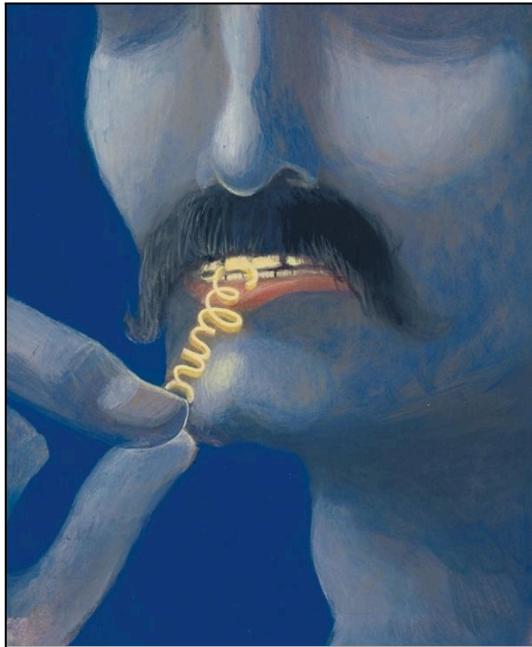
Essa resistência reflete o desafio imposto às construções sociais de longa data. Celina, como personagem, é mais do que uma mera representação do vínculo mãe/filha, ela também incorpora a transição da inocência da infância para as complexidades da vida adulta. Essa metamorfose se torna evidente durante o seu encontro perturbador com o Salva-Vidas Malvado, cujo comentário maldoso, chamando-a de *boneca feia*, desencadeia uma profunda impressão em Celina: ao responder a ele por impulso, afirmando não ser feia, Celina se dá conta de que pode ser ouvida. No entanto, essa revelação vem acompanhada de uma consequência perigosa, pois a palavra é valiosa e o Malvado não vai perder a oportunidade de lucrar com uma boneca com tal propriedade e, com as suas intenções malévolas, ele lhe toma as palavras, privando-a de sua essência.

Celina relata a ação sinistra do Salva-Vidas:

O Anzol, que está pendurado em um fio nojento de saliva, desce até entrar na minha boca. Recolho depressa todas as palavras de Mati e as esconde no peito. Só fica para trás o Nome que ela me deu. Morrendo de medo, o Nome chama a si mesmo:

⁹ Original: *Il termine inglese doll deriva dal greco eidolon, ossia idolo: immagine, aspetto, figura. La bambola è fiction, rappresentazione, ma ha fame di realtà, così come il gioco è profezia e propedeutica, reale simulazione in quell'unica prova generale della vita che è l'infanzia.*

FIGURA 2 – O Salva-Vidas Malvado



Fonte: (Ferrante, 2016 [2007], p. 17).

– Celina! O Anzol escuta o Nome e *paff*, o arranca de mim, causando muita dor (Ferrante, 2016 [2007], p. 16).

A ilustração feita por Mara Cerri desempenha um papel importante após esse diálogo. O Salva-Vidas Malvado é retratado em cores escuras, simbolizando as suas intenções sinistras, enquanto o nome de Celina é dourado, como uma joia preciosa. O Salva-Vidas Malvado rouba o nome de Celina, que por sua vez decide não dizer mais nada para preservar as suas outras palavras valiosas. Enquanto canta após roubar o nome da boneca, o homem acende um fogo para queimá-la junto a outros objetos.

Ao lado do muro
Já está escuro
Como um mal-estar
Sem nada falar
Some a voz
Num fogo feroz
Arde Celina
Feia menina
(Ferrante, 2016 [2007], p. 18).

É intrigante a violenta atitude do Salva-Vidas de se interessar em retirar de Celina a sua voz, de impedir o seu discurso, uma vez que a sua função, em princípio, é garantir a vida, a segurança e o bem-estar de frequentadores da praia. Seria ele um típico representante do

homem que, por trás de uma máscara de pessoa a favor da pátria e da família, utiliza-se de sua profissão, uma das mais dignas, para impedir a possibilidade de qualquer subalterno se expressar. Afinal, como se sabe, o gênero feminino ocupa facilmente o lugar da subalternidade.

Com Djamila Ribeiro (2019), em seu *Lugar de fala*, entendemos que, quando falamos de discurso, falamos de poder e de controle. Remetendo a Foucault, Ribeiro (2019, p. 55) anota que o discurso deve ser entendido como “um sistema que estrutura determinado imaginário social”. É necessário considerar que Djamila Ribeiro trata de uma subalternidade específica, usando como base teórica o feminismo negro. Podemos, no entanto, mesmo observando as diferentes categorias de classe, de gênero, de sexualidade e de raça, trazer para a nossa discussão os direitos dos pequenos de falarem por eles mesmo, sem a necessidade do intermédio de um adulto, usando os argumentos de Ribeiro.

Um ser do sexo masculino adulto, forte, munido de uma arma (o seu Garfo) se dedica a torturar e a menosprezar a representante do sexo feminino. A presunção masculina de ter o direito de julgar e de emitir o seu parecer acerca do aspecto físico da boneca, dizendo que Celina é feia, dá uma medida do machismo descontrolado que grassa na sociedade em geral. Lembremos que se trata de um mundo italiano, europeu, considerado por muita gente como o mundo bom, bonito, correto. Qual seria o objetivo de um adulto ao dizer a uma criança que ela é uma *feia menina*? A desestabilização de uma pessoa pode ser acarretada pela violência física, mas pode ser consequência também de ataques psicológicos, como dizer que uma pessoa é feia, incapaz ou ignorante. Sabe-se que esses procedimentos são táticas bastante comuns no projeto de impedir que os direitos das minorias – mulheres, negros, pessoas com deficiência, idosos, LGBTQIAPN+ – se equiparem aos direitos dos poderosos.

Ver-se sozinha, longe de sua dona/mãe, força Celina a enfrentar os seus primeiros obstáculos, simbolizando a jornada de uma menina até a vida adulta. Segundo Zagaglia (2019, p. 107),

A boneca é a intermediária entre duas fases da vida, entre dois mundos, entre mulheres, e inevitavelmente entra na trajetória do destino de Ferrante como uma figura ‘marginalizada’: inacabada, indefinida, ambígua e, portanto, rica em grande potencial de utilização, a boneca destinada ao brincar infantil é a imagem de uma jovem mulher em idade fértil, um modelo para a menina de seu futuro *status* como jovem mãe, mas ao mesmo tempo cuidada como uma criança¹⁰.

Celina é uma representação dos papéis duplos que a sociedade frequentemente espera que as mulheres incorporem. Por um lado, ela é a filha, a personificação da inocência e da vulnerabilidade, que requer cuidado e proteção. Por outro, ela simboliza a transição para a

¹⁰ Original: *La bambola è l'intermediaria fra due età della vita, fra due mondi, fra femmine, ed entra inevitabilmente nella traiettoria del destino della Ferrante come figura «smarginata»: incompiuta, indefinita, ambigua e per questo ricca di grandi potenzialità di utilizzazione, la bambola destinata al gioco infantile è immagine di giovane donna in età feconda, modello per la bambina del suo futuro status di giovane madre ma allo stesso tempo curata come un bambino.*

maternidade, um papel cheio de expectativas e de responsabilidades. Essa dualidade é um reflexo da jornada de Celina, mas pode ser traduzida como uma denúncia dos arquétipos sociais que moldam a experiência feminina.

Porém, a experiência feminina, assim como a materna, não é única. Dentro da pluralidade de vivências, é importante lembrarmos do que questionou Sojourner Truth em 1851, no seu discurso intitulado *E eu não sou uma mulher?*. Em uma época em que mulheres brancas estadunidenses exigiam o seu direito ao trabalho remunerado, mulheres negras exerciam trabalhos extenuantes. Mulheres brancas eram julgadas inferiores intelectualmente para exercer quaisquer trabalhos e consideradas delicadas, dignas de cuidado e de proteção, o que não era igualmente oferecido às mulheres negras. Como apontam Truth e Gilbert (2020), durante a Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio, em 1851, Sojourner Truth pegou o microfone para replicar a fala de religiosos que afirmavam a inferioridade feminina. De forma improvisada, ao proferir o seu discurso intitulado posteriormente de *E eu não sou uma mulher?*, Truth se consolidou como uma das vozes mais potentes do movimento de libertação das mulheres, lembrando-nos da importância de observar as múltiplas vivências femininas. Portanto, ao afirmarmos que a filha é a personificação da inocência e que a ela são oferecidos proteção e cuidados, estamos falando de uma vivência experienciada principalmente pela branquitude.

A narrativa de Celina serve como um jogo de papéis que espelha as partes que a sociedade espera que ela venha a assumir à medida que cresce. A perda do nome de Celina significa uma agitação mais profunda, uma perda de identidade que marca a passagem tumultuada da ingenuidade da infância para a autoconsciência da vida adulta. Segundo Bakhtin (1997, p. 378),

Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc.), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para a formação original da representação que terei de mim mesmo.

É como se o Salva-Vidas, ao tomar o seu nome, a tivesse despojado dos aspectos fundamentais de sua identidade – aqueles dados por sua mãe. Concordando com Bakhtin (1997), observamos que, aos poucos, essa relação com o *outro*, no caso com a mãe/dona, vai perdendo domínio sobre a definição do *eu*, que passa a ser mais independente, o que não impede que o anseio por reconexão com a mãe exista. Agora, Celina está à deriva, compelida a embarcar em uma busca de autodescoberta.

3 Mati: a menina-mãe

Ao garantir que as suas últimas palavras não sejam roubadas, Celina consegue enganar o seu agressor, que decide deixá-la de lado. O Salva-Vidas Malvado acende um

fósforo e põe fogo nos gravetos. Quando Celina sente que está queimando, ela implora ao mar que a ajude. As ondas quebram na praia escura, mas o único que a ouve é o homem mau. Ele grita para o Grande Garfo: “Você ouviu? A bonequinha fala, e muito. Vamos logo. Amanhã venderemos todas as palavras dela no mercado das bonecas e ficaremos ricos” (Ferrante, 2016 [2007], p. 22).

É notável a interação entre o Grande Garfo e o Salva-Vidas Malvado, pois o segundo aparenta também personificar o seu objeto, conversando diretamente com ele, como faz Mati na presença de sua boneca. Essa constatação corrobora a tese de que a fala, a voz e o discurso são produto da interseção entre experiência social e experiência individual. Enquanto boneca, objeto comumente atrelado ao cuidado e à delicadeza, Celina subverte o seu estado de abandono em busca, em coragem, enquanto o Salva-Vidas Malvado subverte o seu papel de salvador em caça, representando perigo em vez de socorro.

Em dado momento, uma grande onda leva Celina antes que o Grande Garfo possa alcançá-la. Agora, ela implora à Tempestade e ao Mar que a levem de volta à areia, mas nenhum dos dois pode ouvi-la e ela começa a se afogar. Celina lembra tudo o que aprendeu com Mati, todas as palavras que costumavam dizer juntas, quando o Anzol pendurado no nojento fio de saliva entra na boca da boneca, que agora está no fundo do mar. “O Anzol dá um puxão. As palavras, de mãos dadas, seguem em grande velocidade rumo à superfície do Mar. Só tenho tempo de prender na boca a última que me sobra: mamãe” (Ferrante, 2016 [2007], p. 32).

FIGURA 3 – Mamãe



Fonte: (Ferrante, 2016 [2007], p. 33).

O desejo de Celina de manter a palavra *mamãe* é tão forte que ela usa os dentes para prender as letras *M* e *A*, o que a ajuda a se impulsionar para fora da água. Essas letras, que

juntas formam a primeira sílaba da palavra *madre*, em italiano, não coincidentemente iniciam o nome de Mati, que representa essa mãe ausente. A descida de Celina ao mar e o seu tormento durante a tempestade simbolizam a separação entre mãe e filha. Vale salientar que até esse ponto da narrativa não estava claro se Mati estava ou não procurando por sua boneca/filha.

Quando o fio de saliva finalmente se rompe, todas as palavras de Celina retornam e ela. Em posse de sua fala, a boneca se vê caindo na areia novamente, quando um animal escuro e apressado a agarra gentilmente. O Salva-Vidas Malvado perde o equilíbrio e cai nos dentes afiados de seu próprio Grande Garfo. No final da história, descobrimos que esse animal é Minu, o gato de Mati, que veio resgatar a boneca. Celina finalmente ouve a criança chorando e confirma que ela estava à sua procura. Enfim juntas, a boneca começa a contar as suas desventuras, especialmente aquelas relacionadas ao Salva-Vidas Malvado: “Eu sei, diz Mati, que sempre sabe de tudo, é uma mamãe perfeita” (Ferrante, 2016 [2007], p. 38).

A mãe idealizada por Celina é aquela que, na visão de Badinter (1985, p. 5), é o símbolo do amor inquestionável: “[...] a maternidade é, ainda hoje, um tema sagrado. Continua difícil questionar o amor materno, e a mãe permanece, em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblativo”. Se em 1985 Badinter chamava a atenção para a idealização da maternidade, 20 anos mais tarde a autora reafirma tal ideia, adicionando novas camadas às exigências do amor materno. Entre elas, o aleitamento cada vez mais longo (sem direito às “perigosas” mamadeiras), para que os filhos tenham uma conexão mais profunda com a mãe e cresçam fortes e saudáveis, evitando-se o afastamento para o trabalho remunerado, que impede a relação contínua entre mãe e filho nos primeiros anos de vida (Badinter, 2023). Entretanto, na contramão de sua prática literária, em que usualmente há quebra de expectativa materna, Ferrante confirma o retorno de Mati, trazendo alívio para a boneca-filha e também para a menina-mãe.

É importante lembrar que a crítica literária feminista ainda é predominantemente branca e europeia. Portanto, ao analisarmos o papel da mulher, especialmente o papel materno, ainda estamos falando da visão branca e eurocêntrica do que é ser mãe. Segundo Françoise Vergès (2020, p. 52), feminista decolonial que discute questões atinentes à mulher do Sul global,

Feministas do Ocidente certamente analisaram como se constroem a “boa maternidade”, a “boa mãe” e o “bom pai” da família heteronormativa, mas sem nunca levar em conta o “choque do retorno” da escravidão e do colonialismo. Sabe-se que, sob um regime de escravidão, a qualquer momento se podiam arrancar os filhos de suas mães; que elas não estavam autorizadas a defendê-los; que as mulheres negras estavam à disposição dos filhos de seus proprietários como amas de leite; que meninas e mulheres negras eram exploradas sexualmente e que todos esses papéis estavam submetidos aos caprichos do senhor de escravos/as, de sua esposa e seus filhos/as.

Deixar os próprios filhos para se ocupar dos filhos de seus patrões ainda é a realidade de muitas mulheres. Enquanto autoras como Elisabeth Badinter apontam a redução no número de mulheres no mercado de trabalho, que abdicaram de seus empregos para cuidar dos filhos, outras autoras apontam a falta de escolha daquelas que deixam seus filhos(as) para trabalhar, sendo essa a única forma de prover o sustento para a sua família. No Brasil, a garantia de sobrevivência implica buscar o sustento da família, sem direito de abdicar da função de mãe. De acordo com Lélia González (2020, p. 41), a falta de oportunidade faz com que jovens negros tenham menos oportunidade de estudo e de trabalho, o que faz com que busquem outras formas de sobrevivência, “Para as jovens negras, o trabalho doméstico nas casas de família da classe média e da burguesia, ou então a prostituição aberta e a mais sofisticada dos dias atuais: a profissão de mulata”. Se a mãe racializada está cuidando dos filhos de seus patrões, quem cuida de seus filhos?

Segundo Ricardo Silva (2018), *Uma Noite na Praia* “Não é necessariamente uma leitura leve, porém, para uma obra direcionada ao público infantil, está longe de ser uma platitude doce e deglutível, o que não implica numa depreciação das qualidades que Ferrante consegue imprimir no livro”. Apesar da roupagem mais madura e da linguagem simples e direta, a obra oferece o reencontro de mãe/dona e filha/boneca, cujo final feliz, incorporado no reencontro que confirma o sentimento que as liga, seria aquele esperado por uma criança que anseia o seu próprio retorno à mãe. Ainda de acordo com Silva (2018.),

Pode ser que o pequeno leitor não capte todas as nuances postas por Ferrante nas entrelinhas do drama de Celina, mas não há dúvidas de que o leitor adulto, se aberto à possibilidade, se encantará facilmente com o domínio das palavras da escriba italiana que até mesmo num livro infantil não falha na composição.

Aos adultos, ficam as reflexões sobre esse papel pessoal, social e político que é a maternidade, além do vislumbre da alegre criança interna cuja mãe vem resgatar.

Considerações finais

As obras de Elena Ferrante exploram vários temas relacionados à experiência feminina dentro de um contexto patriarcal, levantando reflexões sobre o papel social da mulher. *Uma Noite na Praia* se destaca como um trabalho especialmente significativo, porque aborda a questão grave do abandono da criança no contexto da literatura infantil, além de provocar uma reflexão crítica sobre os papéis sociais atribuídos às mulheres e permitir que se problematize a noção de maternidade compulsória, assim como questionar o mito do amor materno. A narrativa navega corajosamente pelas correntes subterrâneas mais sombrias desses temas, apresentando-os de maneira acessível a um público mais jovem, com o aparato da linguagem simples e direta, mas possibilitando que leitores adultos também usufruam das reflexões impressas na obra.

Com tal estratégia, a obra de Ferrante tem potencial como um instrumento para o diálogo e a introspecção sobre as pressões e expectativas impostas às mulheres desde a infância. Ela desafia o leitor a considerar o impacto das normas sociais na identidade pessoal e na autonomia, especialmente o conceito arraigado de maternidade como um destino inevitável para as mulheres. O artigo explora o caminho traçado pela literatura infantil, que hoje visa não apenas instruir a criança, mas também servir como um veículo importante de reflexão, desprovido da roupagem moralizante de outrora.

Em essência, *Uma Noite na Praia* realiza uma exploração importante das complexidades da identidade e da agência feminina em meio às expectativas sociais. É um chamado cativante para reexaminar os papéis que as mulheres frequentemente são compelidas a adotar e os sacrifícios silenciosos que acompanham a aceitação dessas atribuições.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 2 ed. 1986.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, Elisabeth. **O conflito**: a mulher e a mãe. Rio de Janeiro: Editora Record, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAZÁN, Emilia Pardo. Sobre los derechos de la mujer. In: GÓMEZ-FERRER, Guadalupe (ed.). **La mujer española y otros escritos**. Madrid: Cátedra, 1999. p. 149-167.

CASARINI, Marcelo. “Cidade-mulher da minha vida”: a personificação de Lisboa nas letras de fado. **Forma Breve**, Aveiro, n. 9, p. 157-183, 2012.

DAVID, Ricardo Santos. Literatura infanto-juvenil: discussões sobre o panorama histórico e gênero literário e suas características. **Cadernos discursivos**, Catalão, v. 1 n. 1, p. 66-84, 2016.

FERRANTE, Elena. **A filha perdida**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2006.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**: infância, adolescência. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **La spiaggia di notte**. Roma: Edizioni E/O, 2016.

FERRANTE, Elena. **Uma noite na praia**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016 [2007].

FERRANTE, Elena. **Um amor incômodo**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2017.

FERRANTE, Elena. Escrever é como girar a faca na ferida, revela Elena Ferrante. **Estadão**, São Paulo, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-ela-ferrante/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

GALICIA LECHUGA, David. La personificación como recurso literario. **Nuevas Glosas Estudios Lingüísticos y Literarios**, v. 3, p. 51-73, jun. 2022.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afrolatinoamericano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: uma nova/outra história. Curitiba: PUCPress, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Suely Carneiro; Pólen, 2019.

SILVA, Ricardo. ‘Uma noite na praia’: a única história infanto-juvenil de Elena Ferrante. **Escotilha: cultura, diálogo e informação**, 20 maio 2018. Disponível em: <https://escotilha.com.br/literatura/livro-uma-noite-na-praia-elena-ferrante-intrinseca-resenha-critica/>. Acesso em: 2 set. 2024.

SILVA NETO, José Minervino da. A gente vira e desvira: arquivo, identidade e utopia em A terra dos meninos pelados de Graciliano Ramos. 2020. 138 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020.

SOARES, Leonardo Francisco. Por uma teoria da literatura infantil: o caso Peter Hunt. **Calestroscópio**, v. 3, n. 4, p. 23-35, 2015.

TRUTH, Sojourner; GILBERT, Olive. **“E eu não sou uma mulher?”**: A narrativa de Sojourner Truth. Lisboa: Ímã Editorial, 2020.

VALBÃO, Mariana. Conheça “A Amiga Genial”, de Elena Ferrante, eleito o melhor livro do século 21. **CNN Brasil**, São Paulo, 12 jul. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/conheca-a-amiga-genial-de-elena-ferrante-eleito-o-melhor-livro-do-seculo-21/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

VALÉRIO, Maristela Scremen. **Literatura Infanto-Juvenil**. Guarapuava: Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, 2022.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

ZAGAGLIA, Elena. Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante. **Encyclopaideia**, Italy, v. 23, n. 53, p. 105-113, maio, 2019.

ZILBERMAN, Regina. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. **Fronteira Z**, n. 17, p. 22-42, dez. 2016.

Data de submissão: 08/10/2024

Data de aceite: 18/03/2025

ASPECTOS MELANCÓLICOS EM A POESIA EM PÂNICO, DE MURILO MENDES

José Antonio Santos de Oliveira¹

RESUMO: O presente trabalho realiza uma análise do livro *A poesia em pânico* (1937), de Murilo Mendes, sob o prisma da melancolia. Tal proposta é relevante não apenas por trazer uma perspectiva inovadora acerca da obra do poeta, mas por mostrar, a partir de textos selecionados, como a transgressão do eu lírico está, em parte, ligada ao sentimento melancólico. Nesse sentido, mesmo em poemas em que se verifica o aparente abandono da religiosidade, marcado por traços eróticos, há, subjacente, aspectos inerentes à melancolia, a exemplo do medo de punição divina. A pesquisa, de natureza bibliográfica e qualitativa, desenvolve-se por meio da análise de poemas do livro em questão, tomando como referências teóricas os estudos sobre a melancolia, realizados por Jean Starobinski (2016), Costa Lima (2017), Sigmund Freud (2010a) e Sigmund Freud (2010b). Assim, este artigo evidencia como a melancolia atravessa a poesia de Murilo Mendes, revelando camadas profundas de sua construção lírica e temática.

Palavras-chave: Melancolia; Poesia; Murilo Mendes.

MELANCHOLIC ASPECTS IN POESIA EM PÂNICO, BY MURILO MENDES

ABSTRACT: The present work analyzes the book *A poesia em pânico* (1937), by Murilo Mendes, under the prism of melancholy. Such a proposal is relevant not only for bringing an innovative perspective on the poet's work, but for showing, from selected texts, how the transgression of the lyrical self is, in part, linked to the melancholic feeling. In this sense, even in poems in which there is the apparent abandonment of religiosity, marked by erotic traits, there are, underlying, aspects inherent to melancholy, such as the fear of divine punishment. The research, of bibliographic and qualitative nature, is developed through the analysis of poems of the book in question, taking as theoretical references the studies on melancholy, carried out by Jean Starobinski (2016), Costa Lima (2017), Sigmund Freud (2010a) and Sigmund Freud (2010b). Thus, this article shows how melancholy crosses Murilo Mendes' poetry, revealing deep layers of his lyrical and thematic construction.

Keywords: Melancholy; Poetry; Murilo Mendes.

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa do CNPq. Atualmente, é bolsista de doutorado da CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1753-0369>. E-mail: jose.antoniooliveira@ufpe.br.

Introdução

Autor de uma diversa obra poética, Murilo Mendes encontra-se alocado, pela historiografia, entre os autores da Segunda Geração do Modernismo no Brasil. Sua poesia, geralmente associada ao Surrealismo, é conhecida pela construção de imagens pujantes que ora remetem ao caos inerente à humanidade ora recuperam os desejos do ser em sociedade – daí os poemas em que se percebem imagens eróticas. O mineiro também busca – em determinada parte de sua vida, junto a um grupo de pensadores/escritores do século XX, dentre os quais ressaltamos Jorge de Lima – o retorno de uma poesia atrelada ao ideal cristão, assim como reflete Alfredo Bosi (2015), em *História concisa da Literatura Brasileira*. Desse encontro com o místico, escreve, em coautoria com o criador de *Invenção de Orfeu* (1952), o livro *Tempo e eternidade* (1935), no qual se percebe a confluência religiosa entre os poetas que continuou em obras que foram publicadas posteriormente, ainda que, agora, não circunscritas à religiosidade do volume produzido em conjunto.

Murilo Mendes, por sua vez, encontra, na figura do pintor Ismael Nery, a oportunidade de aprimorar seus conhecimentos em torno do catolicismo. Mas um catolicismo destituído de uma vivência castradora e dogmática, o qual se dirigia às ações concretas nos meandros da Sociedade. Cavalcanti (2008), ao explicar a importância de Ismael Nery na obra de Murilo Mendes, argumenta que o Essencialismo², teoria criada pelo pintor, encontra-se reverberada nas aquarelas poéticas do mineiro; isso porque, em parte de sua poesia, o autor de *Poesia Liberdade* (1947) pensará o Cristo humanizado, sem a aura autoritária do Antigo Testamento.

Ademais, é indubitável a aproximação de Murilo Mendes com o Surrealismo, ainda que o autor não se reconheça enquanto surrealista, nem consiga se restringir às potencialidades abertas por essa vanguarda. Na verdade, o escritor mencionado pode ser considerado surrealista mais no sentido da descoberta de um jeito específico de construir imagens poéticas – na concatenação imagética a partir de elementos díspares – que em uma filiação dogmática ao

² “O Essencialismo era uma filosofia para ser vivida no dia-a-dia e se assemelhava ao cristianismo primitivo, na medida em que o homem deveria se indignar com as injustiças presente no mundo. Outra característica importante do sistema essencialista se mostra na concepção de um Cristo encarnado e modelo a ser seguido pelos homens. Nesse sentido, a filosofia de Nery vai convergir com alguns pontos do Surrealismo e do Comunismo, principalmente no que diz respeito a não incompatibilidade entre espírito e carne, uma filosofia a ser vivida no cotidiano e a partir da justiça social”. (Cavalcanti, 2008, p.423).

manifesto de André Breton. Ponge (2004) ratifica esse argumento, quando discute sobre a inclinação de Murilo Mendes ao Surrealismo.

Para o crítico, o autor mineiro traz para sua obra apenas o que lhe interessa: a técnica surrealista, a busca pela imagem insólita. Além disso, assim como as outras vanguardas sofreram metamorfoses no contato com a cultura brasileira, o surrealismo se constituiu no Brasil em uma forma específica: juntou-se, antropofágicamente, aos anseios e dilemas de autores brasileiros; no caso de Mendes, o Surrealismo – oposto ao catolicismo, já que pregava a liberdade em todas as dimensões do sujeito – juntou-se ao cristianismo, a partir do qual catalisou imagens geradoras de espanto em sua aparente disparidade.

A disparidade emerge também ao perceber as dicotomias presentes em alguns poemas de *A poesia em pânico* (1937³), quando o eu lírico de Murilo Mendes encontra-se, à primeira vista, dividido entre a moralidade cristã e os seus desejos, usando os símbolos inerentes à religiosidade para criar imagens dissonantes com o erotismo, como aponta Araújo (2000). Tal perspectiva – a que enfatiza o aspecto erótico, transgressor de Murilo Mendes – mostra-se interessante, de modo que foi reproduzida por outros estudiosos ao longo dos anos. No entanto, com este trabalho, buscamos problematizar outro elemento nevrálgico dessa relação entre o ser humano e a moralidade religiosa, isto é, a melancolia. Freud (2010b) propõe que é difícil possuir a felicidade em sociedade, porque, em desacordo com a constituição externa, há o princípio do prazer; assim, as instituições criadas pelo ser humano para proteção e bem-estar também produzem os efeitos contrários. Dessa forma, a melancolia pode se constituir no espaço gerado entre a moral e o desejo, ou seja, origina-se nessa relação dicotômica entre o ser humano e as imposições religiosas, quando esse resolve – ou deseja – transgredir os interditos estabelecidos por sua crença.

1. Por falar em melancolia: uma breve contextualização

Costa Lima (2017) comprehende a melancolia como fenômeno de mil faces, isso porque esse fenômeno foi compreendido de diversas maneiras ao longo da História. Sua presença, nesse sentido, acompanha o contexto humano em diversos períodos, de modo que, antes de ser problematizada por alguma teoria específica, já emergia na literatura. É o que discute

³ Para realização deste trabalho, usou-se a edição de 1994.

Starobinski (2016), quando este reflete a ação melancólica nos textos atribuídos a Homero. O trabalho do crítico literário, além de conduzir a uma compreensão ampla do fenômeno melancólico, possibilita a verificação de sua presença em vários setores da vida artística, dentre as quais se ressalta a literatura:

a melancolia, como tantos outros estados dolorosos ligados à condição humana, foi sentida e descrita bem antes de ter recebido seu nome e sua explicação médica. Homero, que está no começo de todas as imagens e de todas as ideias, nos faz captar em três versos a miséria do melancólico (Starobinski, 2016, p.18).

Se nos primórdios da humanidade, a melancolia já era representada na literatura, não se pode esquecer que a ação deste estado emocional foi imprescindível em alguns períodos, quando escritores o usaram como elemento recorrente em suas produções literárias, a exemplo dos textos presentes no Romantismo que tanto remetiam à nostalgia⁴ de um passado, quanto apontavam para a presença massiva da morte.

Starobinski (2014), ademais, afirmou que a melancolia – mesmo sem a presença massiva do termo em sua poesia – emergiu demasiado na produção literária de Baudelaire, atrelando-a à figura do espelho, à contemplação do eu e, por conseguinte, de seu reflexo: “o eu-espelho está fixado em sua solidez lisa e imóvel. O eu-espelho figura um aspecto extremo da melancolia: ele não se pertence, ele é pura destruição”. (Starobinski, 2014, p. 34). Os ensaios⁵ do estudioso trabalham principalmente com a representação alegórica da melancolia, em como o sujeito se comprehende ao se observar na aparente imobilidade do espelho, remetendo à gravura renascentista de Dürer⁶ no que tange à representação simbólica do ser/estar melancólico.

A ideia da imobilidade do ser melancólico vai ao encontro das reflexões freudianas acerca do luto e da melancolia, já que, para Freud (2010a), a melancolia – em seu abatimento doloroso – representa-se em um processo de desinteresse pelo mundo exterior, na medida em que o sujeito se isola em seus pensamentos. Ainda com o autor, comprehende-se as distinções e semelhanças entre esses acontecimentos: o luto, então, configura-se como um processo natural,

⁴ De acordo com Starobinski (2016), a nostalgia configura-se como uma variante da melancolia que se manifesta no desejo obsessivo de retorno à pátria.

⁵ Refere-se aos ensaios presentes no livro *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*.

⁶ *Melancolia I*, datada de 1514. A imagem encontra-se disponível no site: <https://www.google.com/search?q=melancolia+i&sxsrf=APwXEdfMZTT-> .

intrínseco ao ser humano, que se inicia quando este perde seu objeto de amor, isto é, o luto parte da maneira como o indivíduo reage à perda do que alimentava sua libido; a melancolia, por seu turno, não se constitui de maneira natural, mas sim quando o sujeito, após determinado período do luto, ainda não consegue transferir sua libido para outros objetos, tendo em vista que ele desconhece o que, de fato, foi perdido em seu cerne.

É na melancolia também que imagens de autodepreciação e baixa autoestima se fazem presentes, levando em consideração que o sentimento melancólico é acompanhado pelo de culpa e, por conseguinte, condenação. O melancólico, ao proferir contra si cruéis injúrias, perdendo sua autoestima, recrimina-se de diversas maneiras, carregando sobre si os mais atrozes estigmas da culpa. Além disso, pode-se apresentar em três dimensões, cujas idiossincrasias mostram-se amalgamadas às etapas do surgimento da melancolia, conforme explica Quinet:

Em primeiro lugar, o sujeito culpa a sociedade, que não coloca à sua disposição objetos adequados para seu gozo. Em segundo lugar, diz que a culpa é do Outro, ou seja, o Outro não dá o que ele quer. Mas o Outro, enquanto tal, é inconsistente, porque também a ele o gozo falta. “A culpa seria do Outro se ele existisse”, nos indica Lacan. O sujeito pode até pensar que o Outro é inteiro por causa do ideal do eu – I(A) – que o representa, mas quando o ideal cai e o sujeito se depara com a falta no/do Outro, ele não pode mais culpá-lo. E assim surge o terceiro culpado: o sujeito acaba tomando para si a culpa da castração como inadequação do gozo. E o que era falta vinculada ao desejo se transforma em falta moral, e o sujeito se sente triste e culpado. Eros se retrai e Tânatos avança. O sentimento de culpa é o índice do supereu que vigia, critica e pune o sujeito. O resultado é a autodepreciação e a auto-acusação. O sujeito se sente culpado de sua impotência, pois sente o impossível como impotência, como se pudesse fazer alguma coisa e não dê conta. O não dar conta é sempre a queixa do impotente, mas na verdade trata-se de um prestar contas (Quinet, 2006, p.176).

Com efeito, essas considerações de Quinet sobre a culpa são relevantes para compreender o engendramento da melancolia no indivíduo, levando em consideração que uma pessoa melancólica está sempre à procura de um culpado: pode ser o ambiente no qual se insere, que a coloca nessa posição de isolamento; uma entidade fiscalizadora que ela mesma cria, responsável por julgá-la e conduzi-la ao medo de uma possível condenação; ou ela própria, vista em sua mente como autora de todo mal e merecedora de castigos. Dessa forma, o sentimento de culpa, concatenado com de medo, também tece a túnica da melancolia no sujeito,

visto que ele não temeria qualquer punição, caso não tivesse convicção de sua culpa – ainda que esta esteja presente somente em sua mente.

2. A melancolia em *A poesia em pânico*

De acordo com Quinet (2006), uma das principais características da condição melancólica é a ideia de punição, uma vez que a pessoa sente necessidade de pagar pelos crimes cometidos, sendo castigada. A condenação, percebida no poema abaixo, encontra sua gênese na impossibilidade de viver uma vida regrada, sem paixões intensas e realizações de seus desejos. O eu lírico, portanto, cria para si a imagem da punição, a qual se desdobra no pânico diante de sua vida e das consequências futuras:

A condenação

Todos os frutos que minha alma apetecia
Se afastam de mim pouco a pouco
Serei precipitado ao mar como uma pedra bruta,
Os navios e a bela passagem não me verão.
Deus precisa de minha vida e de minha morte,
Deus reserva o esplendor do diadema.
Ai de mim! Ai de mim!
Que vi sempre as constelações de maiô,
que nunca vi Maria em sua glória imaculada,
que vi toda a verdade por imagens.
Minha alma será lançada no tanque de fogo,
Ei de me comunicar com os outros na coletividade do inferno.
(Mendes, 1994, p. 288).

A passagem do livro de Lucas (6: 44): “pois todas as árvores são conhecidas pelos seus próprios frutos” tornou-se um axioma usado por grupos religiosos ao longo da história, de modo que o autêntico cristão era aquele que produziu feitos significativos, visíveis à medida em que o sujeito avançava em seu processo de conversão. No poema acima, vê-se um movimento inverso devido à transgressão ocasionada pelo sujeito lírico, pois os esforços para se enquadrar em uma vida confinada à prática religiosa foram se dirimindo a partir do momento em que o eu lírico compreendeu que nem os interditos foram suficientes para barrar as pulsões sexuais, latentes em seu cerne. Por isso, a falta de identificação com o dogma da Imaculada Conceição – a figura de Maria é oposta à do sujeito lírico, por representar a pureza com a qual ele não se

enxerga e da qual não fará parte, posto que o inferno se tornou uma realidade próxima nesse cenário de ruptura.

Por outro lado, romper com a moral não permite que o sujeito saia ileso; o sofrimento – no nível psíquico – revela-se então na manifestação da infelicidade, quando se desprende das amarras que insistem em segurá-lo: “a civilização controla então o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada”. (Freud, 2010b, p. 59). Embora a citação se refira à agressividade humana a ser controlada pela civilização⁷, o fragmento encaixa-se na proposta de refletir sobre como a cultura – dita como desenvolvida, na figura da religião – propõe o cerceamento da liberdade do sujeito moderno, circunscrito ao que lhe é proposto.

O eu lírico de Mendes, vigiado/condenado pela imagem divina, na verdade soçobra no interior, nas camadas íntimas do seu cerne. É na representação do deus cristão, nessa perspectiva, que se concentra a imagem daquele que punirá o filho insurgente, aquele que, acima da vida e da morte, pode julgar – e condenar – os sujeitos que se entregam à libido em toda a dimensão da palavra. Além de tudo isso, a palavra fogo nesse poema encontra-se estritamente concatenada com o imaginário que se tem do inferno: o sujeito, ao preferir gozar de suas vontades, será condenado.

O melancólico é aquele que se sente culpado, o que o leva a proferir graves ofensas contra si. (Quinet, 2006). No poema “A destruição”, o eu lírico enceta sua narrativa expondo que cometeu um grave delito, sem revelar o que realmente fez: “morrerei abominando o mal que cometi”, fazendo com que se culpe e espere, assim como em “A condenação”, a imagem da punição por meio da morte. A espera pela morte, por sua vez, configura-se recorrente nas descrições daqueles acometidos pela melancolia, como se pode verificar, por exemplo, no poema a seguir:

A destruição

Morrerei abominando o mal que cometi
E sem ânimo para fazer o bem.
Amo tanto o culpado como o inocente.
Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne,
Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria,

⁷ Freud (2010b) explica que o ser humano era mais feliz sem a civilização moderna, uma vez que esta circunscreve suas pulsões de vida (libido, desejo sexual) e de morte, a exemplo da agressividade, inerente ao instinto humano.

Isenta, desde a eternidade, da culpa original.
Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:
Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
Que existirá até a consumação do mundo.
(Mendes, 1994, p. 287).

Em seguida, a inclinação à Madalena por meio do vocativo, figura bíblica associada ao pecado, exibe e retoma (como em “A condenação”) o afastamento do eu lírico em relação à Maria, enfatizada, nesse texto, como virgem. O aspecto casto de Maria encontra-se em dissonância àquele que lamenta seus impulsos e aos dos seus. Em outras palavras, Mendes constrói um paralelo entre a representação da pecadora e a de seus irmãos ao usar o mesmo elemento sintático: o vocativo. A recuperação da sintaxe, portanto, serve para afunilar a semelhança entre aquela conhecida como pecadora no passado e aqueles pecadores agora, no presente. A diferença é que Madalena dominou os instintos ao encontrar-se com Jesus (“Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne”) e o eu lírico não, de modo que continua sendo chamado ao desespero.

O termo desespero, nessa perspectiva, pode assumir dois sentidos: o primeiro é oriundo da repressão da libido; o segundo, de certa forma, nasce da prática dessas pulsões, no momento em que o sujeito se entrega às paixões e, destarte, espera destruir-se, condenado por uma figura divina. O mal cometido pelo eu lírico, nesse sentido, dá-se não por uma ação perigosa, capaz de prejudicar terceiros, mas, tão apenas, pela representação consumada do desejo. De acordo com Freud:

Com frequência o mal não é, em absoluto, uma coisa nociva ou perigosa para o Eu, mas, pelo contrário, algo que ele deseja e que lhe dá prazer. Aí se mostra, então, a influência alheia; ela determina o que será tido por bom ou mau. Como o próprio sentir não teria levado o ser humano pelo mesmo caminho, ele deve ter um motivo para se submeter a essa influência externa. Podemos enxergá-lo no desamparo e na dependência dos outros, e a melhor designação para ele seria medo da perda do amor. Se perde o amor do outro, do qual é dependente, deixa também de ser protegido contra perigos diversos, sobretudo expõe-se ao perigo de que esse alguém tão poderoso lhe demonstre a superioridade em forma de castigo (Freud, 2010b, p. 60).

Com efeito, a perda do contato divino, reafirmado na presença do pecado e da proximidade do eu lírico para com aquilo que é oposto às atitudes vistas como boas pela sociedade (e pela entidade superiora, Deus, que o fiscaliza), conduz o sujeito lírico à

infelicidade, marcada pela separação em relação ao que se constitui externo. Além disso, a comunidade do desespero – da qual Maria não faz parte devido à isenção do pecado, por isso, a alcunha de Imaculada – liga passado, presente e futuro na medida em que se comprehende: afastados da graça, apenas a condenação é o que os aguarda. Neste ponto, verifica-se algo interessante na poética muriliana, uma espécie de coletividade permeada pela subjetividade do eu lírico; a voz que fala no poema está condenada, mas não só – daí se verifica o pânico do sujeito, como se, para ele e os demais não houvesse salvação. Por isso, defendemos a ideia de que, mesmo assumindo uma postura transgressora a partir da tensão entre erotismo e cristianismo, o eu lírico muriliano configura-se melancólico no que diz respeito à presença da morte e, por conseguinte, punição, uma vez que, em vários poemas, retoma à imagem da condenação. Sobre isso, Quinet (2006) explica:

O desgosto de si mesmo chega ao delírio de culpa e danação; os temores viram terrores. A negação da possibilidade de cura é uma das primeiras negações, que já aparece na forma atenuada, e na forma grave surgem as negações da própria existência e do mundo (Quinet, 2006, p. 194).

De fato, tanto em “A destruição” quanto em outros poemas de *A poesia em pânico*, não há esperanças para o eu lírico; há apenas culpa e a possibilidade nefasta de danação. Os desejos pelo mundo encontram entraves no desespero oriundo da imagem do pecado objetivado. Ademais, o sentimento de condenação aparece também no poema “A danação”, no qual o próprio título já aponta para a ideia de culpabilidade, punição divina. Nesse texto, depreende-se como as bonanças celestiais são efêmeras na concepção de vida do sujeito; o termo graça, assim como em “A destruição”, catalisa uma tensão com a presença iminente do pecado; o outrora desejo de santidade é obstruído pelas exterioridades do mundo.

De acordo com Freud (2010a), a melancolia, além de provocar um abatimento doloroso no sujeito, causa, em sua psique, uma espécie de desinteresse pelo mundo, assim como se percebe no poema baixo:

A danação

Há fortes iluminações sem permanência.
A parte da Graça é tão pequena
Que me vejo esmagado pelo monumento do mundo.
Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?
Chorai sobre mim, sobre vós e sobre vossos filhos.

A fulguração que me cerca vem do demônio.
Maldito das leis inocentes do mundo
Não reconheço a paternidade divina.
Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja:
Os anjos me transportam do outro mundo para este.
(Mendes, 1994, p. 286).

As indagações presentes no quarto verso emergem também no poema “Amor, vida” – também presente em *A poesia em pânico*. Sem olvidar que se dirigem à mesma premissa: a da solidão, do medo e de uma tristeza latente. Por outro ângulo, semelhantes martírios também acometem os mesmos indivíduos que não veem, nem ouvem o sujeito lírico. Nesse caso, há uma certa descrença em atos genuínos de afeto na sociedade. A última estrofe revela a revelia do eu lírico, por preferir aproximar-se do demônio e de suas tentações carnais, ao mesmo tempo em que se afasta, na mesma proporção, da figura de Deus, negando, de modo peremptório, a paternidade divina. Dessa forma, assim como o demônio que se mostra como maldito pela aparência puritana do mundo, entabulada na metáfora divina, o sujeito sente-se mais parecido àquele caracterizado pela queda, por meio do pecado. Por fim, o sujeito lírico aborda o motivo de sua inquietação: “profanei a hóstia e manchei o corpo da igreja”. A ofensa ao símbolo do corpo de cristo e ao da igreja, ao que parece, parte do desejo e realização das ações promovidas pelo corpo do eu lírico que, submerso às tentações, às suas vontades intrínsecas, subverte a lógica cristã de pureza e castidade.

Essa proximidade com a imagem do demônio presente em *A poesia em pânico*, ademais, recobre alguns poemas do livro *Flores do mal*⁸, de Baudelaire. Inclusive, Starobinski (2014), em seus ensaios sobre a lírica deste último, escreve que a melancolia do francês possuía uma “cumplicidade ativa do demônio”. (Starobinski, 2014, p. 27). Para além das ressonâncias na lírica de Murilo Mendes, o poema abaixo, intitulado “A destruição”, possui o mesmo título de um dos poemas lidos até o momento:

A destruição

Sem cessar a meu lado o Demônio se agita,
E nada ao meu redor como um ar impalpável;
Eu o levo aos meus pulmões, onde ele arde e crepita,
Inflando-os de um desejo eterno e condenável.

⁸ A semelhança entre os livros de Mendes e Baudelaire vai além do exemplo mostrado por esse estudo, tendo em vista que em outros poemas, a exemplo de “O saque”, há um parentesco estético entre as produções de ambos.

Às vezes, ao saber do amor que a arte me inspira,
Assume a forma da mulher que eu vejo em sonhos,
E, qual tartufo afeito às tramas da mentira,
Acostuma-me a boca aos seus filtros medonhos.

Ele assim me conduz, alquebrado e ofegante,
Já dos olhos de Deus afinal tão distante,
Às planícies do Tédio, infindas e desertas

E lança-me ao olhar imerso em confusão
Trajes imundos e feridas entreabertas –
O aparato sangrento e atroz da Destruição!

(Baudelaire, 1985, p. 391)

Se o eu lírico de Murilo Mendes encontrava-se cercado pelo anjo decaído, o de Baudelaire também passa pela mesma situação: “sem cessar ao meu lado o demônio se agita”. Assim como o francês, o poeta brasileiro utiliza da figura maligna como propulsora imagética de sua poesia – a diferença acontece, obviamente, na estrutura do texto, haja vista que Baudelaire faz uso da métrica inerente ao soneto. Em outras palavras, é a partir da imagem do demônio que a voz poética expõe as nuances do desejo, causador do afastamento do ser em relação ao divino: “já dos olhos de deus afinal tão distante”, cuja consequência é a destruição – no caso de Mendes, reafirmada na ideia de danação.

Semelhante à construção de “A danação”, em “O impertinente”, vê-se a postura insolente do eu lírico e, ao mesmo tempo, a partir do primeiro verso elaborado em forma de pergunta, o traço um tanto quanto pessimista diante da vida, marcado, sobretudo, pelo aspecto da solidão. As imagens criadas nesse texto, por sua vez, expandem a paleta onírica de Murilo Mendes, ao concatenar expressões díspares para reafirmar as agruras de um sujeito solitário, cuja solidão, porém, não é apenas uma experiência individual, mas também compartilhada por outros homens evocados no segundo verso. Nesse contexto, Starobinski (2016) afirma que uma das explicações para essa postura é a compensação psíquica, característica de indivíduos que não têm a força necessária para suportar a existência solitária, frequentemente associada a uma preocupação exacerbada com a salvação e a danação.

Com efeito, a condição melancólica, percebida na instância de figuras religiosas⁹, traz consigo a angústia de um céu inalcançável, levando o sujeito a pensar, frequentemente, em sua própria salvação; é como se a fé que o conduz rumo à salvação fosse responsável por lhe mostrar apenas o contrário: o estar condenado. O eu lírico de “O impertinente”, além de se sentir sem consolo, sozinho, projeta – na sua representação insurgente – os rastros de alguém ausente de esperanças, apenas a condenação o espera, uma vez que, sem penitências, não há meios para que a salvação seja alcançada e, quiçá, nem a queira mais.

Ademais, a referência à antiga conversão, harmoniosa devido à proximidade com a entidade divina, provoca a disparidade entre a pureza angélica e a forma como o sujeito lírico se comprehende na atualidade: distante do deus cultuado outrora e ligado ao pecado. Ao comprehender, metaforicamente, o pecado como o pai, observa-se, no processo de identificação, a similaridade entre as partes distintas, bem como o espaço que, agora, o eu lírico se sente gerado: o do pecado. Tudo isso fomenta uma inquietação que conduz o sujeito à autodepreciação: “eu digo à podridão: tu és minha irmã”. Esta analogia complementa o sentido de ofensa contra si, o qual, estando podre, caracteriza-se imprestável aos olhos das antigas pretensões religiosas e da sociedade, já que, nesse estado, dificilmente alguém desejaria se aproximar.

O impertinente

Quem me consolará no mundo vão?
Homens, tenho convosco relação da forma
Nuvem sólida, rosa
virginal, água branca
E tu, antiga sinfonia aérea
Pertenceis ao anjo, não a mim.
Eu digo ao pecado: tu és meu pai.
Eu digo à podridão: tu és minha irmã.
A presença real do demônio
É meu pão cotidiano:
Minha alma comprime a aleluia gloriosa.
(Mendes, 1994, p. 286).

⁹ A fala de Starobinski dialoga, principalmente, com a representação da melancolia no contexto medieval, no qual a solidão nos monastérios causou estados de profundo desânimo nos monges. Contudo, é possível relacioná-la ao poema porque a melancolia do eu lírico, assim como a acedia no passado, transparece a lacuna entre o sujeito e sua divindade, da qual se verifica imagens parecidas: condenação e ausência do divino.

A profanação da hóstia, vista em “A danação”, ganha forma nos três últimos versos, porque o pão (corpo, alimento espiritual) será a presença daquele que, em si, constitui-se enquanto oposto às representações divinas. A proximidade com o maligno, nesse sentido, simboliza a consumação dos desejos do eu lírico, ao mesmo tempo em que induz ao afastamento das vivências ortodoxas de uma vida cristã; por isso o estreitamento das glórias tidas como espirituais. Novamente, Murilo Mendes deixa rastros, em seu sujeito lírico, de uma melancolia como parte – e reverberação – da relação com o erótico, uma vez que este é oriundo do contato com o deílico. Segundo Starobinski (2014, p. 7), a melancolia nasce “do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, refratada e refletida pelas situações e pelas obras diversas”. De fato, em *A poesia em pânico*, sobretudo em “O impertinente”, o afastamento intencional do eu lírico acerca do sagrado, bem como da própria simbologia que o envolve, impulsiona sua condição melancólica, ainda que objetive aproximar-se do pecado. Em outras palavras, não é somente gozar das suas volições, mas também suportar as consequências de suas revelias, uma vez que ser filho do pecado – nas palavras do eu lírico – direciona-o à condenação.

A imagem do pecado, na tradição cristã, traz consigo a punição divina, a qual impõe o afastamento da graça sobrenatural para com o ser humano. Cordás & Emílio (2017), em *A história da melancolia*, recordam a trajetória do Rei Saul, uma vez que o monarca, antes ungido por Deus para guiar Israel, também recebeu os infortúnios de suas recalcitrações, quando a mesma figura divina permitiu que Saul fosse acometido pelo espírito maligno da depressão. Trazendo o cerne dessa reflexão para pensar a poesia muriliana, no poema “O exilado”, vê-se o desprender do sujeito lírico diante Deus, fazendo com que a voz poética comece a pensar em uma soberania demoníaca. No caso do rei de Israel, é o demônio que começa a guiar o homem após o abandono de Deus:

O Exilado

Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo.
Os sentidos em alarme gritam:
O demônio tem mais poder que Deus.
Preciso vomitar a vida em sangue
Com tudo o que amaldiçoei e o que amei.
Passam ao largo os navios celestes
E os lírios do campo têm veneno.
Nem Job na sua desgraça

Estava despido como eu.
Eu vi a criança negar a graça divina
Vi o meu retrato de condenado em todos os tempos
E a multidão me apontando como o falso profeta.
Espero a tempestade de fogo
Mais do que um sinal de vida
(Mendes, 1994, p. 286-287).

Outro elemento recorrente na poesia de Murilo, usado para construção desse texto, é a percepção do sujeito enquanto observador da eternidade – em alguns versos, o eu lírico contempla várias passagens do tempo; neste caso, resultando em uma depreciação de si, porque, perdido no vazio, não pode encontrar a totalidade. É interessante pensar, nesse contexto, em como os símbolos religiosos evocados no poema – e em boa parte da poesia mística de Murilo Mendes – apontam para a totalidade negada pelas limitações da própria vida, haja vista que, independe do tempo, só há condenação: o fim da existência, reafirmado no caos absoluto; e apenas por meio da poesia, o sujeito consegue passear entre diferentes tempos:

Murilo objetiva a sua perplexidade em face de um mundo desconjuntado (sempre a obsessão ao caos), que deve, porém, resgatar-se em busca dos valores absolutos: Eros e liberdade. A palavra do poeta entende sacralizar todos os fenômenos como crê ter agido o verbo ao penetrar no âmago da história (Bosi, 2015, p. 480).

A busca da liberdade, em disparidade com o peso do mundo, encontra um ponto alto da poesia muriliana, justamente porque o eu lírico do poema consegue acoplar essas duas realidades distintas, ainda que se gerem imagens de pânico: “o demônio tem mais poder do que Deus”. Ademais, novamente, o texto retorna à concepção de uma vida direcionada à condenação – ao mesmo tempo em que concatena, nesses mesmos versos, a disparidade e o onírico, pela relação analógica entre palavras, aparentemente, incongruentes; assim, tempo e sonho se retroalimentam na literatura do autor de *O visionário* (1941). Em “meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo¹⁰”, ao apontar como o sujeito se sente diante daquilo que lhe é exterior, indica a insatisfação gerada pelo funcionamento do que está fora de si. O corpo cansado, marca melancólica, consolida-se na expressão: suportar, por esta ser ligada a

¹⁰ Esse verso recupera, de maneira intertextual, dois poemas de Drummond: “Os ombros suportam o mundo” e “A máquina do mundo”, nos quais se observa a percepção desencantada do sujeito diante do mundo em oposição à possibilidade de conhecimento, apreciada no Canto X de *Os Lusíadas* – O texto camoniano também é recuperado por Drummond no segundo poema mencionado.

uma tentativa de aguentar algo, em si – e para si – doloroso, isto é, a máquina do mundo. O eu lírico, assim, não espera consolo, nem tampouco se enxerga no contato com o exterior:

O sujeito melancólico, privado de futuro, voltado para o passado, devastado, sente a maior dificuldade em receber e retribuir um olhar. Incapaz de encarar, tem a sensação de que o mundo é cego para sua miséria. Já se sente morto num mundo morto. O agora imobilizado reina fora como dentro. E o sujeito melancólico espera que lhe seja dirigida uma mensagem de apaziguamento, que repararia o desastre interno e lhe abriria as portas do futuro. Mas só tem ao redor seres que se parecem com ele, e se desespera com essa negação do olhar. Ou melhor: não perde a esperança nem espera, deseja obscuramente ter energia para perder a esperança (Starobinski, 2016, p. 377).

Com efeito, o sentimento de revelia aos semelhantes pode ser percebido em vários poemas de Murilo Mendes. Em “O exilado”, texto refletido no momento, o eu lírico encontra no limiar da espera, pois esta se encontra entre o libertar-se das amarras da vida e a possível condenação, na referência à “tempestade do fogo”. Além disso, os últimos versos da primeira estrofe ratificam o pensamento do eu lírico em relação à figura divina, ao evocar a história de Jó¹¹. A comparação feita com o profeta bíblico coloca o sujeito em uma situação de extremo sofrimento, já que os de Jó eram inferiores aos seus. Nesse sentido, vê-se como o eu lírico sente ter perdido tudo e todos – inclusive a graça divina – ao resolver romper as amarras religiosas. Por isso, ele observa o seu “retrato de condenado de todos os tempos/ e a multidão me apontando como falso profeta”. A melancolia se configura, sobretudo, nesses versos, porque o sujeito melancólico é aquele desprovido de salvação, aquele que, não somente espera a condenação, mas necessita ser apontado como tal, carecendo de ser punido pelos demais; então, em sua melancolia, descreve seu “Eu como indigno, incapaz e desprezível; recrimina e insulta a si mesmo, espera rejeição e castigo”. (Freud, 2010a, p.130). Daí as imagens de danação, percebidas no eu lírico de Mendes em vários poemas.

O poema “O Renegado” aborda a perda da fé do eu lírico muriliano, cuja consequência foi o sentimento de negação, no sentido de se sentir apartado, por desacreditar nos antigos dogmas de sua vida, o que já se acentua nos primeiros versos do texto: “cortina que vela a face de Deus/ o céu fecha-se violentamente sobre mim”. Ao afastar-se da crença, quebra-se o vínculo

¹¹ De acordo com a Bíblia, Jó (Job), um dos homens que mais sofreram, era um humano segundo o coração de Deus. No entanto, após um diálogo com Satanás, Deus permite que o homem passe por inúmeros sofrimentos, de modo a perder família e bens, ao mesmo tempo em que, fragilizado emocionalmente, começa a refletir sobre a justiça divina, uma vez que, ao ser íntegro, não era justo que passasse por tantos tormentos.

com a divindade. O agora infiel perde as graças possíveis. A primeira delas é a presença de Deus, de modo que consequências nefastas recaem sobre o eu lírico.

O Renegado

Cortina que vela a face de Deus,
O céu fecha-se violentamente sobre mim.
Música, música da tempestade.
Os sentidos interrompem clamando
“Tirai-me tudo, Ou dai-me tudo.”
Que tenho eu com a sociedade dos meus irmãos?
Acaso serei responsável pela sua vida?
Sou o membro destacado de um vasto corpo.
Sou um na confusão da massa insaciável:
Entretanto vejo por todos, penso por todos, sofro por todos.
Fui destinado desde o princípio à expiação.
Quis salvar a todos — e nem pude me salvar.
(Mendes, 1994, p. 289).

Embora se sinta afastado de Deus, o eu lírico, renegado pelo mundo e pela divindade, possui a incumbência de ver por todos, ainda que não queira: “que tenho eu com a sociedade dos meus irmãos? Sou um membro destacado de um vasto corpo”. A indiferença para com o mundo exterior estende-se até a igreja, por ser, na terra, representação do corpo de Cristo. Seria esse afastamento, portanto, oriundo do catolicismo antidogmático – se é que se pode considerar esse paradoxo – de Murilo? A partir daí a confusão do sujeito em relação à forma como comprehende o mundo e o tempo, a qual o eu lírico revela ao afirmar que está ligado a todos pelo sofrimento. A face divina que se oculta diante do eu lírico pode ser pensada na sua comprehensão a partir dos conhecimentos oriundos da religião, os quais fazem com que se sinta culpado e, consequentemente, infeliz:

Pelo menos as religiões não desconheceram jamais o papel do sentimento de culpa na cultura. Elas pretendem — algo que não considerei em outro lugar — redimir a humanidade desse sentimento de culpa a que chamam pecado. A partir do modo como se atinge essa redenção no cristianismo, com a morte sacrificial de um indivíduo que toma a si a culpa comum a todos, inferimos qual poderia ter sido a primeira ocasião em que se adquiriu essa culpa original, com a qual também a cultura teve início. (Freud, 2010b, p.70).

É interessante pensar em como o eu lírico de Mendes conflui plenamente com as palavras de Freud, quando o psicanalista explica que a cultura – daí pensamos a sociedade, na

qual se encontram as religiões – impõe, para os sujeitos, estados de infelicidade, levando em consideração que, paradoxalmente, este constituía-se mais feliz, na medida em que não vivia em civilização. Dessa maneira, o sentimento de culpa no poema configura-se como reflexo do ambiente social do qual o indivíduo faz parte, constituído pela atuação da religião.

Os últimos versos, por outro lado, são pensados em duas dimensões, embora partam de um mesmo polo – o de reparação/castigo: “Fui destinado desde o princípio à expiação/quis salvar a todos – e nem pude me salvar”. No primeiro deles, vê-se a representação do próprio Jesus que, tido como Deus, cuja missão era expiar a humanidade, não conseguiu se salvar daqueles para os quais foi enviado, ou seja, a tentativa de expurgar o pecado da humanidade a fez cometer um dos delitos mais graves: o de matar. Em segundo lugar, a voz poética depreende que a salvação não é possível, mesmo que, outrora, houvesse um desejo genuíno de salvação/conversão de todos. O sujeito lírico desacredita, enfim, no ato salvífico em relação a si e aos outros.

Conclusão

O presente estudo mostrou como a melancolia de *A poesia em pânico* se manifesta à luz da tensão entre o desejo do sujeito lírico e os entraves impostos pela religiosidade. Embora esses elementos relacionados à transgressão sejam explorados por alguns estudiosos, a análise da melancolia, ligada à questão religiosa, traz uma perspectiva original para a obra de Murilo Mendes.

Nesse sentido, a pertinência dessa abordagem encontra-se na maneira como ela evidencia a dimensão melancólica presente na poesia de Murilo Mendes, muitas vezes negligenciada por pesquisas centradas no Surrealismo e no erotismo. Assim, esta pesquisa – ainda que discuta os conflitos entre o sujeito lírico e seus desejos, intensificados pela transgressão à religiosidade – abre novos caminhos para a interpretação de *A poesia em pânico*, uma vez que a obra do mineiro passa a ser compreendida a partir da melancolia, revelando nuances antes pouco exploradas.

Por fim, acredita-se que futuras investigações podem expandir essa análise, explorando como essa dimensão melancólica se articula em outras obras do poeta estudado ou em autores modernistas que também partem dessa questão. Por hora, compreende-se que a poesia de

Murilo Mendes reafirma a relevância da literatura como espaço de produção das angústias humanas e de ressignificação dos conflitos existenciais, entre os quais se destaca a melancolia.

Referências

ARAÚJO, L. C. Murilo Mendes: *Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada Ave-Maria*, 221.ed. São Paulo: Editora AveMaria, 1959, (impressão 2013). 1632p.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CAVALCANTI, L. O Surrealismo no Brasil: a poesia e A pintura em pânico de Jorge de Lima. *dEnrEdoS*. Teresina-Piauí. Disponível em: http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/13_artigo_-_luciano_cavalcanti.pdf. Data de Acesso: 20/03/2022.

CAVALCANTI, Luciano Dias. O Surrealismo na Lírica de Jorge de Lima. *Eutomia*, v. 1, n. 02. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/2005>. Data de Acesso: 20/03/2022

CORDÁS, Táki Akanássios. EMILIO, Matheus Schumaker. *História da melancolia*. Porto Alegre: Artmed, 2017.

COSTA LIMA, L. *Literatura: melancolia*. São Paulo: Edunesp, 2017.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos*. Tradução de Paulo Cesar de Oliveira. São Paulo: Companhia das letras, 2010b.

MENDES, Murilo. *A poesia em pânico*. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.) *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994

PONGE, R. Notas sobre a recepção e a presença do Surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea: Estudos Neolatinos*. V. 1. Rio de Janeiro. p. 53-65, 2004.

QUINET, A. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural de tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2004.

Data de submissão: 08/10/2024

Data de aceite: 18/03/2025

A RESSIGNIFICAÇÃO DA CONQUISTA DE BENGUELA NO ROMANCE *A SUL. O SOMBREIRO*, DE PEPETELA

Alessandra Cristina Moreira de Magalhães¹

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura do romance *A sul. O sombreiro*, do escritor angolano Pepetela, publicado pela primeira vez em 2011. O livro dialoga com a História, contrapondo a escrita literária à narrativa colonial e ressignificando a narrativa oficial da Conquista de Benguela. A partir do conceito de Margarida Calafate Ribeiro, busca-se compreender as estratégias narrativas utilizadas pelo autor para deslocar o ideário de império como imaginação de centro. A demonstração de que o que se chamava império não era um território tão extenso, a revelação de que a Conquista se fez com degredados, a construção de dois protagonistas, o conquistador português Manuel Cerveira Pereira, fundador de Benguela, e o personagem fictício Carlos Rocha, negro angolano, e o uso de diferentes vozes narrativas demonstram um deslocamento em relação às narrativas coloniais que colocavam apenas os portugueses no centro da cena. Desse modo, o ideário narrativo colonial que coloca o império português como centro é reinterpretado.

Palavras-chave: A sul. O sombreiro; império; literatura angolana; Pepetela; polifonia.

THE REINTERPRETATION OF THE CONQUEST OF BENGUELA IN THE NOVEL *A SUL. O SOMBREIRO*, BY PEPETELA

ABSTRACT: This article proposes a reading of the novel *A Sul. O Sombrio*, by the Angolan writer Pepetela, first published in 2011. The book engages with History by contrasting literary writing with colonial narratives and reinterpreting the official narrative of the Conquest of Benguela. Based on Margarida Calafate Ribeiro's concept, the article seeks to understand the narrative strategies used by the author to challenge the idea of the empire as the imagination of the center. The demonstration that what was called an empire was not such an extensive territory, the revelation that the Conquest was carried out by exiled criminals, the construction of two protagonists—Portuguese conqueror Manuel Cerveira Pereira, founder of Benguela, and the fictional character Carlos Rocha, an Angolan Black man—and the use of different narrative voices show a shift away from colonial narratives that positioned only the Portuguese at the center of the scene. In this way, the colonial narrative ideology that places the Portuguese Empire at the center is reinterpreted.

Keywords: A Sul. O Sombrio; Empire; Angolan Literature; Pepetela; Polyphony.

¹ Professora do CEFET-RJ. Concluiu pós-doutorado no PPGL da UERJ. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2014). Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2006). Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2001).

Introdução

Alternando narrativa em terceira e em primeira pessoa, o romance *A sul. O sombreiro*, publicado pelo escritor angolano Pepetela, conta a história da fundação de Benguela a partir da trajetória de dois personagens. Um deles é o português Manuel Cerveira Pereira, personalidade real, que foi, de fato, duas vezes governador de Angola e responsável por fundar a cidade de Benguela. O outro é Carlos Rocha, personagem ficcional, negro angolano que foge de seu pai com medo de ser vendido como escravo.

É na confluência da narrativa do percurso dos dois personagens que Pepetela põe em xeque muitos lugares comuns da memória sobre a conquista das terras angolanas. Ele retira da imagem do “conquistador pioneiro” a ideia de que ele é um mito, revelando que o empreendimento colonial contava, principalmente, com degredados, homens gananciosos e religiosos corruptos. Outrossim, não dá espaço para a categorização dos conquistadores ou de qualquer outro personagem como herói ou vítima, mas como sujeito participante de uma engrenagem social que precisa de muitos mecanismos para se movimentar.

O livro opera uma descentralização da narrativa colonial, questionando a homogeneização que busca apagar as tensões e as complexidades das relações sociais e políticas do período. Como livro contemporâneo que se volta ao passado para interrogá-lo, acreditamos que seja possível observar também um deslocamento das vozes que enunciam esse discurso, trazendo para o centro da cena outras personagens, promovendo uma multiplicação de pontos de vista e rompendo com uma visão única hegemônica de períodos marcantes da história angolana.

A possibilidade que a apresentação de uma narrativa polifônica proporciona é fundamental para construir a representação dessa complexidade. Há um narrador em terceira pessoa que emite inúmeros comentários, e outros quatro narradores em primeira pessoa: Manuel Cerveira Pereira, Margarida Sottomayor, Simão de Oliveira e Carlos Rocha. É com a quebra de uma linguagem monolítica que Pepetela constrói sua narrativa. As quase trezentas e sessenta páginas do livro dividem-se em vinte e sete capítulos não nomeados e apenas numerados. Dentre esses, dez apresentam narradores em primeira pessoa – Simão de Oliveira (capítulos 1 e 23), Manuel Cerveira Pereira (capítulos 4, 6, 9, 11 e 24), Margarida de Sottomayor (capítulo 7) e Carlos Rocha (capítulos 15 e 22) – enquanto os outros dezessete capítulos têm narrador em terceira pessoa. A alternância de vozes narrativas não tem uma marca específica: o narrador não se enuncia previamente, o único indício dessa intercalação é a mudança de capítulo.

1. Esvaziando a ideia de “império como imaginação do centro”

Em *A sul. O sombreiro*, Pepetela retoma o diálogo profícuo que sua obra mantém com a história. Tendo como marca temporal o início do século XVII, o romance retrata uma paisagem cercada por múltiplas esferas de influências e disputas políticas, evidenciando que as relações se estabelecem por meio de traições e conspirações e que o tão propalado projeto civilizacional baseado na racionalidade, na organização, na logística e na disciplina passa longe

do processo de colonização. O que se assinala no livro são os jogos de poder que envolvem todos aqueles que participam da engrenagem colonial.

A literatura como meio de pensar a história é um procedimento frequente dentro do sistema literário angolano. Segundo a professora Inocência Mata, “a literatura angolana tem ainda uma eficácia performativa, no sentido da sua dimensão extratextual” (Mata, 2010, p. 53). A proximidade entre os campos do saber permite o (re)conhecimento do passado a fim de se elaborar uma aguda reflexão sobre o presente e de se construírem possibilidades éticas para o futuro. É importante compreender também que à literatura angolana é garantido um lugar privilegiado de reflexão e se reconhecem as suas vastas contribuições nesse diálogo. Conforme acrescenta a professora, essa característica única se explica, por um lado, porque a instituição literária, na sociedade angolana, assume o papel de um saber valorizado, com um status que se associa ao poder e participa da legitimação das instituições que estabelecem as bases dos vínculos sociais. Além disso, a singularidade também reside no resgate de um passado pessoal e vivido, por meio da memória individual, que permite trazer à tona tanto essa experiência quanto as contradições do passado histórico, que se deseja ser percebido como coletivo e com uma grandeza épica (Mata, 2010, p. 54).

Nas obras pepetelianas, a problematização desse cunho épico e coletivo resulta em um destaque das diferenças que compõem o todo. A formação complexa desse emaranhado de diferenças se dá a partir de cada segmento individual, da singularização, assumindo o caráter heterogêneo e multidimensional como uma plataforma do projeto literário.

Pensando ainda no diálogo entre esses campos do saber, há que se destacar o conteúdo direcionado por interesses de que esse encontro está carregado, porque “a interpretação do passado é sempre ideológica (e muitas vezes política), respondendo a solicitações da contemporaneidade e fazendo apelo ao devir – porém, devir idealizado” (Mata, 2010, p. 125). Fica evidente, portanto, que não se pode compreender esse registro como algo inocente, neutro ou imparcial, mas como premissa da relação entre o que aconteceu no passado e a interpretação que se lhe atribui no presente. O modo como se conta o passado é que está em jogo nessa relação produtora de novas exegeses.

É a partir de um ponto de vista crítico que o leitor fica conhecendo a história de Manuel Cerveira Pereira, como já dissemos, duas vezes governador de Angola e fundador de Benguela. O romance vai além e, juntamente com essa revisão histórica, fortemente embasada na pesquisa de documentos da época, cria uma estrutura ficcional que não se limita a olhar apenas para os representantes da colonização portuguesa. Ao lado de Manuel Cerveira Pereira, personagem histórico, figura controversa, alçada a vulto da história colonial, é narrado o percurso do personagem fictício Carlos Rocha. Os protagonistas, ainda que pertençam a esferas sociais distanciadas, ligam-se pelas dinâmicas daquela sociedade sempre em movimento. Nesse sentido, a ruptura com um olhar hegemônico centrado apenas nos círculos de poder enceta o desejo de subversão da ordem colonial.

Margarida Calafate Ribeiro (2004), em seu livro *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*, questiona a dimensão imperial de Portugal, propondo, portanto, a revisitação da memória, convertida em saudade, e dos malogrados “cinco séculos

de colonização portuguesa”, sentença propagandeada para exaltar essa ideia de grande império. Ela revisita e discute a expressão “a imaginação do centro”, convertendo-a em “o império como imaginação do centro”. O que significa dizer que, se o país se imaginava como centro do seu império, no entanto, à medida em que outros foram se lançando ao mar e aos negócios proporcionados pelas “descobertas”, o seu protagonismo no continente europeu foi se esvaziando e ele passou a ter uma posição periférica diante da Europa. Portugal representou, no contexto do Renascimento, o espírito de um tempo, devido aos avançados conhecimentos científicos de que dispunha, projetos políticos e de expansão territorial. No entanto, a sua entrada na modernidade, ou seja, a conversão desse império em desenvolvimento econômico, financeiro, social e político para a metrópole, não aconteceu do modo como se esperava. A despeito da condição periférica em relação ao continente europeu, a ideia desse grande império, que já tinha, em outro tempo, representado a “universalidade”, permaneceu como imagem e miragem. Tendo em vista que o discurso sobre o império exacerbou as conquistas e tentou consolidar essa ficção como realidade, havia uma “inflamação discursiva”, para compensar o fato de que as fragilidades eram ainda maiores que os êxitos. Segundo Margarida Calafate Riberio (2004, p.12), a construção da imagética da nação portuguesa como “centro” se concretizava através da ideia de que era uma “nação imperial”, o que encobriria a realidade de que Portugal é, na verdade, um país periférico que se “imagina o centro”, participando de forma simbólica desse ideário. Tudo isso se origina no período das viagens dos Descobrimentos e se constitui como “imagem-consequência da aventura”. Nesse sentido, a épica camoniana seria o “espelho textual” que vão se transferindo e chegam até as visões sobre o Quinto Império de Padre Antônio Vieira. Entretanto, no contexto do século XIX e adentrando o século XX, o país não estava no centro dos movimentos do continente, assim como nos dias atuais não está no centro das decisões da Comunidade Europeia, só que, a partir da dimensão simbólica foi possível e até hoje ainda o é “imaginar-se centro”

Em *A sul. O sobreiro*, evidencia-se um esvaziamento dessa ideia de “império como imaginação do centro”, a partir de várias estratégias narrativas. Uma delas é a de localizar territorialmente a atuação dos portugueses e mostrar que a extensão dos domínios lusitanos era restrita a uma faixa bem pequena. O padre Simão de Oliveira, um dos narradores do romance, levanta essa questão ao dizer que João Rodrigues Coutinho, que assumiu a colônia em 1601, “[...] mandava em pouco, pois a colônia era aquele arremedo de vila chamada Luanda e mais um território ao longo do Kwanza que quase cabia na palma da mão” (Pepetela, 2012, p. 9). A imagem da capital como uma cidade ainda incipiente é reforçada, no capítulo seguinte, pela lente do narrador em terceira pessoa que está apresentando a cidade de Luanda. Ele narra que a única coisa que havia era um muro quase sem reboco que imitava um “fortim”, cujo nome era São Miguel, e estava localizado no alto do morro de São Paulo, além disso havia também uma capela que era dedicada a São Sebastião e várias cubatas, um tipo de habitação simples, tradicionalmente construída com materiais como madeira, palmeiras, capim ou outros materiais naturais. Havia ainda duas igrejas que estavam sendo construídas e mais algumas cubatas em volta que serviam de convento. Já perto do mar, os botes que traziam as mercadorias das naus e caravelas ficavam atracados (Pepetela, 2012, p. 30).

O narrador também tece comentário parecido em relação à Benguela e compara-a a um kimbo, mostrando, em alguns casos, a superioridade desse tipo de organização, conforme se pode observar a seguir:

Isto, um cercado de espinheiras no meio de pântanos ao lado da praia, é uma cidade? Pois chamam S. Filipe de Benguela à povoação imunda. Há kimbos aqui ao lado sendo muito maiores que S. Filipe e tendo melhor aspecto, varridos constantemente com vassouras de folhas de palmeira, sem nunca acumularem imundícies. E não têm nome de santo nem de um grande rei de Espanha, apenas o do seu chefe. Muda o chefe, muda o nome do kimbo. Mais organizados, mais limpos, melhores ares e muito mais população que essa infecta aldeola onde estamos prisioneiros de nós próprios. (Pepetela, 2012, p. 300)

Esse ponto de vista foi reforçado pela visão de Carlos Rocha, quando chegou àquela mesma cidade e a comparou com outras que já conhecia, construídas tanto por portugueses, Luanda, quanto por jagas e sumbes, como Caxinde e Sumbe-Ambuela, conforme demonstra o trecho a seguir:

Este aglomerado miserável de casas era Benguela? Menor que Luanda, muito mesmo, e sem comparação possível com Caxinde, a cidade de Imbe Kalandula, de quem fugia. Mesmo Sumbe-Ambuela, a capital dos sumbes, governada pelo amigo Ebo-Kalunda, era muito maior e mais povoada. (Pepetela, 2012, p. 347)

Outra estratégia em que há um deslocamento da ideia de “o império como imaginação do centro” diz respeito à colônia ter sido, em grande parte, povoada por condenados no reino, mas que, tendo ido para o degredo, alcançaram lá cargos de suma importância para a articulação política, como atesta o narrador Manuel Cerveira Pereira, no seguinte trecho:

Por outro lado, o que se esperar de gente tão dura, tirada às cadeias de Portugal e do Brasil para encherem aqui o nosso exército e os presídios? Por vezes até eu esqueço que quase todos são degredos por crimes horrendos, mesmo alguns executando agora funções de responsabilidade. (Pepetela, 2012, p. 103)

A sul. O sombreiro, sem dúvida alguma, indica a necessidade de revisão dessa história colonial. Valendo-se de um gesto questionador de releitura desses registros do passado, ele suscita novas possibilidades de interpretação que rompem com o discurso colonial dominante e propõe uma nova visada em que os angolanos e não apenas os portugueses sejam os protagonistas desse período da colonização.

Desde o princípio, torna-se perceptível o ritmo forte que se vai impor à narrativa. A frase inicial deflagra os sentimentos contraditórios de atração e repulsa que a figura de Manuel Cerveira Pereira inspira. O ódio e o temor que ele provoca se materializam na linguagem impactante usada pelo narrador em primeira pessoa para anunciar o protagonista do romance: “Manuel Cerveira Pereira, o conquistador de Benguela, é um filho de puta” (Pepetela, 2012, p.

5). Se o objetivo era abalar as estruturas do edifício colonial, a meta foi cumprida. Como um tiro que acertou diretamente no alvo, o julgamento do narrador é proferido sem meias palavras. Ele não para por aí, segue adiante, declarando sua mais profunda cólera pela figura de Cerveira: “O maior filho de puta que pisou essa miserável terra. Pisou no sentido figurado e no próprio, pisou, esmagou, dilacerou, conspurcou, rasgou, retalhou” (Pepetela, 2012, p. 5). A graduação expõe, em caráter de denúncia, uma inversão daquilo que o projeto colonial prometia. A presença de Cerveira em terras angolanas, longe de ter significado a salvação das almas, como era prometido, representou a desgraça dos corpos daqueles que pertenciam à terra. O vigor impresso pelo uso de uma linguagem chula toma uma gravidade ainda maior quando se sabe que o narrador é um religioso da ordem dos franciscanos. O desmonte do discurso colonial fica mais claro ainda quando o padre-narrador revela as disputas entre as ordens religiosas, principalmente, franciscanos e jesuítas.

A perda da idealização operada resulta na desobediência ao discurso colonial e na condenação de práticas sociais que monumentalizaram esses conquistadores. Cai por terra a ideia de que a colônia foi construída pelo trabalho de grandes heróis que se dispuseram a enfrentar a resistência dos povos, classificados por eles como selvagens. Fica revelada uma verdade que antes estava obscurecida pelo discurso colonial: a conquista angolana esteve entregue a criminosos, homens gananciosos e religiosos corruptos.

Segundo Walter Benjamin (2011), a revisão crítica propicia um deslocamento do passado, que sai do lugar de estabilidade em que havia sido colocado pelo discurso dos vencedores e passa a habitar uma zona movediça e incômoda. Não há uma recuperação dessa estabilidade, mas o desvelamento de que o entendimento do passado não está fixo, podendo ser interpretado de maneiras muito diferentes, dependendo da perspectiva pela qual é analisado. A escritura ficcional de Pepetela, em diálogo com a escrita da história, coloca em questão, a todo tempo, a relação entre passado e presente. Ainda que o livro recorra a um momento que dista do presente cerca de quatrocentos anos, as reflexões e questões trazidas a lume atualizam discussões contemporâneas à escrita.

Fugindo de soluções redutoras, Pepetela pretende expor as múltiplas facetas de Cerveira Pereira. Se comparado com a biografia de Cerveira, escrita por Gastão de Sousa Dias, e publicada, em 1940, pela Agência Geral das Colônias, o romance traz para a ficção um retrato mais complexo desse personagem histórico. Tal biografia, dedicada “aos pioneiros da colonização de Angola”, ressalta momentos da vida pública de Cerveira, em oito capítulos que contam desde a chegada dele à Angola com o governador João Coutinho até sua morte. O retrato do homem de armas começa a ser desenhado já na sua vida adulta. Suas origens, a infância ou a adolescência não são sequer mencionadas. A carreira pública de militar e político de Manuel Cerveira Pereira domina a narrativa do livro e fica bastante evidente que o foco são as conquistas.

Sobressaem algumas características marcantes da personalidade de Cerveira Pereira e, ainda que haja a tentativa de idealizar sua figura, fica difícil esconder as idiossincrasias de sua personalidade. O biógrafo destaca a austeridade do seu tratamento com as pessoas, mas, como contraponto, também evidencia a coragem de empreender a conquista diante dos “gentios”, que

resistiam à violência da submissão. Cerveira é qualificado como um “chefe de rara energia e indomável audácia” (Dias, 1940, p. 17).

O governador Rodrigues Coutinho, com quem Cerveira Pereira foi para Angola, morreu, em decorrência das febres, dois anos depois de ter desembarcado em terras angolanas. O capitão-mor que o sucedeu ficou pouco tempo no cargo e teve uma morte um tanto quanto suspeita. Depois disso, Cerveira foi o escolhido como capitão-mor e, até que viesse do reino um novo governador, seria o interino. A biografia apresenta a nomeação como um prêmio por sua coragem. Conforme se nota a seguir:

De novo os portugueses de Angola, em plena consternação, se achavam sem capitão general que os guiasse e defendesse. Os capitais degladiavam-se sobre a sucessão do governo; conteve-os porém nas suas desinteligências o padre jesuíta Jorge Pereira, que, com prudência e autoridade, os levou à escolha do capitão Manuel Cerveira Pereira, já então notabilizado pela sua indomável coragem. (Dias, 1940, p. 14)

Depois de dois anos como governador interino, Cerveira não apenas foi destituído do cargo como recebeu voz de prisão, logo na chegada do novo governador. Esse episódio não poderia ser silenciado na sua biografia, ainda que o desejo fosse exaltar suas conquistas. A estratégia usada pelo biógrafo é a de assumir que havia acusações gravíssimas que envolviam corrupção, prevalência de interesses próprios e abuso de poder (Dias, 1940, p. 19). No entanto, a saída escolhida para comentar esse episódio da vida de um homem tão “valoroso” (Dias, 1940, p. 20) foi atribuir sua prisão às inimizades que ele cultivou por conta da sua personalidade e não aos seus desmandos. Gastão Sousa Dias tentou remediar as acusações contra Cerveira colocando na balança os erros e acertos e concluindo que “os seus actos bons compensavam com vantagem quaisquer erros em que por ventura se houvesse deixado tombar” (Dias, 1940, p. 21). Para o escritor ele era um “enérgico lutador” (Dias, 1940, p. 20), que conseguiu vencer as atribulações, apesar de toda a “violência que sofrera e dos vexames que suportara” (Dias, 1940, p. 21). O modo como se articula o discurso nos leva a compreender que Gastão Dias defende a hipótese de que Cerveira tinha sido vítima de um golpe preparado pelos seus inimigos.

A biografia de Gastão Sousa Dias está vinculada à tentativa de defender esse personagem como um grande vulto da história nacional. Apesar de não ser possível apagar todas as suas falcatacas, a tentativa é de glorificar os seus atos e conquistas como algo muito maior do que sua improbidade. Tanto que a conclusão a que o biógrafo chega é que seu “temperamento autoritário que não suportava o mando de ninguém” (Dias, 1940, p. 26) e o fato de ser um “homem orgulhoso” (Dias, 1940, p. 27) levaram o conquistador à ruína e à morte.

Já no romance, a morte do capitão-geral a quem Cerveira sucedeu é motivo de uma grave acusação. O Padre Simão de Oliveira suspeita que Cerveira fazia intrigas e tramava contra o capitão-general para tomar o seu posto. Lançar mão da narrativa em primeira pessoa para fazer essa denúncia é um artifício de que Pepetela se utiliza, deixando o leitor desconfiado, desde o princípio, do mau-caratismo do governador. O padre da ordem dos franciscanos acusa Cerveira de ter alcançado o cargo por causa de sua influência e ligação com os jesuítas e por ter se

utilizado de ardis: “conseguiu por certas influências arrebatar o governo de Angola em 1603. Não por merecimento, mas por falta de outro nobre e por ações torpes exercidas em nome do monarca, seu grande protetor” (Pepetela, 2012, p. 9). Além disso, o religioso aponta sua falta de escrúpulo, pois fazia um jogo duplo a fim de conseguir arregimentar opiniões favoráveis a si. Usando o recurso da ironia, o narrador deixa evidente a desonestidade de Cerveira, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Moveu-se nas sombras. A uns dizia, como engolir isso, um rei espanhol e ainda mais um governante espanhol? [...] A outros dizia cinicamente, temos de obedecer ao capitão-mor, apesar de ser espanhol e degredado por ter matado vinte pessoas inocentes. [...] Até hoje não se descobriu como o capitão-mor apareceu apunhalado num ermo escuro, na subida da barroca, abraçado a um cato-candelabro, em Luanda. Para mim, foi Manuel Cerveira Pereira o mandante escondido no meio do exército de Massangano, mas, calate boca, só os mudos têm vida larga. Não posso provar, no entanto, a quem aproveitou o homicídio? O assassinato do espanhol levou Cerveira para o cargo de capitão-mor e portanto governador interino. (Pepetela, 2012, p. 10)

No capítulo seguinte, o narrador em terceira pessoa modaliza o discurso e pondera a escolha de Cerveira para o cargo: “Quando Manuel Cerveira Pereira ascendeu, por merecimento ou intrigas religiosas, ao cargo de capitão-mor e portanto governador interino [...]” (Pepetela, 2012, p. 12). Duas versões são oferecidas ao leitor e, ao assumir que a acusação é um dado a partir da opinião do narrador em primeira pessoa e não é baseada em provas, o romance abre uma reflexão bastante produtiva em face da impossibilidade de uma posição neutra em qualquer enunciação, seja ela ficcional ou histórica. Fica evidente a existência de um sujeito enunciador que leva em seu discurso valores, ideologias e crenças.

O bacharel Manuel Nogueira, sindicante do processo de deposição de Manuel Pereira Cerveira, é também um personagem do romance. E, ao que parece, o romancista acolhe a ideia de que Cerveira tinha muitos inimigos. A diferença entre os dois textos é que o biógrafo lança mão da ideia de que as acusações foram fruto da articulação invejosa desses inimigos, enquanto, no romance, as acusações parecem ter bastante fundamento. No romance, os inimigos de Cerveira, André Sottomayor e o vigário, foram responsáveis por municiar o bacharel Manuel Nogueira das acusações que devia fazer contra o governador. E eram muitas: as “guerras injustas”, “parar uma guerra vitoriosa só para receber um suborno” (Pepetela, 2012, p. 116), o fato de ser alguém que “faz ou desfaz guerras conforme lhe interessam ou não” (Pepetela, 2012, p. 117), e ainda os “crimes de extorsões” (Pepetela, 2012, p. 119).

Uma das importantes reflexões propostas pelo romance é a de uma revisão estrutural do modo como as relações políticas são, geralmente, representadas. Por diversas vezes, representa-se uma rede social e política complexa como algo cuja configuração seria retilínea, linear e resultado apenas de relações de causa e efeito. Além disso, desconsidera-se a imprevisibilidade e o fato de que o produto dessa relação pode seguir uma direção diferente daquela prevista anteriormente. Uma pequena rotação ou mudança no foco do interesse pode gerar um efeito de aparente contradição. No entanto, só se considera paradoxal porque, como já dissemos, nega-

se que a direção pode mudar a qualquer momento ou pode nunca ter sido, de fato, aquela enunciada.

Pensando com Michel Foucault (2004), podemos entender que a análise empreendida no romance acerca das esferas de poder é uma maneira de tentar alcançar as múltiplas dimensões desse polvo de mil tentáculos. Revela preocupação de perceber “a forma como [o poder] se exercia concretamente e em detalhe, com sua especificidade, suas técnicas e suas táticas” (Foucault, 2004, p. 6).

2. As várias vozes que se entrecruzam no romance

Outra importante estratégia para descentralizar o discurso colonial é estrutura polifônica do romance. Como diversos críticos e comentadores da obra de Pepetela já evidenciaram, o estabelecimento de várias vozes enunciadoras remete à teoria de Mikhail Bakhtin. Esse teórico analisa a obra de Fiódor Dostoiévski e considera-o o criador do “romance polifônico”. Na obra do escritor russo, o leitor pode encontrar, nas vozes de seus personagens, sistemas de pensamentos que se tornam autônomos e até mesmo contraditórios. Sendo assim, Bakhtin afirma que “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenárias constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (Bakhtin, 2008, p. 4). Isso quer dizer que as vozes mantêm umas com as outras uma relação de equivalência e paridade, como se, dentro do romance, participassem de um grande diálogo. Não haveria, portanto, uma submissão ou subserviência entre elas. Para Bakhtin, o que se desenvolve na obra de Dostoiévski “é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (Bakhtin, 2008, p. 5). Não há uma objetificação das vozes, por isso elas são “plenárias” e “equipolentes” dentro desse grande mundo dialógico que é o romance. As vozes desses personagens, que se erguem para falar, polemizam e apresentam uma interpretação diversa dos fatos, porque a consciência deles pode ser contraditória. Ele determina que “o romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto” (Bakhtin, 2008, p. 47). É preciso esclarecer que o dialogismo se projeta muito para além das réplicas dos diálogos que se apresentam na composição do texto; segundo Bakhtin, é um fenômeno que perpassa toda a linguagem.

A voz de Manuel Cerveira Pereira, ainda que seja aquela autorizada por uma escrita da história dos vencedores, aparece atravessada por outras que têm o papel de questionar a sua centralidade. No romance, a tentativa de ruptura com uma história apenas ditada e construída pelos homens aparece com a tomada da palavra por Margarida Sottomayor, a filha do ouvidor André Velho de Sottomayor. Quando essa personagem aparece como narradora do romance, coloca-se também a reflexão sobre o papel da mulher nesse período. No plano da narrativa, a objetificação do sujeito feminino é por diversas vezes reforçada; no plano discursivo, entretanto, a emergência da voz feminina pode ser entendida como uma denúncia contra o apagamento dessas vozes marginais na escrita da história. A questão que se coloca é a da escrita

a partir não só da mudança do ponto de vista do colonizador para o colonizado, mas também da quebra da lógica de evidenciar sujeitos masculinos que ocupam as esferas de poder.

A esfericidade dessa personagem, que se apresenta como narradora do romance, não se constrói a partir de sua posição dentro do contrato social da conquista, porque o seu lugar continua sendo o da subalternidade, mas através da reflexão que se propõe a partir de sua entrada no jogo polifônico. Uma vez que essa narradora toma a palavra de Manuel Cerveira Pereira, narrador do capítulo anterior, há uma complexificação ainda maior desse lugar de fala. O governador já tinha anunciado o seu interesse por Margarida, colocando-a, como sujeito feminino, no lugar de mera distração, como se pode verificar no trecho a seguir:

Ao menos em Luanda há mulheres que podem me distrair. E uma delas é a filha mais velha do ouvidor André Velho de Sottomayor, a bela Margarida. Está prometida a um moço tenente, sei, mas sempre se pode agradar a todos. Quando for à cidade, e será em breve, vou organizar uma serenata, vou lhe dar música. Quero ver se o juiz responde à desfeita, porque uma serenata não é coisa que se esconda na cidade de Luanda. Veremos se ele tem tomates para vir cá fora pedir explicações. Vai esconder-se debaixo das saias da primeira mulher que encontrar, talvez a degredada Inês, a qual tem passado em casa dele várias noites, desde que o judeu disfarçado de padre se foi embora. (Pepetela, 2012, p. 65)

O sujeito feminino é negociado, nesse caso, como um objeto do jogo de poder entre Manuel Cerveira Pereira e André Velho de Sottomayor. A serenata que o governador pensa em preparar não é uma ação amorosa e romântica, mas um desafio à honra do seu inimigo, cuja imagem é construída como a de um covarde. Não importa o desejo da mulher, o que importa é ser filha daquele que tanto tem despertado a ira de Cerveira. O jogo erótico só aparece acima do jogo do poder quando Cerveira atesta a beleza de Margarida, fora isso, suas palavras deixam de se direcionar para ela e passam a se direcionar apenas ao seu pai. O prazer que ele sente é relacionado mais a sua autoridade do que, propriamente, como um homem que está galanteando e tentando conquistar uma mulher. Mesmo porque o governador não é dado a essas suscetibilidades sentimentais: sua estratégia para conseguir ter uma mulher é usar poder e autoridade, como fica claro, no trecho a seguir:

Começo a ficar cansado. Só me consola ver as caras resignadas dos maridos cujas mulheres requisito para serviço na fortaleza e depois fecho num quarto já aparelhado. Eles sabem o que acontece entre paredes, mas nada fazem, são demasiado covardes. E baixam os olhos quando os fixo de frente, como a dizer, então tem alguma coisa a reclamar? Baixam os olhos, os cornudos. Bem posso gabar-me, há cerca de cinquenta mulheres casadas em Luanda e dessas já alcancei a metade. (Pepetela, 2012, p. 106-107)

Tomando Cerveira como metonímia da autoridade colonial, podemos compreender que essa mesma autoridade é desafiada pelo sujeito feminino que, naquela escala social, seria um sujeito mais fraco e desprotegido. Por isso, dentro desse contexto, tonificar o discurso de Margarida é, de certo modo, dar uma desforra para as mulheres que foram subjugadas por essa autoridade.

Apesar de ter apenas um capítulo como narradora e de ser mencionada poucas vezes no romance, a complexidade dos elementos que a sua voz traz para a cena narrativa revela um aparato rico de interpretações e conexões. Sua fala é repleta de aberturas para a construção de diferentes imagens dessa personagem. Ela parece roubar a fala do governador, narrador do capítulo que antecede o seu. Uma das estratégias de ligação entre os capítulos do romance é a retomada, na primeira frase do capítulo seguinte, de um conceito ou palavra-chave que encerra o anterior. Nesse caso, a conexão é dada através do nome da personagem. O capítulo anterior se encerra com a frase de Cerveira – “Podia dedicar-me à suave Margarida.” (Pepetela, 2012, p. 76) – enquanto o capítulo seguinte começa com a frase da personagem, assumindo a enunciação – “Margarida eu sou” (Pepetela, 2012, p. 77). Margarida é mais uma das personagens das quais se retira qualquer possibilidade de vitimização ou heroicização, sendo uma personagem complexa, habitada por contradições, que tem lampejos de sagacidade e momentos de antipatia e pretensão.

Outro personagem que toma a palavra no romance é o padre Simão de Oliveira. Na verdade, ele é o primeiro enunciador do texto, através da sua voz temos contato com a matéria a ser narrada. O *status* que atribui ao conquistador de Benguela, Manuel Cerveira Pereira, anuncia e enuncia o que vem a seguir. O ato herético do narrador em primeira pessoa, que mais adiante se apresentará como um sacerdote de rito católico, quebra qualquer expectativa sacralizadora. Além de escancarar a face mais vil de um vulto da história, abre espaço, desde a primeira frase, para a contestação da estrutura colonial que se estava tentando estabelecer. A sua voz narrativa cria, desde o princípio, a atmosfera que predomina no livro: a disputa pelo poder, a violência, o temor, a hipocrisia, o clamor pelo dinheiro gerado pelo tráfico de escravos e ainda muitos outros aspectos.

Alguns fatos corroboram a construção dessa voz que se lança de maneira dissonante ao que se poderia esperar. É uma voz que desafina porque, além de discorrer qualificativos desfavoráveis ao governador, não é nada elogiosa em relação à igreja católica ou com seu deus. Simão de Oliveira não mede palavras, assegura a sua falta de vocação para o cargo de sacerdote e confessa que apenas fez essa opção para salvar o próprio pescoço que estava em perigo. Admite ser apenas um “católico profissional”, o que retira qualquer dos véus que pudesse haver em relação ao projeto da igreja, que se constituía na conversão das almas dos “gentios”, mas também a venda de “peças”, como eram barbaramente chamados os negros escravizados.

A sua participação como narrador se encerra, no capítulo vinte e três, de modo tão vigoroso quanto se iniciou. Simão de Oliveira, invocando o discurso religioso e bíblico roga uma praga, amaldiçoando e azarando a cidade de São Filipe de Benguela e seus habitantes, por ter sido criada por um ser tão ignóbil quanto Cerveira Pereira. A sua postura é a de um inimigo declarado de Cerveira Pereira, tanto que foi ele um dos que conspirou pela derrocada do governador de Benguela.

Cerveira Pereira é o personagem que tem mais entradas como narrador em primeira pessoa – são cinco ocorrências ao longo de toda a narrativa. Como já discorremos sobre a sua posição como personagem e a (des)construção de sua imagem, cabe acrescentar uma pequena reflexão sobre seu papel como narrador. Manuel Cerveira Pereira é, sem dúvida alguma, a voz

“autorizada” para falar sobre a conquista e a colonização angolanas no início do século XVII, porque ele representaria o império. No entanto, observa-se que o narrador Cerveira Pereira se mostra menos como representante do estado e mais como indivíduo, uma vez que seus interesses particulares se sobrepõem aos da coroa. Nos capítulos em que ele assume a narrativa, estão registrados fatos históricos das suas vitórias; no entanto, seus próprios interesses aparecem de maneira mais evidente, inclusive em sua linguagem agressiva e violenta que mostra, em diversos momentos, seu desacordo com o que determinavam os reis espanhóis. A imagem de herói e de vulto da história é desfeita e a linguagem por ele utilizada corrobora a construção do modo como os outros personagens o veem, principalmente, em relação ao seu sadismo.

É justamente no interstício dessas tramas da rede social que o personagem de Carlos Rocha emerge como protagonista do romance. Sem estar de fora dessa dinâmica, ele se configura como um personagem que transita por diferentes meios, construindo-se a partir de representações ambivalentes no decorrer da narrativa, dependendo do lugar que ocupa em cada espaço. Nesse sentido, o romance apresenta a formação de Carlos Rocha, visto que desde a sua fuga de Luanda até a chegada a Benguela, é um personagem cujos contornos foram se modificando e se encorpando. Um dado significativo é que, como narrador, ele assume a narrativa apenas no capítulo quinze. Entendemos que isso ocorre porque é nesse momento que o personagem está apto e maduro para narrar suas próprias aventuras, tecer suas reflexões e ganhar voz.

Quando Carlos Rocha assume a narrativa, para contar, com suas próprias palavras, como foi o seu contato com os jagas e expor seus pensamentos sobre aquele povo, passamos a “ouvir” uma voz assimétrica em relação ao que, de modo geral, se pode observar na narrativa colonial sobre a conquista. A trajetória de Carlos Rocha é a de alguém que não está circulando nas esferas de poder. Assim, já que a proposta do discurso de Pepetela é romper com a hegemonia da narrativa colonial, a voz narrativa de Carlos Rocha nos apresenta, de modo muito mais próximo, a vida de uma pessoa que observava aquela sociedade a partir de outro ângulo.

Carlos Rocha era ainda um rapaz quando, seguindo os conselhos de sua mãe, fugiu de Luanda com medo de que seu pai, Sebastião Rocha, o vendesse como escravo. Mbaxi, como era conhecido seu pai, tivera uma derrocada nos negócios que o levara à decadência. Antes de se entregar ao álcool e ir à falência, negociava marfim, cera e, sobretudo, auxiliava os portugueses a obterem escravos que vinham do interior. Com a degradação física e moral, passou a usar suas origens como passaporte para se manter em evidência. As suas origens guardavam uma curiosidade: dizia-se que o avô de Sebastião Rocha, portanto bisavô de Carlos Rocha, era Diogo Cão, primeiro português, de que se tem notícia, que chegou à foz do rio Kongo e manteve contato com os povos daquela região, em fins do século XV.

A busca pelo túmulo de Diogo processa uma cesura nas histórias imperiais, porque o romance se apropria disso para propor uma exumação do passado. Logo, quando Carlos Rocha se lança nesse grande empreendimento de procurar pela tumba do bisavô, simbolicamente, o que se opera no romance é uma tentativa de revisão do arquivo colonial. Ao longo da narrativa, a grandiosidade desse sepulcro se converte apenas em uma justificativa para que o protagonista

se coloque ainda mais a sul, já que diante de outros fatos, no decorrer do percurso, a busca pela tumba e pelas ossadas vai perdendo a importância.

O romance sinaliza para a perspectiva de que também a memória e a identidade que colocam os portugueses como centro do império, como centro das relações coloniais precisam ser deslocadas. É o momento da mudança de ponto de vista e essa ligação tem que passar por uma revisão. As histórias ultramarinas devem ser recolocadas em pauta, não para saudar o império ou convertê-lo em saudade, mas para, de outro lugar, articulando-se a partir de um outro ponto de vista, observarem-se as suas dinâmicas políticas e sociais. Colocar, portanto, Carlos Rocha como uma voz narrativa e também protagonista, ao lado de Manuel Cerveira Pereira, é um gesto desafiador que avança no sentido de investigar profundamente essas relações.

Esse novo sentido do olhar lançado para a história angolana também não se arrasta para a idealização dos poderosos chefes africanos. A escolha de um narrador-personagem que não está dentro desses círculos de poder significa o desafio de compreender a importância do papel social de todos e não apenas daqueles que estão ocupando postos de comando e liderança.

Já a narrativa em terceira pessoa ocorre em dezessete capítulos, em oito deles o narrador aproxima suas lentes da história de Manuel Cerveira Pereira (capítulos 2, 10, 13, 16, 17, 19, 21 e 26) e em nove da de Carlos Rocha (capítulos 3, 5, 8, 12, 14, 18, 20, 25 e 27). Isso nos confirma que o livro pretende combinar o protagonismo desses dois personagens na narrativa.

Esse narrador em terceira pessoa não se limita a narrar a história de um ponto de vista “neutro”, sem intervir na história. O esvaziamento da “neutralidade” do narrador em terceira pessoa ocorre também quando, vez por outra, ele assume determinado lugar de fala. Isso fica evidenciado no trecho seguinte:

Nenhuma nação podia se gabar, o meu rei é do meu puro sangue. Os reis muitas vezes nem sequer falavam a língua do país governado. As coisas não se passavam como aqui em África, onde o chefe é sempre alguém conhecido de todos os responsáveis e comungando da mesma maneira de ver as coisas, e até dançando de forma semelhante. Aproveito assim a ocasião para meter solememente minha farpa afiada, sejamos condescendentes com os modos e hábitos dos europeus, para não parecermos copiar a falta de compreensão e mesmo desprezo que sempre mostraram pelos nossos costumes. (Pepetela, 2012, p. 13)

O narrador se apresenta como um africano que conhece muito bem os meandros da história. Essa interferência traz algumas marcas do seu lugar de fala como, por exemplo, o adjunto adverbial “aqui em África”, a primeira pessoa do singular no verbo “aproveito”, os pronomes “minha” e “nossos”, a primeira pessoa do plural nos verbos “sejamos” e “pareceremos”. São marcas que vão se repetir ao longo da narrativa, revelando sua presença.

A sua “farpa afiada” vai se materializar na narrativa ainda de outro modo: os comentários entre colchetes e com fonte em itálico. O artifício é usado pelo narrador que conhece cada ponto da trama, os mapas daquela região, as histórias que ocorrem em paralelo àquela que ele está narrando e também tudo aquilo que aconteceu depois, as mudanças espaciais, as alternâncias de poder e as até mesmo os livros publicados. Nada disso passa incólume por ele, que se

apropria do tema que está sendo desenvolvido para, de certo modo, suspender a narrativa, tecer seus comentários, fazer críticas e dar sua opinião.

Os pesquisadores Edvaldo Bergamo e Maria Aparecida Cruz de Oliveira compreendem que o papel do narrador em *A sul. O sombreiro* se aproxima do de um editor e, por isso, eles o denominam como narrador-editor. Para eles, a aproximação com a história, que se configura de modo evidente, traz para o romance a ideia de que “o narrador-editor veste-se de historiador para em um tempo presente questionar e problematizar a versão histórica” (Bergamo & Oliveira, 2014, p. 112). Esse narrador-editor se aproximaria do narrador onisciente intruso, porque se trata de um ponto de vista que não tem qualquer limite e que não pode ser controlado. O tempo e espaço não seriam categorias limites para esse narrador. Para eles, esse papel corrobora a construção da visão dessacralizante difundida na narrativa. Já a pesquisadora Izabel Cristina Oliveira Martins, em sua dissertação de mestrado, entende que esse narrador assume “a voz de um narrador-comentador que muito parece confundir-se com a voz do autor” (Martins, 2014, p. 118).

Dentro desse contexto, é possível pensar que o narrador em terceira pessoa de *A sul. O sombreiro* é uma imagem ao espelho do papel intelectual do próprio escritor. A justaposição da postura política do narrador e do autor se traduz em uma fusão dessas vozes que, quando colocadas ao espelho, refletem simetricamente as imagens. Como definiu Inocência Mata, na obra de Pepetela, o processo de criação literária se torna um processo de autoria, no qual o autor e as vozes narrativas se mesclam e se entrelaçam para questionar mitos, figuras e normas consagradas pela ideologia da sacralidade (Mata, 2010, p. 372).

As quatro vozes em primeira pessoa e o narrador em terceira pessoa representam distintas posições, seja na narrativa ou mesmo como atores sociais na época da colonização, por isso recorremos à ideia do caleidoscópio como metáfora dessa narrativa pepeteliana. A partir dessas vozes, ficamos conhecendo diferentes imagens daquele período histórico, sendo cada uma delas obtida a partir do ângulo de apresentação desses personagens em paralelo com as imagens criadas pelo narrador em terceira pessoa. A polifonia carrega um sentido de construção coletiva da história. O conquistador, o padre, a mulher e o jovem negro. O lugar social de cada um desses narradores forma, quando reunidos, uma imagem caleidoscópica da sociedade angolana naquele momento.

Um dos resultados dessa estratégia é que o clima de conspiração que, no plano narrativo, é algo recorrente transborda para a tessitura textual. Essas diferentes vozes narrativas, em diversos momentos, apresentam visões contraditórias sobre as mesmas situações e acontecimentos. É importante pensar ainda que a multiplicação de vozes não harmonizadas traz à tona a ideia de não existe apenas uma versão dos fatos, logo não existe apenas uma maneira de contar uma história.

Conclusão

O livro esvazia o protagonismo e a hegemonia da narrativa colonial, que buscava registrar a memória da conquista a partir de uma visão única e homogênea dos acontecimentos. Há uma ruptura radical com a tese de que os portugueses foram admiráveis conquistadores das terras africanas e construíram ali o seu grande império. O logro de que a conquista angolana se constituiu com base na honra e na glória dos seus conquistadores é colocado à prova pelo romance de Pepetela.

Acreditamos que, em *A sul. O sombreiro*, a orquestração de vozes em contraponto seja uma marca fundamental e que represente os conflitos entre os diferentes poderes que se confrontavam nesse período da conquista. Além disso, como já dissemos, a legitimação da pluralidade de vozes estabelece uma disputa com a centralização da memória do passado colonial, encetando a ideia de que essa memória não tem um ponto central.

A historiadora Edna Maria dos Santos, em resenha sobre o romance, defende a tese de que o texto se constitui como uma “ressignificação das memórias” a fim de efetuar críticas e despejar insatisfações diante das inúmeras estratégias de dominação que se perfaziam nesse período histórico. Para construir o tecido desse texto, utilizam-se “metáforas esvoaçantes”, tais como, névoa, bruma, sombra, conspirações, claustros” (Santos, 2013, p. 67). Isso faz com que o romance se coloque em movimento constante, buscando sempre estar planando em diferentes direções e intercambiando os diversos focos. Segundo a historiadora, ser esvoaçante, nesse caso, significa “estar entre lugares, entre lusco-fuscos, entre vozes polifônicas, multifocos, muitos ares, águas, paisagens. É colocar as palavras em movimento, ouvir e ser ouvido, em um diálogo de muitas vozes, em idas e vindas que fazem os sentidos se multiplicarem, polifonicamente” (Santos, 2013, p. 68).

Essa narração múltipla instaura um compartilhamento de falas que imprime um questionamento muito profundo, relativo a esse período da colonização e conquista: em geral, quem são os eleitos para falar sobre esse momento da história? Aqueles que são os escolhidos e que têm o poder da fala são os mesmos que têm acesso à escrita dos documentos produzidos pela colonização, tais como relatórios administrativos, cartas, decretos, leis, estudos etnográficos, tratados geopolíticos e também obras de ficção. Esses textos se convertem em meios pelos quais são implementadas as marcas da autoridade colonial. O romance de Pepetela subverte essa ordem colonial que autoriza alguns a falarem e construírem o discurso da colonização, enquanto outros ficam silenciados.

Ao propor, nesse romance, um contraponto com a narrativa colonial, Pepetela desnuda os interesses da conquista, remover o caráter mítico desse ideário que colocava o império português no centro. Com a contestação da ordem política, social e cultural estabelecida a partir desse ideário, o livro subverte a ordem estabelecida pelo colonialismo. A reverência ao passado, ao grande império e às verdades postuladas por essa narrativa desaba e os monumentos aos conquistadores tendem a ruir também. Portanto, o ato de escrita de Pepetela é um gesto que carrega um ideal mudança histórica, social e política.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERGAMO, Edvaldo & OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de. “A visão dessacralizante do narrador-editor em Pepetela: aproximações e distanciamentos do romance histórico lukásciano em *A sul. O sombreiro*. *Revista Contexto – UFES*, v. 26, p. 108-127, 2014.

DIAS, Gastão Sousa. *Manuel Cerveira Pereira*. Lisboa: Agência Geral da Colônia, 1940.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

MATA, Inocência. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Luanda: Mayamba, 2010.

MARTINS, Izabel Cristina Oliveira. *O processo de ficcionalização histórica da Angola seiscentista em A Sul. O sombreiro*. Dissertação de Mestrado. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), 2014.

PEPETELA. *A sul. O sombreiro*. São Paulo: Leya, 2012.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

SANTOS, Edna Maria dos. “A sul. O sombreiro: multifacetadas histórias e estórias”. *Revista Mulemba*, v.1, n. 8, p. 65- 73. jan./ jul., 2013.

Data de submissão: 11/10/2024

Data de aceite: 18/03/2025

TIETÊ: MÁRIO NAVEGA PELA PAULICEIA

Luciéle Bernardi de Souza¹

RESUMO: Tendo em vista o laço estreito que une o poeta Mário de Andrade e a cidade de São Paulo, este trabalho propõe um passeio pelo rio Tietê, rio que cruza a cidade e a vida de Mário de Andrade, nosso navegador principal. O poeta cria *com* o Rio, compondo em *Pauliceia Desvairada* (1922), um hino nascente no poema “Tietê”. O mesmo rio deságua, ao final de sua vida, na *Lira Paulistana* (1945), especialmente com o poema “A Meditação sobre o Tietê”. Por meio da leitura dos mencionados poemas, tendo em vista o simbolismo das águas, o contexto histórico-social de produção da obra do autor, verificamos o laço poético que corre em momentos cruciais da vida do poeta. Portanto, embarcamos nessa viagem, com início e fim nas águas, para destacar e comprovar a importância da cidade, sobretudo das sinuosas águas paulistanas, enquanto marcadoras de seu percurso poético em sua nascente, a afirmação como modernista e sua despedida.

Palavras-chave: Cidade; Mário de Andrade; Modernismo; Rio Tietê.

TIETÊ: MÁRIO SAILS THROUGH PAULICEIA

ABSTRACT: Bearing in mind the close bond that unites the poet Mário de Andrade and the city of São Paulo, this work proposes a walk along the Tietê River, the river that crosses the city and the life of Mário de Andrade, our main navigator. The poet creates with Rio, composing in *Pauliceia Desvairada* (1922), a hymn based on the poem “Tietê”. The same river flows, at the end of his life, in *Lira Paulistana* (1945), especially with the poem “A Meditação sobre o Tietê”. By reading the aforementioned poems, taking into account the symbolism of the waters, the historical-social context of production of the author's work, we verify the poetic bond that runs through crucial moments in the poet's life. We embarked on this journey, beginning and ending in the waters, therefore, to highlight and prove the importance of the city, especially the winding waters of São Paulo, as markers of its poetic journey at its source, its affirmation as a modernist and its farewell.

Keywords: City; Mário de Andrade; Modernism; Rio Tietê.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora substituta na área de Literatura Brasileira — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: lucielebernardi@gmail.com

São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé

Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928)

1. Preparando a embarcação

Antes de lançarmos nosso barco no longo e sinuoso Tietê, é fundamental termos em vista a historiografia e a crítica literária brasileira para constatar que muitos/as poetas realizaram e realizam uma poética *da* e *com* a cidade, *com* o espaço, sobretudo *com* as águas que banham, atravessam, convivem com as cidades, as águas doces ou/e salgadas². Muitas vezes, o espaço é conformado pelas marcas de rios-rastros que existiram, ou de cidades construídas em aterramentos sobre o mar, cortadas por águas que já não estão ali, mas que deixaram sua marca. Como afirma Ana Martins Marques “este prédio só poderia existir/na ausência do mar” (Jorge; Marques, 2017, p. 21), expondo a possibilidade de vida na ausência *de*, ou no conviver *com* porque não se pode viver *na* água. Este espaço privilegiado da cidade, como afirmou Gomes (1999), foi (e é) mote para inúmeros/as poetas, como os recifenses Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto em suas relações com as águas doces do Capibaribe. Também há obras literárias que navegam nas águas (doces/salgadas) por parte de Olga Savary, Ana Martins Marques, Conceição Evaristo, Lívia Natália, Allan da Rosa, Marcos Siscar, Pedro Casaldáliga e outros escritores importantes como Ailton Krenak, que resgata outra forma (não ocidental) de se relacionar com o espaço, com as cidades e suas águas. Na tradição portuguesa, é inevitável não lembrarmos de Luís Vaz de Camões que deságua em Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner, apenas para aludir a algumas poucas referências de uma vasta lista de poetas-navegantes: são águas imensas que banham cidades, encontram corpos e outras águas.

Sobre estes encontros, lembremo-nos que grandes e importantes cidades estão relacionadas aos rios e mares: seus nascimentos, suas guerras, suas mortes, e as águas são muitas: Sena, Nilo, Danúbio, Amazonas, Uruguai, dentre muitas outras. Como afirma Sandra Mello (2008), muitas cidades são geradas na água (assim como mamíferos, como nós, tem a água como a primeira casa), e a história do urbanismo pode ser traçada a partir das dinâmicas hídricas que conformam a relação entre os seres com a cidade, com o que ele chama de “corpos

² Este trabalho teve origem nas reflexões proporcionadas pela professora Susana Scramim, no curso sobre Mário de Andrade, intitulado “O contemporâneo na poesia”. O curso ocorreu no âmbito da UFSC, 2021/2. Desde já, meus agradecimentos à professora.

d’água”, relacionando sempre natureza e cidade, pacificamente ou não, sem polarizações, mas como partes de um mesmo espaço, pois “A percepção dos rios pelas populações sempre foi influenciada pelo papel que estes desempenhavam na cidade” (Mello, 2008, p.128). Corroborando com a relação entre percepção, sensibilidade e imaginação, relativas à cidade e sua composição, Roland Barthes, em *A aventura semiológica* (1987), afirma que

existe uma relação entre a estrada e a água, e sabemos muito bem que as cidades que oferecem maior resistência à significação, e que além do mais muitas vezes apresentam dificuldades de adaptação para seus habitantes, são justamente as cidades privadas de água, as cidades sem beira-mar, sem espelho d’água, sem lago, sem rio, sem curso de água; todas essas cidades apresentam dificuldades de vida, de legibilidade (Barthes, 1987, p.230).

A água é elemento simbólico da vida e da morte e, no que tange à poética do paulistano Mário de Andrade (1893-1945) sobre a cidade, seus múltiplos fragmentos arlequinais, que se torna corpo e imagem-viagem em poemas que versam sobre o rio Tietê, rio que atravessa, de ponta a ponta, toda a cidade de São Paulo. Além de um grande poeta do Modernismo brasileiro, juntamente com Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e outros escritores e escritoras, Mário de Andrade foi também um folclorista, estudioso das culturas populares, músico e, sobretudo, um viajante, um navegante, uma pessoa com uma profunda ligação com as águas brasileiras³. Para o poeta, os rios são fonte de imaginários e sentimentos, como afirma no trecho presente em *O Turista Aprendiz* (1976 [1943]), livro que contém os relatos de viagens do autor entre 1927-1929 e no qual ele deixa registrado seu fascínio pelas águas: “eu gosto desta solidão abundante do rio. Nada me agrada mais do que, sozinho, olhar o rio no pleno dia deserto. É extraordinário como tudo se enche de entes, de deuses, de seres indescritíveis por detrás” (Andrade, 2015, p.104), assim como suas angústias “E eu fico assim como que cheio de companhia, companhia minha, mais perigosa que boa, dolorida de receios que eu sei infundados, mas que são reais, vagos, e por isso mais completos e indiscutíveis, legítimos, deste perigo brutal de viver (de existir)” (*ibidem*, p.104).

Nossa viagem, como toda viagem que parte do sujeito moderno, fragmentado e buscando recompor seu mundo, nasce de um desejo subjetivo e se inicia no poema-rio “Tietê” da obra *Pauliceia Desvairada* (1922). Tal obra provocou, dentre outros efeitos no campo

³ Ver mais sobre esta relação na obra *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia, 1976.

literário nacional, a ruptura com uma poética conservadora realizada até o momento em nosso país. Ela condensa muitas das ambições relativas ao movimento Modernista, foi também uma obra que originou um poeta novo, um poeta que buscava a liberdade e a experimentação. *Pauliceia Desvairada* (1922) conforma, formalmente, o impulso criativo e a inteligência do eu lírico que almeja sentir e poetizar sobre a São Paulo polifônica, frenética e multifacetada que se desenhava no início do século XX em nosso país. Ao embarcarmos nesta obra, encontramos o poema-rio *Tietê*, que traz consigo um tom de entusiasmo épico, um hino ao Rio, à cidade de São Paulo, um *hino* que plasma o coletivo, o popular, em sua intenção de louvação, em sua propriedade dialógica e polifônica (Bakhtin, 1997). Como afirma Moraes: “Um hino é uma festa de contemplação a empreendimentos anteriores ou a exortação ao que estará por vir, conquanto que por sua expressão recebo um conteúdo que toca ao meu emotivo-volitivo, nutrientes para que possa prosseguir” (Moraes, 2015, p. 87).

Anunciando o final da viagem, o curso do rio irá desaguar em *Lira Paulistana* (1945), 23 anos depois da publicação de *Pauliceia Desvairada* (1922). Temos, portanto, duas obras separadas por um hiato temporal, mas unidas pela água, pelo fluxo, por um rio que tudo vê, espelha e turva, que dialoga com o poeta, mas também o cala; revela, mas esconde; é vida, mas também morte. Seus versos são linhas, curso e fluxo constante, tomando rumos, cruzando-se em tempos diferentes. Aqui, é a reflexão sobre o início do fim deste trajeto, travessia que o autor comanda e sua composição com as águas, que nos interessa destacar e compreender, nada mais justo do que, quem tem seu verso nascente molhado pelas águas do rio, cessar em silêncio nestas mesmas águas. A cidade é tomada metonimicamente pelo rio, atravessada por ele, e a arraço, aqui entendida enquanto motivo de o verso existir, a própria existência, verso a verso, do rio na palavra.

Tão importante quanto sua viagem pelas águas doces de São Paulo, via *Tietê*, é o percurso que Mário de Andrade faz em busca da definição de seu próprio processo de criação artística, a partir de sua leitura da cidade, em especial a criação modernista, e presente no “Prefácio interessantíssimo” (1922). Neste prefácio o poeta, enquanto criador consciente de sua criação, realiza poeticamente reflexões de cunho metalinguístico e teórico sobre os processos de composição que vincularão impulso criativo e trabalho formal. Isso faz com que sua poética se distancie das influências “realistas” e Parnasianas e inove com conceitos como a “polifonia

poética”⁴, amparada na simultaneidade, no movimento. Tais concepções já estão presentes nos dois poemas que iremos analisar nesse trabalho, lembrando que estas mesmas reflexões ocorrem na obra *A escrava que não é Isaura* (1925). Seu processo de criação é calcado na polifonia, como define o próprio Mário de Andrade ao articulá-lo em paralelo com o conceito de simultaneidade: “Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito final total” (Andrade, 1980, p. 267-268). A polifonia, portanto, é uma das marcas de sua obra modernista, presente em inúmeros poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922) e favorecendo a criação de uma cidade que nasce do encontro entre a cidade e o poeta, mas sobretudo de margens banhadas por rios: “A cidade, assim, constitui uma questão fundamental para os modernos; tornou-se uma paisagem inevitável, polo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno” (Gomes, 1999, p.26).

Além das reflexões realizadas pelo próprio autor sobre sua obra, e que nortearão o uso dos conceitos já mencionados, para compreender a nascente e o desaguar do poeta modernista, nos valeremos de considerações sobre os subgêneros da lírica, o hino e a elegia, que dão o tom aos poemas.

2. Navegando com o poeta: da nascente à foz

Nos seguintes tópicos realizaremos um passeio com o autor por dois momentos importantes de sua vida: a iniciação no Modernismo Literário, e o aproximar de sua morte.

2.1 Nascente modernista

O Rio Tietê é o maior rio paulista, “corta o estado de São Paulo de leste a oeste, e possui 1.100 km de sua nascente até a foz, no rio Paraná, em Itapura”, segundo dados do SOS Mata Atlântica, de setembro de 2020. Ao contrário de muitos rios, o Tietê não deságua no mar, mas sim em outro Rio, o que o poeta problematiza em “A Meditação sobre o Tietê”: a forma atípica do rio ir contra a constância de outros rios, que é o deságue no mar, alternativa portadora de sua

⁴ Sobre o conceito de “polifonia poética”, ver o ensaio de Regina Célia dos Santos Alves (2006), intitulado “Mário de Andrade: da teoria à prática: uma leitura da polifonia poética em poemas de Paulicéia Desvairada” (2006). Disponível em: <https://docplayer.com.br/33602025-Mário-de-andrade-da-teoria-a-pratica-uma-leitura-da-polifonia-poetica-em-poemas-de-paulicéia-desvairada.html>. Acesso em 15 nov. 2021.

infinitude, e que “obriga” o eu lírico a ficar preso aos homens, à pauliceia. O Tietê, portanto, com seus 1,1 mil quilômetros de extensão, faz o fluxo contrário e, rodeando montanhas, volta desaguando em outro rio, realizando o caminho contrário ao litoral, onde tem próxima sua origem (Serra do Mar).

Roland Barthes afirma que “É um poema que expande o significante, e é essa expansão que finalmente a semiologia da cidade deveria tentar captar e fazer cantar” (1987, p. 231). Nesta relação para além da cartografia dura, buscamos, por meio da literatura, da poesia, a expansão do significante, ouvir os cantos que as águas paulistas entoam. Desta maneira, a nascente da qual partimos é a já mencionada obra *Pauliceia Desvairada*, escrita no período de um ano, de dezembro de 1920 a dezembro de 1921). Esta obra representativa do Modernismo Brasileiro, além de conter o irônico e “inútil” “Prefácio interessantíssimo”, é composta por 22 poemas que, como o título já indica, versam sobre São Paulo. A pauliceia com *quem* o poeta compõe é vista como uma cidade múltipla, em ritmo de modernização, de urbanização que pulsa em seus contrastes, identidades, paisagens e velocidades. Formalmente explicita-se uma ruptura com o padrão literário Parnasiano (Lafetá, 1997) e Realista, ruptura influenciada pelas manifestações vanguardistas que estavam ocorrendo na Europa, mas que Mário de Andrade parece negar ao fundar o Desvairismo. É obra *Pauliceia Desvairada* que inaugura a poesia modernista de Mário de Andrade, antes apegado aos antigos padrões de composição, e é com ela que iniciamos a viagem proposta no presente artigo.

Embarcar tendo como norte o poema *Tietê* é também voltar a presentificar um passado, uma ausência que faz presença em imagens, evidenciando um ciclo de presença e ausência do tempo, como afirma Octávio Paz, poeta e teórico mexicano:

ao inverso do que ocorrem como os axiomas dos matemáticos, as verdades dos físicos ou as ideias dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda sua particularidade irredutível e é perpetuamente suscetível de repetir-se um outro instante, de reengendar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências (Paz, 1996, p. 53).

Tendo em vista esta multiplicidade temporal exposta formalmente no poema, adentraremos o rio, partiremos navegantes *com* e *no Tietê*, conscientes desta brecha de iluminação poética que vivifica o tempo passado e tem a potência de iluminar novas

experiências, outros tempos. Sétimo (7º) poema da obra, *Tietê*⁵ contém quatro estrofes irregulares e um total de doze (12) versos brancos e livres, curtos e longos, e uma composição que divide o poema em duas partes diferenciadas quanto ao sentido.

Tietê

1. Era uma vez um rio...
2. Porém os Borba-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!

3. Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo
4. as monções da ambição...
5. E as gigantes vitórias!
6. As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...

7. Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...Povoar!
8. Ritmos de Brecheret! ... E a santificação da morte!
9. Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...

10. -Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?
11. -Io! Mai! (Mais de dez braçadas. Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda)
12. Vado a pranzare com la Ruth.

(Andrade, 1922, p. 61- 62)

O título explicita a temática do poema (o rio Tietê) que rompe com uma tradicional expectativa do leitor acostumado a uma representação realista das paisagens, dos lugares, da água. O poema é composto formalmente por uma conjunção de imagens e tempos sobrepostos (presente, passado, futuro) que vão convivendo, entrelaçando-se e moldando o caleidoscópio paulista. Essa sobreposição de imagens, esse mosaico marioandradino, tão comum em *Pauliceia*, transmite a simultaneidade de sensações e imagens que compõem paisagens e tempos fragmentados na obra. Linguisticamente, ao trazer um campo lexical que abarca visões citadinas, naturais, históricas e épicas do rio em questão, o poeta, por meio do eu lírico, vale-se de lugares comuns assentados historicamente, mas os desenha de forma subjetiva, derivada do seu encontro *com* o rio⁶, de sua relação, da convivência e a divisão de uma experiência *com a*

⁵ Por uma questão de espaço foi possível a inserção deste poema, mas o outro poema analisado (*Meditação sobre o Tietê*) não poderá ser inserido integralmente aqui.

⁶ A composição de Mário de Andrade para o rio ou a partir dele já foi explorada em alguns ensaios (Alves, 2006; Pedrosa, 2005), mas aqui o escrever *com* o rio nos é pertinente pelo envolvimento e conformação de uma entidade que não é passiva na constituição da experiência poética do autor, que não encara o rio apenas como um referente.

profundidade do rio, não com sua infinitude e divide as lembranças compartilhadas (Bachelard, 2018). Ainda de acordo com Bachelard, pensarmos em uma composição de mão dupla (entre rio-poeta), que valoriza o poder advindo do elemento água enquanto memória, espelhamento narcísico e sensibilidade de criação que flui, assim como a vida. Segundo o autor, a água — assim como o poeta — vai

agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação. Proporciona também um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos. (Bachelard, 2018, p.13).

Entre muitas possibilidades de origem e sentido⁷, aqui destacamos a importância do rio na pauliceia, uma importância verdadeira e imensa, como algumas das acepções do nome “Tietê”. É esta importância que Mário de Andrade reconhecerá ao escrever com o rio, sua memória e seu presente, sua imensidão que toma corpo corrente em tom de hino. Etimologicamente, o rio Tietê (ou “Tiêtê”) possui muitas acepções, dentre elas a etimologia guarani: ty (água) + etê (verdadeiro), resultando em “água verdadeira” ou “rio verdadeiro” (Drumond; Nogueira, 1982, p.73). Além disso, há ligações com nomes de algumas aves e, ainda para outros pesquisadores, significaria “rio grande”, o que configuraria uma metonímia da cidade de São Paulo, pois o mesmo a atravessa e é atravessado em seu longo percurso. Nessa navegação, a palavra rio, como afirma Bailly, é uma fala que “escapa do silêncio de sua formação para expressá-la em espaço” e “organizar o espaço” (2015, p. 38, tradução nossa), mesmo que este espaço seja múltiplo em seu tempo. É em espaço, especialmente em espaço aquático, que a palavra ganhará corpo, vertente dos caminhos marioandadianos.

Nos versos iniciais do poema, os dois que compõem a primeira estrofe, temos um tom explicitamente narrativo que prepara o leitor para o que seguirá: a exaltação de um rio, um hino ao rio Tietê. O poema é entoado em tom de exaltação, que tem por finalidade a celebração, o centramento na louvação da palavra como reafirmação da grandiosidade do que é cantado. Usado na Grécia antiga para as celebrações, o hino como aclamação, aproximando-se do que

⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre esta etimologia, ler a tese de Ideli Raimundo di Tizio (2008). Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-30072008-105620/publico/TESE_IDELI_RAIMUNDO_DI_TIZIO.pdf. Acesso em 20 nov. 2021.

ocorre no poema aqui comentado⁸. Ao valer-se da expressão genérica “Era uma vez...” (v.1), o eu lírico distancia-se parcialmente do referente e, ao mesmo tempo, demonstra que há uma memória a ser revelada, compartilhada, uma narração em progresso. O uso do artigo indefinido “um” é pertinente para manter a expressão popular, de nuance coletiva, genérica, que lembra os contos de fadas, mas já sabemos, devido ao título, qual rio irá ser cantado aqui.

Nesta preparação do público para uma história grandiosa ou fantasiosa, a expectativa da narração de uma história possível é quebrada já no segundo verso, “Porém os Borba-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!” (v.2). Este segundo verso interrompe com a possibilidade da narração absolutamente realista e/ou linear, de sintaxe usual, pois iniciado com a conjunção adversativa “porém”, ou seja, a história é interrompida, reconsiderada, fica na imaginação, na possibilidade de, mas a memória permanece, e como indicam as nominalizações que “explicariam” o “porém”: “Borba-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente”. Aqui o poeta traz duas referências: uma tradicional, os Borba-Gatos, que o eu lírico pluraliza, aproximando-os dos imigrantes que nadavam no clube “Esperia” (por isso o neologismo “esperiamente”, substantivo transformando em advérbio), clube importante de natação frequentado por imigrantes italianos na cidade no início do século XX. Ou seja, ocorre uma aproximação entre passado e presente, em imagens justapostas, conformando opostos em valentia⁹, quando o poeta referencia os que no rio se banharam: os valentes Borba-Gatos, os atuais imigrantes nadadores, essa mesma água doce que “sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada” (Bachelard, 2018, p. 163).

A segunda estrofe mantém o encadeamento narrativo-fragmentado, pois é contínua a composição por sobreposições de imagens de exaltação “Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo” (v.3). Emil Staiger, na obra *Conceitos Fundamentais da Poética* (1974), afirma que “O que o poeta lírico recorda, o épico torna presente” (Staiger 1974, p. 91), e este cruzamento entre o lírico e o épico, o tom de hino ao rio, é absolutamente presente nos dois poemas que comentamos aqui. O mesmo teórico também afirma sobre a (im)pureza dos gêneros:

⁸ Este conceito distancia-se do de Agamben (2008), que caracteriza o hino como louvação cantada para Deus. No caso, o Deus aqui é o Tietê.

⁹ Uma leitura atualizada dos Bandeirantes, símbolos da bravura paulistana, problematiza, por meio de um revisionismo histórico, a exaltação destas figuras. Aqui nosso foco de análise é outro, mas é válido o adendo.

[...] uma obra exclusivamente lírica, exclusivamente épica ou exclusivamente dramática é absolutamente inconcebível: toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática. (Staiger, 1974, p. 190).

Por outro lado, o verbo no pretérito imperfeito (*havia*) retoma as águas passadas, as memórias do rio compartilhadas com o poeta, águas provocam o passado grandioso —como o rio — ensolarado, metaforizando o entusiasmo “O homem mira-se em seu passado, toda imagem é para ele uma lembrança...” (Bachelard, 2018, p. 69). Essas lembranças, com marcas subjetivas, mas também coletivas (pois remetem ao histórico), são iluminadas pelo entusiasmo, pelo sol e “as monções da ambição...” (v.9). Além da água, estão presentes os ventos passageiros e fortes, as monções ambiciosas, intensas, que se conectam com o passado do rio “E as gigantes vitórias...”, verso que é síntese da grandeza. O último verso da estrofe “As embarcações singravam rumo do abismal / Descaminho...”, refere-se novamente às memórias do rio, com o rio, a valentia de quem buscava o desconhecido no “Descaminho” — em maiúscula alegórica. Vale ressaltar que, nessas duas primeiras estrofes, os verbos no passado, as aliterações e, novamente, a polifonia poética, sobretudo com a mescla temporal já na primeira estrofe.

O tom épico continua nos versos entusiasmados da terceira estrofe que, formada sobretudo por frases nominais, continua remontando à imagem polifônica do rio como cenário de luta, de grandeza: “Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...Povoar!” (v.8). Vislumbra-se, como em um espelho d’água, um palco para acontecimentos que a memória guarda e atualiza para montar o caleidoscópio histórico, formado por nominalizações isoladas que quebram com a “narrativa” racional e linear. O verbo “Povoar” incita o leitor a participar, a se colocar no lugar do povo bandeirante que “desbravava” o país, e os outros vocábulos podem ser lidos como sinônimos de imagens, ambição e ação. Complementando este tom, também ratificado na pontuação (exclamações e reticências), inclui-se a referência ao escultor Brecheret¹⁰, em uma analogia ao seu ritmo de trabalho, e o traz como elemento do presente que respalda o passado “...a santificação da morte!”, atrelando-o ao ouro e às turmalinas. Exalta-se a valentia na extração de elementos de exploração e riqueza que não voltam mais “Foram-se os ouros!... E o hoje das turmalinas!...” (v. 9), mas que são resgatados justamente para reafirmar o passado

¹⁰ Um estudo aprofundado da relação entre o poeta e o escultor pode ser conferido na importante publicação de Telê Ancona (2012) intitulada “Mário de Andrade e Brecheret nos primórdios do modernismo”.

grandioso e o justapor com o presente, lamentando a falta de bravura dos habitantes de São Paulo no início do século XX.

Um segundo bloco de sentido do poema é iniciado na última estrofe. Nesta, com um tom mais prosaico inserido pelo diálogo, há uma diluição do tom heroico. O diálogo emerge das águas presentes para adentrar novamente em águas passadas, movimento formal de ida e vinda temporal comum no poema. O eu lírico pergunta “-Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?” (v.10) retomando a imagem dos Bandeirantes presente no verbo “desbravar”, que contém a referência à localização geográfica do Mato-Grosso, rota comum na “exploração dos caminhos” pelo interior do Brasil. O diálogo é realizado entre o eu lírico saudosista e um nadador, provavelmente vinculado ao clube “Esperia”, que reporta ao segundo verso da primeira estrofe, ou seja, um cidadão comum, migrante, sem bravura alguma e que já não desbravava *por meio do rio e no rio*, apenas nada. O nadador responde ao eu lírico “-Io! Mai! (Mais de dez braçadas. Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda)” (v.11). Neste verso, identifica-se, com a menção às lojas comuns em São Paulo do século XIX, a imagem multifacetada de São Paulo, em ritmo de mudança causada também pela própria migração, afinal “Io! Mai” poderia ser traduzido do italiano como “Eu! Nunca”. A ratificação da negação feita pelo nadador também é realizada em italiano, demarcando a imigração de São Paulo múltipla, “Vado a pranzare com la Ruth” (v.12), que podemos traduzir na blasé e bem-humorada afirmação “Vou almoçar com a Ruth”. Tal expressão desativa qualquer possibilidade de entusiasmo advindo do eu lírico ao referir-se aos novos habitantes de São Paulo, possíveis navegantes do Tietê, que se descolam da repetição do passado grandioso.

Desta viagem sob as águas modernistas e saudosistas do Tietê, ainda vale a menção à pontuação do poema, composta por muitas exclamações que enfatizam a exaltação ao rio. Além das exclamações, encontramos muitas reticências que reforçam a sugestividade, corroborando para uma concatenação de imagens históricas revisitadas em paralelo com o presente, formando uma sobreposição de fragmentos que surgem por meio dos sentidos, do encontro com São Paulo. O olhar para o mundo por meio do fragmento, relaciona-se com como as coisas também olham, como afirma Walter Benjamin “sob a forma de fragmento que as coisas olham o mundo” (Benjamin, 1984, p. 108), em uma via de mão dupla.

São dessas águas heroicas, de uma correnteza que busca o passado, presentificando-o, e de imagens fragmentadas, que nasce o navegante Mário de Andrade modernista, poeta de

ruptura, navegante desejoso de aventuras vivas pelas águas do rio. Na busca pela compreensão do impulso para a composição de muitos poemas e obras, é substancial a descrição de Chevalier sobre a simbologia do rio e suas águas, afirmando que “el río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, e las intenciones” (Chevalier, 1986, p. 885).

2.2 A Foz e a voz

O barco segue viagem no mesmo rio, mas agora adentrando não as águas épicas, cenário de enaltecimento dos fatos e dos sujeitos valentes que ali navegaram, nem mesmo as águas triviais do final do poema, mas sim o movimento das águas turvas de um rio que conduz e espelha o sujeito narcisista em seu caminho para o fim da viagem-vida. O mesmo palco do *hino* converte-se em palco de lamento *elegíaco* e reflexão no poema “A Meditação sobre o Tietê”¹¹, presente na obra *Lira Paulistana* (1945). Antes de adentrarmos em sua profundezas, por meio da seleção e análise de alguns versos, salientamos que este poema traz consigo a simbologia concomitante da morte e da vida, como podemos constatar no ambivalente verso “Cio de amor que me impede, que destrói e fecunda” (v.89), também presente no elemento água. O poema possui “um sentido misterioso de testamento” (1992, p. 56), como afirmou o amigo e crítico literário Antonio Cândido, que trocou cartas com Mário de Andrade durante e, inclusive, ao final de sua vida.

Sob o rótulo de modernista, Mário de Andrade começa e termina seu fazer poético nas águas. Como já mencionamos, sua viagem modernista tem início com um *hino* e finaliza-a com uma *elegia*, um canto de meditação sobre o percurso do rio, da vida, de seu fazer poético, atrelado a um amor que é sofrimento e tormento, que é a luz da cidade refletida no rio lodoso e oleoso. Portanto, da *Pauliceia Desvairada* à *Lira Paulistana*, tendo como musa a sua São Paulo, vislumbramos uma poética que vai do desvairo eufórico do *hino* ao tom ameno da *elegia*, esta última remetendo à origem clássica da poesia. Enfatizamos que, desde Catulo, poeta romano, a ode, o *hino*, o hendecassílabo, a *elegia*, partem de imitações de temas medianos, diferentemente da Tragédia ou a Epopeia (Martins, 2009).

¹¹ Uma leitura detalhada do poema *A Meditação sobre o Tietê* pela ótica de Bachelard foi realizada por Marta Appel (2004). Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/VIDYA/article/viewFile/418/392>. Acesso em 15 set. 2024.

Meditando *no, com e sobre* o rio, o poema tem mais de 300 (trezentos) versos, e foi composto em quatro meses, de novembro de 1944 a fevereiro de 1945. Este trajeto poético que *Meditação* faz, é entendido por Miranda como “uma revisão de si mesmo, e esta uma forma de morte, de desmistificação de uma imagem exemplar e ao mesmo tempo, de nascimento, por meio da leitura que irá instigar nos jovens escritores que dele souberem extrair lições antes de modelos” (Pedrosa *apud* Miranda, 1981).

O título do poema explicita a pausa reflexiva presente em “meditação”, e o principal motivo para a viagem que inicia e termina de maneira cíclica com a menção à ponte das Bandeiras, resgate histórico importante que ilustra a memória física do rio e dos habitantes de São Paulo. Os primeiros versos dão o tom de reflexão, iniciando por uma indagação do eu lírico para o rio, perguntando ao mesmo “Águas do meu Tietê/ para onde queres me levar?” (v. 1-2), manifestando assim a ligação entre o destino e o rio.

Durante esta longa meditação há, como forma de aproximação entre o eu lírico e a natureza, a personificação do rio, “o peito do rio” (v.10), “água oliosa se aplacam num gemido” (v. 25), também presente nos diálogos “A culpa é tua, Pai Tietê?” (v. 96, sic.). O eu lírico aproxima-se do rio com intensidade, com latência, adentra nas águas tristes, de luto e dor. Além dos diálogos, como forma de marcar a intensidade e a aproximação entre o rio e o poeta, o eu lírico mistura-se ao rio por meio de seu verso: “Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomado/ As cordas oscilantes da serpente, rio/ Toda graça, todo o prazer da vida se acabou” (v. 62-64), refletindo também seu percurso de poeta e revelando uma dimensão metalinguística do seu fazer poético, do seu verso em fluxo como o rio.

A elegia tem sua origem de *elégos*, um canto de luto. Portanto, o percurso da vida e o percurso do verso em um mesmo correr triste, direcionado para uma musa (o próprio rio) que levará “Sob o arco admirável da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca/ Uma lágrima apenas, uma lágrima, /Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê” (v. 331-34). Essa lágrima transformada em alga corre, vai, desiste, como consolação irrevogável. Elegia como canto de um amor profano, com contrastes, como ilustrado na construção de luz e sombras, noite e dia, que configura a imagem caleidoscópica do rio Tietê de Mário de Andrade.

Há uma identificação com o rio teimoso que realiza o trajeto contrário da maioria dos rios, um rio que não deságua no mar, e essa é a motivação para a pergunta presente nos primeiros versos do poema, como já ilustramos: “Água do meu Tietê/ Onde queres me levar? /

Rio que entras pela terra/ E que me afastas do mar..." (v. 1-7). Nestes primeiros versos, em um explícito diálogo retórico, destacamos a apropriação do rio pelo eu-lírico, manifesto no pronome possessivo "meu". Nota-se a força imperiosa do rio e seu desejo "me levar", marcado pelo incerto percurso, mas com a certeza do retorno para a terra e afastamento do infinito, da continuidade, do mar. No percurso do rio em seu encontro com a terra, ocorre uma mistura entre substâncias e, para Bachelard, "é nesta combinação que o duplo devaneio da forma e da matéria sugere os temas mais poderosos da imaginação criadora" (2018, p.100). A criação é dolorosa, como um lamento, como uma elegia, "Por que me proíbes assim praia e mar, por que" (v.32). Este encontro é de um rio que habita a terra, que volta por ela e para ela, "E os lindos versos que falam em partir e nunca mais voltar? / Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra/Me induzindo com a tua insistência turrona paulista/ para as tempestades humanas da vida, rio, meu rio!..." (v. 34-37). Aqui, o curso da água é também uma mistura geradora de um rio sujo, "água espessas de infâmias, / Oliosas, eu voluntariamente, sofregamente, sujado / De infâmias, egoísmos e traições. E as minhas vozes, / Perdidas no seu tenor, rosnam pesadas e oliosas / Varando terra adentro no espanto dos mil futuros" (v. 53-57). Este rio mistura-se com o eu lírico que perde suas vozes, tamanho é o peso da água oliosa, em uma demonstração de força da natureza e entrega das vozes para este fluxo angustiado. Este imbricamento entre poeta e rio/cidade vai conformando a experiência existencial pelo rio noturno, que "murmura num banzeiro de água pesada e oliosa" (v.179), assim como o eu-lírico despede-se, então, com o "coração exausto" (v.183).

Ao longo do poema, encontramos os versos em um desaguar narrativo, com encadeamento (relativamente) racional de argumentos, como nos versos 10-15, sendo este um procedimento criativo que não está presente formalmente em todo o longo poema. O movimento de fluxo, de direção para uma *foz* é colado à *voz* do poeta, preparando-se para a mudez das profundezas do rio. Bachelard, ao relacionar morte e mudança, afirma: "A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que, para a imaginação materializante, a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito" (2018, p. 07). A água correria em fluxo como a morte, intensa, violenta, uma água com corpos, "Isso não são águas que se beba, eu descobri! Estas águas /São malditas e dão morte" (v. 82-83), eis o sofrimento do poeta e da água, juntos existencialmente na noite, pois "É noite...Rio! meu rio Tietê. É noite muito!...As

formas... Eu busco em vão as formas/Que me ancorem num porto seguro na terra dos homens. / É noite e tudo é noite. O rio tristemente..." (v. 76-79). Essa mesma noite que faz a luz ser absorvida é o lugar onde o rio dorme, que serve de alimento para a angústia do poeta e potencializa sua expressão destruidora:

Noite é noite, a noite é uma substância, a noite é a matéria noturna. A noite é apreendida pela imaginação material. E, como a água é a substância que melhor se oferece às misturas, a noite vai penetrar as águas, vai turvar o lago em suas profundezas, vai impregná-lo. Às vezes a penetração é tão profunda, tão íntima que, para a imaginação, o lago conserva em plena luz do dia um pouco dessa matéria noturna, um pouco dessas trevas substanciais. (Bachelard, 2018, p. 105)

Afinal, salientamos a polifonia poética, recurso usado também em *Tietê*, como podemos observar nos versos 15-20, em que o rio adentra a terra paulista, terra cheia de curvas que elevam o tom elegíaco e outonal, como bem apontou Souza¹² (2018). O rio, que deveria ter a libertação para o mar, aprisiona o poeta entre as terras, terras dos homens e seus problemas, em suas curvas existenciais: "Vem de trás o estirão. É tão soluçante e tão longo, / E lá na curva do rio vêm outros estirões e mais outros/ E lá na frente são outros, todos soluçantes e presos/ Por curvas que serão sempre apenas curvas do rio/ Há-de todos os assombros, de todas as purezas e martírios/Nesse rolo torvo das águas. Meu Deus! meu / Rio como é possível a torpeza da enchente dos homens" (v. 213-220). Conforme podemos observar nos versos transcritos, este desvio do mar é uma recusa da esperança, pois o encontro com tantas curvas que impedem o navegador de chegar ao mar e o levam à foz elegíaca em meio à terra.

Mais uma vez, filtrar a cidade em nossos olhos, mas pelo olho do poeta, banhar-se em suas palavras, na intensidade da vida e da morte, nos faz pensar sobre a importância da cidade para além de escadas, da geometria, da arquitetura dura das coisas, nos faz refletir, como afirma Gomes:

A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes

¹² Reescritas poéticas, em "A meditação sobre o Tietê" (2018), de Cristiane Rodrigues de Souza Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade. (Gomes, 1999, p. 24)

Os poemas trazem consigo esta dimensão material e simbólica da água, simbólica porque material, inscrita na cidade e no percurso do poeta.

3. Fim da viagem: outras margens surgirão

*Ir até o rio e ficar/
como um barco, entre a saudade/ e o
mar*

Nuno Artur Silva (1986)

Parafraseando o canto do místico (e mítico) Fernando Pessoa, navegar por uma São Paulo banhada por Mário de Andrade é preciso. É preciso, sobretudo, para compreender, em consonância com a água, a composição de uma subjetividade de vida e de morte atravessada por fluxos de euforia e melancolia que cruzam seus poemas, início e fim de um trajeto literário.

Na navegação aqui relatada, erguemos âncoras em 1922 e seguindo a corrente que se infiltra por morros e terras interioranas, voltamos ao porto de destino certo, em 1945, na presença de uma água meditativa, água de “insistência turrona paulista” (v. 36), de “cujas águas eu nasci” (v. 50), como afirmou o poeta. E foram nessas mesmas águas “oliosas” que a despedida meditativa aconteceu. Se a relação entre Mário de Andrade, poeta e poesia, já foi destacada em trabalhos sobre a poética do autor, inovamos ao trazermos a datação e o recorte de um “nascimento” modernista e uma morte, ambas permeadas pelas águas, fazendo com que compreendamos uma dialética morte-vida marcada por água. Nessa reflexão-viagem sobre a cidade banhada, em que o elemento água que permeia os caminhos de Mário de Andrade com duas principais paradas, salientamos que há muitos afluentes que poderiam ser mapeados nesse mesmo percurso. Dentre eles, destacamos o aspecto profundamente histórico submerso nos versos dos dois poemas aqui analisados.

Como podemos constatar nesse fim de viagem, com “Tietê” (1922) o poeta evidenciou seu encontro de nuances épicas em um rio que foi palco de grandes “valentias” resultando em um entusiasmo e na mistura de tempos para enaltecer os feitos e construir, em conjunto com a

água, um encontro paulistano singular, que inicia com entusiasmo e termina realista e irônico no clube “Esperia”.

Passados mais de 20 anos, o desaguar do processo criativo de Mário de Andrade acarretará uma melancólica despedida, como também já evidenciamos com o comentário de fragmentos de “A Meditação sobre o Tietê” (1945). Esta viagem, este encontro, presente na composição do eu lírico com o rio, foi essencial para compreendermos a importância da água enquanto condutora de tempos e sentimentos, dos mais eufóricos até os mais melancólicos, do hino à elegia, na poesia do grande mestre modernista. Mário navegante foi, além de um navegante, um rio: um rio oleoso e noturno, um rio potente com desejo de mais, com desejo de mar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Le Règne et la Gloire*. Tradução de Joël Gayraud. Paris: Seuil, 2008.

ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Mário. Paulicéia Desvairada. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Mário. *Lira Paulistana* seguida de *O carro da miséria*. São Paulo: Martins Editora, S/D.

ANDRADE, Mário. *Obras Completas* na edição crítica de Diléa Zanotto, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Mario. *Macunaíma*. O herói sem nenhum caráter. São Paulo: Livaria Martins Editora, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKTN, M. M. Problemas da poética de Dostoievski. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

BAILLY, Jean-Christophe Bailly. *La fin de L'hymne*. Christian Burgeois éditeurs, 2015.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Tradução de Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, A. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DRUMOND, Carlos e NOGUEIRA, Arlinda Rocha (1982). *Estudo toponímico do rio Tietê*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, USP, T. XXXI.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipótesi - Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, v.3 - n.2, p.17-30, jul./dez. 1999.

MORAES, Flávio Henrique. *O gênero hino na perspectiva bakhtiniana: uma abordagem dialógica do hino do MST e de outros enunciados concretos*. São Carlos: UFSCar, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. A representação da cidade de São Paulo em dois momentos da poesia de Mário de Andrade. In: SILVA, Lúcia Neíza Pereira da. *Mário universal paulista*. São Paulo: SMC: Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997, p.85-95.

LIMA, M. de F. G. (2013). O discurso do poema O rio como expressão do eu-lírico na poesia de João Cabral. In: *Texto Poético*, 7 (10). Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2011n10a57>. Acesso em: 09 nov. 24.

LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade e Brecheret nos primórdios do modernismo. In: *REVISTA USP*. São Paulo. n. 94. p. 29-38. junho/julho/agosto. 2012.

MARQUES, A.; JORGE, E. *Como se fosse a casa (uma correspondência)*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

MELLO, S. S. *Na beira do rio tem uma cidade: urbanidade e valorização dos corpos d'água*. 2008. 348f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: https://www.fredericodeholanda.com.br/orientacoes/doutorado/2008_MelloSandraSoaresDe_na_beira_do_rio_tem_uma_cidade.pdf Acesso em 5 nov. 2023.

MORAES, Flávio Henrique. *O gênero hino na perspectiva bakhtiniana: uma abordagem dialógica do hino do MST e de outros enunciados concretos*. 2015. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, São Carlos, 2015.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEDROSA, Célia. Poesia: viagem e anti-viagem. In: *Revista de Letras*, Vol. 45, No. 1, 2005.

SILVA, Nuno Artur. *Onde o Olhar*. 1.ª edição. Editora Indício, 1986.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1974.

Data de submissão: 15/10/2024

Data de aceite: 18/03/2025

RESSONÂNCIAS DO PATRIARCADO E PODER: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO ROMANCE *A MÃE DA MÃE DA SUA MÃE E SUAS FILHAS* DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Elane da Silva Plácido¹
Maria da Conceição Santos²

RESUMO: Este estudo busca expor as relações conflituosas de gênero e poder entre as personagens presentes da narrativa da escritora goiana Maria José Silveira. O casamento, dos séculos passados, segundo o que é mostrado na obra, funcionava como uma espécie de acordo entre as famílias dos cônjuges envolvidos, no qual ambas as partes mantinham interesses em comum diante da realização daquele casamento. Logo, a presente análise, de natureza crítico-literária, objetiva problematizar o casamento no contexto patriarcal, a fim de lançar um olhar crítico e questionador a respeito das relações de poder imputada pelos homens em detrimento às mulheres. Além disso, este estudo busca discutir sobre o lugar social e político ocupado pelas mulheres na obra. Para isso, com o intuito de contextualizar a relação de poderes entre os gêneros, evoca-se autores como: Figueiredo (2020); Butler (2001); Foucault (1988); e outros. De caráter não conclusivo, a presente análise busca contribuir para os estudos sobre o ser mulher e o patriarcado.

Palavras-chave: Casamento; Gênero; Literatura Brasileira; Relações de poder; Romance.

RESONANCES OF PATRIARCHY AND POWER: THE FEMALE REPRESENTATION IN THE ROMANCE *HER MOTHER'S MOTHER'S MOTHER AND HER DAUGHTERS*

ABSTRACT: This study aims to exposure the rowdy relations in genres and power between the characters within the narrative of the writer Maria José Silveira, who is from Goiania. The marriage, from the last centuries, as shown in the literary work, was a deal between the people's families involved in the marriage, where both parts had common interests realizing that wedding. Shortly, a present thought, critical literary in meaning, comes to discuss the marriage in a patriarchal context, in order to show a critical and questioning way about the power relations imputed from the men against the women. Besides, this study tries to discuss the social and political place occupied by women in this literary work. For this reason, with the aim of contextualize the power relation between the genres, evokes author like:

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), graduada em Letras pela Faculdade de Educação São Francisco - FAESF (2009). Orienta trabalhos de TCC na Faculdade de Educação Memorial Adelaide Franco - FEMAf.

² Mestra em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Possui graduação em Letras Vernáculas pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (AGES -Paripiranga -BA). Professora de Literatura e Gramática.

Figueiredo (2020); Butler (2001); Foucault (1988) and others. Of a non-conclusive nature, this present work aims to contribute for the studies about being a woman and the patriarchy.

Keywords: Marriage; Gender; Brazilian Literature; Power relations; Romance.

Introdução

O texto literário nos faz refletir sobre diversos aspectos da condição humana, sobretudo, das questões de gênero. Desta forma, neste artigo, propomos problematizar o casamento e as relações de poder exercida sobre a mulher, que, durante séculos, foi vista como uma propriedade, como um objeto, como um corpo, que, para as ideologias dominantes das mais diferentes épocas, precisava ser dominado e controlado. Este pensamento, infelizmente, ainda prevalece nas sociedades, o que justifica os inúmeros casos de violência doméstica que acontecem todos os dias.

A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas é uma narrativa histórica, além de ser composta por uma narradora que tece comentários e apresenta ao leitor as precárias condições as quais as mulheres, em épocas distintas descritas na obra, foram submetidas.

No romance de Silveira, identificamos o jogo entre passado e presente, envolvendo o contexto histórico do Brasil, traçando a trajetória de uma família imaginária composta por 21 gerações, representadas pelas personagens femininas que presenciam acontecimentos históricos da invasão portuguesa até o contexto de pós-ditadura militar.

Maria José Silveira é goiana, nascida em Jaraguá-GO, no dia 6 de janeiro de 1947. Atualmente, mora em São Paulo onde tem se dedicado à literatura. É romancista, tradutora, editora, ensaísta e pesquisadora. Suas publicações se destinam a públicos diversos, sejam crianças e jovens, sejam adultos. Sua obra inaugural, no universo literário, foi o romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, objeto de análise deste estudo, publicado pela editora Globo em 2002, com reedição ampliada em 2019 pela mesma editora. Este romance recebeu o Prêmio Revelação da APCA, em 2002. Em 2021, foi finalista do Oceanos e do prêmio Jabuti com a obra *Maria Altamira*.

O primeiro romance de Silveira *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* já possui quatro traduções. A obra foi publicada em francês, pela *Denoel*, em inglês, pela *Open Letter*, em italiano, pela *Mondadori* e em chinês. A edição em inglês é vendida na *Amazon* com o título: *Her mother's mother's mother and her daughters*. Esta obra tem despertado o interesse de estudiosas do feminismo latino-americano por abordar uma narrativa da história de mulheres no Brasil, e com a perspectiva do feminino conquistando, assim, uma crítica conceituada.

Das obras de Silveira, destacamos também *Pauliceia de Mil Dentes* (2012), que foi lançada pela editora Prumo e foi finalista do prêmio Portugal Telecom. Outra obra reconhecida pela crítica foi *Maria Altamira* (2020), que foi indicada como finalista dos prêmios Jabuti, Oceanos e São Paulo em 2021. Suas últimas obras são: *Aqui. Neste Lugar* (2022), caracterizado

como uma obra distópica, publicado pela editora *Autêntica* em 2022; *Farejador de águas* (2023), que foi publicado pela editora *Instante* e *Céu Branco* (2024), publicado pela editora *Faria e Silva*.

Este recorte bibliográfico se fez interessante, a fim de situar o leitor sobre a trajetória literária da autora. Nessa direção, para esta pesquisa, vamos analisar apenas a sua obra inaugural, *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, cuja história se passa no século XVIII. Das várias mulheres que são citadas na obra, daremos destaque a personagem Clara Joaquina, cujas razões serão justificadas no decorrer desta análise. Cabe, ainda, salientar que o romance inicia no século XVI, ano de 1500, com a indígena Inaiá, até chegar ao ano de 2001, com Amanda, a última personagem incluída na reedição do romance.

Neste romance, os contextos históricos, do Brasil, reverberam, de algum modo, nas características comportamentais das personagens e, sobretudo, da narradora, que apresenta ao leitor uma genealogia de mulheres da mesma família, formada por mãe, filhas e avó, que contam sobre a vida de mulheres e as gerações de Inaiá. Dessa forma, a partir das mudanças históricas, políticas e sociais no romance, o leitor vai identificar, por meio da miscigenação, as construções das personagens, as regulações impostas pela sociedade e as punições sociais a começar pelas violências que as mulheres sofrem.

Identificamos, por meio das leituras e pesquisas realizadas, que os casamentos arranjados com a oferta de dotes, aspecto simbólico do passado, obrigavam muitas mulheres a se “casarem” contra a vontade. Por esse motivo, entendemos, neste estudo, a união conjugal como um acordo feito entre a famílias do noivo e da noiva, tendo em vista que o patriarca da família da noiva, por vezes, tinha a urgência de casar suas filhas, visto que o casamento era também a condição mais favorável para as mulheres naquela época, e não se “casar” representava um fracasso social. A esse respeito, Gilberto Freyre destaca que,

A mulher não tinha controle de si inclusive quando se tratava do que havia de mais íntimo: seus sentimentos e sua sexualidade. À mulher, passiva e vazia, inclusive anatomicamente, não era permitida a manifestação de seu interesse por um homem, lhe restando esperar pelo despertar da vontade deste. Caso isso se concretizasse, precisava ainda se submeter à vontade de outro homem: seu pai, que decidia - e muitas vezes negociava – sua vida através do casamento (Freyre, 2006, p. 56).

Mediante as inúmeras lutas e conquistas femininas alcançada ao longo do tempo, a literatura produzida a partir do século XX delineou novos caminhos para as personagens femininas, que, de mulheres subalternas e subservientes, como foram historicamente reproduzidas, passaram a ser tratadas enquanto expressões de resistência e denúncia sobre o poder masculino.

Retomando as discussões sobre o *corpus* que fundamenta este estudo, *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, destacamos que o casamento e a representação do feminino são trabalhados pela autora com a visão patriarcal de sociedade: casar implicava, de modo distintos para os pares envolvidos, um jogo de interesses. A mulher desejava, por diferentes razões, sair

da casa dos pais, aliás, não havia escolha quanto a isso: tinha que sair. O homem desejava uma mulher que limpasse, passasse e cuidasse de seus filhos.

Clara Joaquina e Diogo Ambrósio ocupavam posições distintas na sociedade patriarcal da época. Seus compromissos e interesses eram diferentes. Enquanto Diogo Ambrósio tinha mais liberdade por ser homem e ascender socialmente como um grande tropeiro rico, Clara Joaquina vivia confinada em prisões simbólicas, dentre elas, destacam-se: não tinha a liberdade desejada e, tampouco, possuía uma casa no espaço urbano, conforme ansiava conquistar com o casamento.

Hodiernamente, as mulheres, no casamento ou não, têm exercido um protagonismo social e político, que promove uma visão de mudanças, que as levam a resistir às dominações de poder, pondo em destaque as suas vozes que foram, por vezes, silenciadas. A escritora Maria José Silveira, ao idealizar uma narrativa que privilegia o posicionamento feminino, pois ainda que Clara Joaquina sofresse contra os poderes do patriarcado, ela resistia à sua maneira, visou destacar a situação social das mulheres nos vários contextos históricos do Brasil. Desse modo, pode-se conhecer e entender qual o lugar da mulher-esposa e como a ótica masculina patriarcal era desenvolvida.

Por meio da obra estudada, observamos que o lugar da mulher, representada por Clara Joaquina, é de desigualdade, discriminação e inferioridade. Assim, somados a esses fatores, tem-se a violência sofrida pela personagem, que, mediante as práticas de estrupo, sofre e é obrigada a gerar filhos.

Considerando os aspectos de gênero citados, este artigo propõe discutir a dinâmica do casamento no contexto patriarcal entre os personagens Clara Joaquina e Diogo Ambrósio, no romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002). Desse modo, a análise justifica-se como relevante, pois evidencia, por meio do texto literário, a situação da mulher no século XVIII, à medida que observa, ainda, como o poder masculino age e reduz a identidade feminina ao exercício da subserviência.

Para isso, será abordado autores como: Figueiredo (2020); Butler (2001); Foucault (1988); Beauvoir (2016), bem como citam-se ainda autores que se debruçam sobre sociedade, cultura e patriarcado, tais como: Magalhães (2017); Macedo (2015), Barroso (2007) e Freyre (2006). Trabalharemos, ao longo deste estudo, com os aspectos referentes ao lugar da mulher como esposa, as intersecções de poder entre os gêneros e as consequências dessas cercas simbólicas. Por fim, teremos as considerações finais, que reforçam e coroam as discussões tecidas.

O lugar da mulher e as intersecções de poder entre os gêneros

Nos últimos anos, a produção de autoria feminina tem se intensificado, na literatura brasileira, nos mais variados gêneros e formas – romance, conto, crônica, poesia, *slam* e no cordel. Entretanto, ainda são poucos os estudos críticos dessas autoras quando comparamos

com a produção de autoria masculina. Esse quadro é ainda mais preocupante em se tratando de escritoras negras, por exemplo, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Eliana Alves Cruz e outras. A invisibilidade das produções destas escritoras, no campo acadêmico, tem consequências quanto a circulação de suas obras entre o público leitor mais amplo, limitando o alcance desses textos, que registram o olhar e as experiências de uma parcela significativa da população brasileira.

Nessa direção, a obra de Maria José Silveira é pouco explorada no universo acadêmico, o que é preocupante, pois o conteúdo explícito da narrativa é de um valor crítico imensurável, no que diz respeito, sobretudo, ao debate sobre a subjugação de gênero. A personagem Clara Joaquina é a representação de um ser social que, infelizmente, foi configurado em um universo feminino reprimido, mas que, apesar disso, se movimenta na busca de sonhos inerentes ao ser mulher.

A literatura de autoria feminina, seja ela branca ou negra, expõe assuntos importantes de forma crítica e reflexiva sobre as mulheres. Esse fato faz com que o lugar de fala do feminino seja representado por meio da apresentação da realidade, levando o leitor a questionar práticas sociais, como afirma Terry Eagleton:

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são as formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a ‘mentalidade social’ e ideologia de uma época (Eagleton 2011, p. 19).

Por meio da ideologia de uma época, podemos discutir aspectos importantes relacionados às obras literárias. Nesses aspectos, pode-se observar que, por meio da narrativa em análise, *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, identificamos como a relação matrimonial se dera no passado e, aliás, ainda hoje.

Isso posto, como já citado, o enredo da obra ocorre em um período histórico situado entre o século XVI e XXI. Em relação a esses momentos históricos, inferimos que em ambos os momentos políticos, a mulher, no contexto da obra, não tem o seu lugar reconhecido, uma vez que o poder ou os resquícios do patriarcado a coloca em uma posição de opressão, dominando-a e discriminando-a. Deste modo, observamos que, ainda que Clara Joaquina pertença a uma família abastada para o tempo - leu muitos livros e frequentou boas escolas -, o contexto que está inserida a obriga a permanecer em um casamento no qual é humilhada e subjugada.

De acordo com Guacira Lopes Louro (2020, p. 454), “O casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira feminina. Tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como um desvio da norma”. Esse fato se justifica, pois o lugar da mulher-esposa era no contexto do lar, sendo mãe e esposa, e, sobretudo, submissa ao marido.

Nesse sentido:

Era para isso que precisava de uma esposa, e ela, apesar de sua irritante moleza, parecia saudável, pelo menos isso. Decidiu que a deixaria na casa da fazenda para lhe fazer os filhos e cuidar deles. Essa seria a vida dessa pamonha de mulher, e pronto (Silveira, 2002, p. 166).

Sobre o romance analisado, destacamos que o objetivo de Diogo Ambrósio com o casamento era o enriquecimento: “sua ambição era ser mais rico e importante que o pai” (Silveira, 2002, p. 161) e, além disso, objetivava também ter filhos. Assim, observa-se que a função social da mulher no século XVIII³ - ser mãe e esposa - , ainda se ramifica no século presente com algumas mulheres (o leitor percebe esse fato claramente na narrativa de Silveira), o que nos faz questionar: em que medida a condição do eu feminino avançou no cenário patriarcal, atual? Até que ponto os direitos femininos, até então conquistados, não são vistos como privilégios? Estas perguntas esperamos que o leitor, atento, responda ou, quem sabe, alce debates sociais sobre.

De forma concomitante às questões pontuadas que envolvem a subjugação da mulher, Magali Engel (2020, p. 332) destaca que: “a mulher foi submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que asseguraram o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe”.

Neste estudo, chamamos a atenção do leitor para o fato de que, ao refletirmos sobre a condição da mulher na sociedade, usaremos os verbos no passado na tentativa de enfatizar o século XVI - marco temporal que Silveira começa a confeccionar a narrativa e período histórico no qual a subordinação da mulher se deu com muito vigor. Nesse contexto, o comportamento esperado e aceito para as mulheres é que elas se tornassem esposas, dona do lar e, principalmente, mães. Caso elas se abstivessem desse papel, seriam desprestigiadas pela sociedade com preconceito e caracterizada como alguém a quem o respeito não era um direito. De acordo com Engel (2020, p. 332-333): “sua incapacidade e/ou recusa em cumprir as obrigações morais designadas eram vistas como resultantes da especificidade da sua natureza e, concomitantemente, qualificadas como antinaturais”.

Nesse sentido, fugir das formas de dominação era impossível, pois as mulheres eram vigiadas e controladas pela família e sociedade. Judith Butler destaca que, “a norma é uma medida e um meio de produzir um padrão comum, e tornar-se um exemplo da norma não é esgotar a norma, mas é tornar-se sujeito a uma abstração do senso comum” (2014, p. 264). A partir disso entendemos que os padrões comportamentais impostos pelo patriarcado são formas de controle que visam manter a ordem do sistema por meio da manutenção de princípios e valores já enraizados dentro do estereótipo do senso comum.

Observamos, como já citado e mostrado, no romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* relações de imposição de poder, vejamos um outro exemplo: “O casamento com moça herdeira de boas lavras lhe pareceu mais um excelente negócio, um negócio que acrescentaria

³ Período histórico no qual a submissão do gênero feminino em relação ao masculino se deu com tamanha proporção. A cobrança para que a mulher fosse mãe e esposa nunca se mostrou tão intensa como neste período. De outro modo, foi no século XVIII que o patriarcado encontrou seu melhor momento, segundo Freyre (2006).

barras de ouro fino e mais prestígio ao muito que já tinha" (Silveira, 2002, p. 161). Nesta passagem, identificamos o principal objetivo de Diogo com o casamento: adquirir mais poder e prestígio com o dote que receberia. Diante do exposto, neste caso, entendemos que o casamento era visto como um bom negócio, como observado na citação acima, pois o objetivo era obter mais dinheiro com o dote. O pensamento do personagem corrobora com os escritos de Eurídice Figueiredo (2020, p. 136), que escreveu o seguinte: "Numa época em que as mulheres valiam pelo dote que tinham, muitos homens as desposavam por causa do dinheiro."

Em uma outra passagem da narrativa, Diogo, descontente com a relação, pensa em devolver Clara Joaquina aos pais, mas logo afasta essa possibilidade. Desse modo: "Pensou até em devolvê-la à família, mas pensou também nas lavras e decidiu que não. De qualquer maneira, ele tinha se casado pelas barras de ouro fino e pelos filhos que pensava ter" (Silveira, 2002, p. 166).

"Clara Joaquina se tornou, de fato, uma prisioneira, e sua vida, um pequeno inferno naquela fazenda isolada" (Silveira, 2002, p. 166). Clara Joaquina não é feliz no casamento e, dentre as várias causas, está o fato de o esposo não aceitar seus pensamentos e ações. Fica evidente, portanto, a situação opressiva desta na relação: o esposo não respeita a sua opinião, tampouco seu corpo. Nesse sentido, o marido é quem possui poder nesta relação, assim: "não há espaço para a mulher se libertar dentro dessa política do casamento que tenta controlar seus atos e seus pensamentos" (Figueiredo, 2020, p. 205).

É importante observar como é caracterizada a situação da mulher-esposa na obra, por meio da protagonista Clara Joaquina, existe a denúncia de um sistema cultural hegemônico e simbólico, que opriime a mulher, obrigando-a a se inserir em uma condição de submissão simbólica imposta pelo meio social em que vive.

Nesse sentido, Butler (2001, p. 144) aborda as imposições culturais da identidade de gênero e sexual como construtos sociais, pois "a desigualdade de gênero e a opressão sexual não são fatos imutáveis da natureza, mas sim artefatos da história". Entende-se que a questão da normalização desse tipo de poder vem de um contexto histórico machista, no qual a mulher é vista como objeto sexual; aquela que precisa aceitar e entender que o casamento é uma extensão social da subserviência, em especial, ao marido.

homem se definia pela dedicação ao trabalho, pois sua obrigação fundamental era prover a subsistência da família. Emergia, assim, uma imagem assimétrica da relação homem/mulher, ou seja, do homem exercendo completa dominação sobre a mulher submissa (Corrêa, 1983 *apud* Priore 2004, p.319-320)

A relação de poder, na obra, nos mostra a desigualdade na qual a mulher se encontra. As intersecções entre essas relações são de exclusão. É assim que o poder age, controlando a vida da personagem, conforme é evidenciado: "De fato, mal falava com a mulher" (Silveira, 2002, p. 166).

As subjugações de gênero, na narrativa de Silveira, corroboram com a ideia de desigualdade proposta por Michel Foucault "as correlações de força múltiplas que se formam e

atuam nos aparelhos de produção, nas famílias, nos grupos restritos e instituições, servem de suporte a amplos efeitos de clivagem que atravessam o conjunto do corpo social” (1988, p. 91).

Clara Joaquina, à sua maneira, tentava resistir a todo processo de dominação imposto. Mesmo diante da máquina opressora do sistema patriarcal, ela se movimentara, tentando romper com o poder e a obrigação de ter filhos. Isso posto, “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 2012, p. 132).

Nesse sentido, os instrumentos de luta e subversão praticados pela personagem afirmam sua autonomia em não se deixar obedecer pelas inscrições sociais impostas ao seu corpo. Nesse viés, seu corpo-território⁴ traz as marcas de uma violência que não consegue conter, contudo, ela se mantém resistente, porém seu corpo visto como um território conquistado não está inerte no sistema, assim a personagem não teve o direito de escolher a maternidade, por essa e outras razões, a vida dos dois torna-se uma guerra invisível:

Então é assim, a senhora pamponha não quer ter filhos? Pois veremos. E passou a encostá-la vezes sem conta nas paredes, nos dias em que passava na fazenda. Essa guerrinha particular com Clara Joaquina passou a ser, para ele, um substituto, talvez o único possível, para o casamento irremediavelmente errado desde o princípio (Silveira, 2002, p. 169).

Como já mencionado, a personagem, então, passa a sofrer violência sexual. Sobre essa ideia de subserviência dos corpos, Figueiredo (2020, p. 302) vem dizer que: “Os homens abusadores exercem o poder sobre os corpos das mulheres porque a sociedade machista e misógina em que vivem lhes outorga esse poder”.

A própria sociedade, como afirma a pesquisadora na citação acima, impõe esse poder ao homem que julga no direito de ter posse e poder sobre a esposa. Nesse sentido, Clara Joaquina, contra a sua vontade, engravidou. Os sentimentos por ela sentidos, nesse momento, são intensos: ela sente ódio do marido. Conforme Simone de Beauvoir (2016, p.190, v.2): “o ato de amor é, da mulher, um serviço que presta ao homem; ele toma seu prazer e deve em troca alguma compensação. O corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela é autorizada a explorar”.

O corpo, como objeto, é compreendido enquanto a premissa em se pensar e se afirmar que a mulher tem a obrigação de servir ao homem. Essa objetificação permanece no imaginário de alguns homens atualmente, contudo, observamos, felizmente, debates sociais quanto às violências sofridas pelas mulheres, o abuso sexual ou discussões acerca do direito ao aborto, direitos iguais e oposições contra certas agressões ao corpo da mulher e alguns estereótipos, dentre eles a ideia de que a natureza feminina precisava ser domada pelo masculino.

⁴ “corpo-território é um conceito político que evidencia como a exploração dos territórios comuns e comunitários (urbanos, suburbanos, camponeses e indígenas) implica violentar o corpo de cada um e o corpo coletivo por meio da espoliação” (Gago, 2020, p. 107).

Na obra estudada, ao tentar desregular regras patriarcais, Clara Joaquina, que se recusa ser mãe, é abusada sexualmente pelo esposo, que, simbolicamente, demarca a posse do corpo-território. Nesse contexto,

[...] o corpo é investido por relações de poder e dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso, num sistema de sujeição (...); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (Foucault, 2015, p. 29).

Foucault expõe o corpo humano como objeto, tendo valor de produzir alguma utilidade, é dessa maneira que o esposo de Clara Joaquina a disciplinou como subalterna integrando-a ao sistema de produção, desse modo, “O controle da sociedade sobre os indivíduos não é feito apenas por meio da consciência ou da ideologia, mas também no corpo e com o corpo” (Foucault, 2009, p. 210).

Um dos momentos da obra que Clara Joaquina mais se mostra à frente de seu tempo e do sistema imposto é quando esta desregula a norma ao trair o marido. Nos apropriamos, aqui, do conceito teórico de Butler (2001), que argumenta que desregular normas é o movimento de não aceitar, de forma deliberada, o que é imposto. Clara Joaquina foi obrigada a ter filhos, como protesto por ter sido violada, ter sido tocada e ter o seu corpo invadido, decidiu se relacionar com outro homem, a fim de que seu esposo soubesse e sentisse que, naquele momento, ela disse não, ainda que isso lhe custasse a vida. Este foi, sem dúvida, o momento de maior rebeldia contra o sistema.

A partir desse momento, ela “Sentia-se vitoriosa, como nunca se sentira antes. Conseguira o que tanto queria, e isso era de fato, de fato, tudo o que lhe importava” (Silveira, 2002, p. 174). O não ao sistema ainda foi mais forte quando Clara Joaquina, conforme ia sendo esfaqueada pelo marido após descobrir a traição, diz que a filha não era dele. Diante do exposto, de acordo com Rachel Soihet (2020, p. 381): “Alguns países chegavam a adotar a norma de impunidade total em favor do marido que “vingasse a honra” ao surpreender sua mulher em adultério”. Nesse contexto, Diogo não sofreu punição alguma pelo assassinato da esposa, pois, entendia-se que o personagem “lavou a honra com sangue”, comportamento este tão fortemente defendido nas culturas do século XVIII, conforme a historiografia nos mostra.

Quando a mulher desregula uma regra, ela passa a sofrer muitos preconceitos e discriminações, além disso, muitas delas pagaram com a própria vida. No romance, observa-se a situação subalterna da personagem ligada a uma estrutura tradicional e cultural que a coloca em uma condição de menor importância social, restando-lhe apenas duas funções simbólicas: obedecer ao esposo no casamento e lhe dar filhos.

Diante disso, para Figueiredo (2020, p. 106): “O destino que era reservado à mulher na sociedade se limitava ao casamento e à maternidade, a mulher que tentasse sair da norma seria condenada ao fracasso, à marginalidade, à alienação, quiçá ao suicídio”. Nesse sentido, percebe-se as várias exclusões sociais voltadas para a mulher que ousasse sair da norma que lhe era imposta. Logo, acontecia uma aversão ao feminino, pois ela era sacrificada em vida ou com a morte por se opor às questões normativas. Nesse intento, Maria Kehl, ao abordar sobre os

deslocamentos do feminino, afirma que a partir do século XVIII cria-se o ideal de feminilidade, que ainda é observado nos nossos dias. Esse ideal, de acordo com a pesquisadora, tem a função de “promover o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar” (Kehl, 2016, p. 38).

O discurso acima analisado pelas mulheres e avaliado por elas mesmas como ultrapassado, ainda vigora no imaginário de muitos homens, que procura, na mulher, aspectos de feminilidade, tais como ser bela, possuir dotes culinários e domésticos. Esses aspectos são cobrados por alguns homens ao escolher suas esposas, pois esses atributos serão uma forma de destacar o lugar da mulher-esposa na sociedade. É importante frisar que esse conjunto de comportamentos que oprimem a mulher e que são caracterizados como relações de poder entre os gêneros, marginalizam e a coloca em um contexto de violência no qual o direito de defesa não existe.

O contexto da violência sexual sofrida pela personagem Clara Joaquina nos mostra que a narrativa de Maria José Silveira problematiza, por meio da personagem feminina, as ideologias do gênero masculino como repressivas, que influenciam na representação da história da mulher de forma negativa, colocando-a como submissa sem ter lugar de fala. O patriarcalismo nos mostra quem tem domínio de fala e se encontra em uma estrutura dominante. Assim, as relações de poder entre gêneros são identificadas em meio as condutas colocadas a eles, aliás, essa cobrança se aplica, essencialmente, à mulher.

A vida de esposa não fez Clara Joaquina feliz, pois não houve a realização humana que esperou. Apesar de tentar fugir da situação que vivia: “A cada dia, o dia inteiro, Clara Joaquina imaginava uma maneira de sair dali” (Silveira, 2002, p. 167), a personagem não escapou do destino imposto à mulher que se mostra à frente do seu tempo: foi mãe e morta pelo marido.

Ótica masculina do patriarcado: degradação seguida de morte de Clara Joaquina

A mulher foi, durante muito tempo, vítima de uma sociedade patriarcal, que valorizava o homem enquanto ser inteligente e capaz, porém a figura feminina tinha sua condição existencial reduzida à apenas duas funções: ser mãe e esposa. Durante esse quadro de diferenças entre gêneros, a mulher foi submissa e obediente, sendo considerada como um ser sem inteligência, pois a inteligência cabia ao homem.

Segundo Alfredo Bosi (2013), os séculos XVIII e XIX foram marcados pela cultura patriarcal, na qual casar representava a situação mais confortável e respeitável que a mulher poderia alcançar. Sua beleza era muito valorizada e era preciso manter-se sempre bela para atrair olhares masculinos e, possivelmente, conseguir um casamento. Para além desse fato, manter-se sempre bela era também uma maneira de sentir prazer, que alimentasse, sobretudo, o ego feminino. Assim:

(...) A mulher é vaidosa sempre, quer ser amada, admirada por sua beleza e por seus vestidos. Quer para seu marido um homem em alta posição para elevar ela também; quer estar de salto, coberta de seda e de brilhantes,

deslumbrando os homens e ser invejada pelas outras mulheres. No casamento isso é tudo, e o amor é quase nada (Macedo, 2015, p. 206-207).

Nessa direção, o contexto temporal de produção da narrativa, conforme já citado, caracteriza uma sociedade altamente patriarcal, na qual o fato de não se casar tinha forte peso para as mulheres. É como se estas “fracassassem” socialmente. Além disso, recebiam o nome de “solteironas” e, aliás, representavam um peso e vergonha para a família. Ou ainda:

Uma mulher com mais de vinte anos de idade, sem a perspectiva de um casamento, corria o risco de ser vista como encalhada, candidata a ficar para a *titia*. Aos vinte e cinco anos, considerada uma *solteirona*, o que já era fonte de constrangimento. Um homem de trinta anos, solteiro, com estabilidade financeira, ainda era visto como um *bom partido* para mulheres mais jovens (Magalhães, 2017, p. 619).

Com referência ao poder masculino em detrimento do feminino, temos, por exemplo, a personagem Clara Joaquina, que emerge da ficção, evocando curiosidade, escândalo e reflexões sobre o comportamento feminino e todos os estereótipos que giram ao redor da condição do ser mulher no Brasil do século XVIII.

Clara Joaquina foi, assim, confeccionada sob a ótica do patriarcado, logo, o fim trágico de Clara Joaquina ressoa a ideia de que o poder hegemônico da sociedade da época não perdoa mulheres que desregulam o padrão que foi imposto. Por outro lado, a morte de Clara Joaquina é, sem dúvida, a personificação da liberdade, haja vista que, ao escolher adulterar, ela sabia que, após seu esposo descobrir, ela seria morta. E ainda sabendo que seria morta, ela não ficou triste, ao contrário, ficou feliz, pois a morte, naquele contexto, representava a liberdade. Era preferível morrer a permanecer naquele casamento. Dito de outro modo, a morte de Clara Joaquina significou a verdadeira “hora da estrela”, traçando, aqui, uma interface com o romance clariceano.

Assim como Macabéa, que se mostrava feliz no momento de sua morte, pois sentiu que, pela primeira vez, foi vista enquanto pessoa, Clara Joaquina, ao ser esfaqueada pelo esposo e sentir que estava desfalecendo, sentiu-se feliz, pois entendeu o seu homicídio como sendo a resposta da dor do seu esposo, a dor da traição, da subversão. Além disso, Clara Joaquina sabia que agora seria uma mulher livre, pois não haveria mais prisão a partir de sua morte física. Na passagem do romance que se observa logo abaixo, destaca-se a representação desse momento simbólico:

Quando a faca de Diogo Ambrósio penetrou em seu peito, depois de matar o amante, ela se surpreendeu, é verdade, mas, passada a desconcertante percepção do sangue encharcado seu vestido de tafetá azul, ela realmente, no fundo, no fundo, não se importou tanto assim. Sentia-se vitoriosa, como nunca se sentira antes. Conseguira o que tanto queria, e isso era de fato, de fato, tudo o que lhe importava. [...] E morreu ali, com um sorriso de gelo nos lábios,

certa de que então, naquele último momento, completara sua magnífica vingança (Silveira, 2002, p. 174).

Como vimos no romance de Maria José Silveira, com as transformações sociais, industriais e econômicas, a mulher começou a questionar o seu estar no mundo. Clara Joaquina não teve um final feliz, pois a morte, mesmo que em algumas culturas orientais assuma uma semântica de liberdade, no romance, ela representou a punição da sociedade diante da realidade de mulheres adúlteras: devem ser mortas ou punidas.

Outro ponto no romance, e não menos importante que os demais que já foram aqui pontuados, diz respeito ao fato de que a escritora imprime sua personagem com uma visão positiva de gênero no sentido de que apesar de as mulheres, dessa época, terem sido totalmente controladas socialmente e de terem suas subjetividades oprimidas pelos patriarcas das famílias, ora esposo, ora pai, a maioria delas era inteligente, esperta, dona de um raciocínio lógico perspicaz. No entanto, por vezes, essas mulheres eram obrigadas a mostrar fragilidade e indiferença diante dos acontecimentos sociais, uma vez que se deixassem claro essas habilidades intrínsecas não seriam compreendidas e, possivelmente, viriam os julgamentos de que elas estavam querendo “desviar-se” das ordens dos maridos. Ou para aquelas que ainda não haviam casado, o rótulo seria de que não serve.

A esse respeito, Carmem Barroso pontua-se que:

As personagens femininas da ficção literária do século XVIII estão, por vezes, vinculadas a uma sociedade patriarcal onde a burguesia e a religião tinham valores determinantes. A sociedade ditava as regras e as mulheres obedeciam. Entretanto, existe, na literatura, a representação de mulheres que subverteram as normas simbólicas impostas pelo patriarcado. Essas mulheres são, geralmente, personagens fortes, determinadas e desafiadoras, lutando por liberdade de expressão e buscam ser donas de si (Barroso, 2007, p. 65).

Considerando o fragmento de Barroso (2007), observa-se, no romance, que Clara Joaquina, apesar de todas as prisões simbólicas que vivia rodeada, representou uma mulher transgressora, visto que tinha discernimento de que a realidade na qual vivia não era a sua verdade. Diferente das outras mulheres que se conformavam com a subserviência no casamento, a personagem se mostrava inconformada e sedenta por liberdade, pagando com a própria vida o preço dessa liberdade.

Diante do exposto, pensemos: a cultura do patriarcado e as desigualdades históricas impostas, denunciadas no romance de Maria José Silveira, foram vencidas? Ao observarmos a condição da mulher, hoje, e os altos números de feminicídios sofridos por mulheres em todo o mundo, percebemos que não, as desigualdades simbólicas entre os gêneros não foram vencidas, sobretudo, ganharam novos contornos. Sobre esse assunto, Télia Negrão, jornalista e integrante da Rede de Saúde das Mulheres Latino-americanas, em uma entrevista concedida ao *site* de notícias *Brasil de Fato* (BdF), em maio de 2021, afirmou que a prática do feminicídio aumentou em 2021. Segundo ela:

A violência contra as mulheres tem raiz numa cultura patriarcal, machista, que trata as mulheres com inferioridade, que delega aos homens o poder sobre suas vidas, seus corpos, suas ideias. É uma cultura que dá alta legitimidade aos homens para domesticar as mulheres e moldá-las de acordo com seus padrões e referências, e se necessário, matá-las (...) a média mensal de feminicídios tem sido de 8,5 mortes de mulheres contra 6,5 ao mês em 2020.

Considerando as ponderações dada por Negrão (2021), inferimos que os altos índices de homicídios envolvendo mulheres se justifica pela predominância de uma cultura machista e patriarcal ainda bastante forte na sociedade. Esse fato persiste, sobretudo, porque as políticas públicas efetivas de combate e proteção às mulheres não atuam como deviam. As próprias delegacias, por vezes, mediante casos de denúncia de agressão física, ignoram o fato.

As considerações fatuais, aqui, levantadas, casos de feminicídio que aumentaram em 2021, reforçam quão o patriarcado exerce, ainda, controle e poder sobre as mulheres, que são, nos mais diferentes aspectos, reificadas e reduzidas a uma condição existencial de objeto. E é justamente sobre esse movimento de reificação do gênero feminino que a narrativa de Maria José Silveira problematiza.

Portanto, o patriarcalismo ainda existe e em proporção bastante expressiva. Do século XVIII para o século XXI, ocorreram muitas mudanças estruturais, mas a principal mudança que se esperava não ocorreu: algumas mulheres continuam sendo tratadas como propriedade do homem, isto é, as representações simbólicas de violência de gênero ainda não foram totalmente vencidas.

Diante do exposto, a literatura se nutre, para além de suas funções estéticas, de movimentos políticos que denunciam e revelam ideologias misóginas. De acordo com o crítico literário Antônio Cândido (2002, p. 79) “[...] é difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos”. A literatura, por ser também a representação da realidade, leva o leitor a refletir sobre aspectos sociais, descortinando mecanismos de injustiças e poder.

Conclusão

A Literatura, para além de ser uma representação artística e cultural, é um ato político, que ressoa denúncias e, por conseguinte, evoca transformações sociais, pois, por meio dela, muito se consegue e conseguiu. Nesse sentido, o romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, de Maria José Silveira nos convida a pensar sobre a situação da mulher na sociedade do século XVIII e atual, bem como propõe novos olhares sobre a identidade feminina e, sobretudo, a masculina, uma vez que, quando se pensa nas desigualdades de gênero, não somente se entende que a situação da mulher deverá ser mudada, mas a do homem também, que precisa reconhecer que as relações entre os gêneros não devem ser sobrepostas, mas simétricas.

Considerando as questões de gênero e do silenciamento das vozes femininas que foram pontuadas ao longo deste trabalho, destacamos que a personagem Clara Joaquina, de Maria José

Silveira, desnuda a maneira como o homem impõe poder, imputando uma relação verticalizada e, sobretudo, marcada por jogos de manipulação e controle construídos historicamente, no qual a mulher é oprimida e tem seus direitos negligenciados, entendidos, por vezes, como privilégio, pois muitas são as vezes que a própria cultura questiona os direitos femininos já adquiridos, afirmando que eles são privilégios concedidos.

Na narrativa silveiriana, identificamos o patriarcado latente como uma forma de denunciar a violência sofrida pela personagem Clara Joaquina, e por tantas outras “Joaquinas” existentes fora da ficção, que também é e foram vítimas do feminicídio. O fim trágico da personagem é uma extensão daquilo que ocorre na realidade: homens matam mulheres quando estas decidem não mais serem controladas, submissas ou, porque não dizer, subalternas a eles. Além disso, importa destacar, ainda, que o feminicídio, por vezes, ocorre por mera suposição do agressor, ou seja, mesmo quando a mulher não fez nada, não “quebrou” nenhuma “norma”.

A literatura, por meio da palavra e seus arranjos estéticos, reflete, de forma verossímil, a realidade e o contexto social-histórico de uma época. Nesse sentido, a expressividade, sua matéria-prima, tudo traduz e revela pela arte do dizer.

É desse modo que a literatura se complementa de forma organizada, em sua lógica interna, por processos e estratégias estéticas-políticas, ou seja, mazelas sociais são problematizadas e debatidas por meio de uma linguagem estética.

No romance, a história desenvolve um processo autorreflexivo no leitor, é como se o texto literário desenvolvesse novas possibilidades de significação por meio dos diversos comportamentos da personagem que envolve a trama, essa intenção observada na narrativa é estabelecida pela análise dos acontecimentos e problematizações relacionadas à verossimilhança literária.

Por fim, essas questões reforçam o quanto o processo de criação artística de Silveira está interseccionado pelas fronteiras entre literatura e história em que o passado revisitado nos faz perceber que o patriarcado e o poder eram sustentados por um controle e abuso do corpo da mulher. Dessa maneira, a narrativa denuncia o tratamento impiedoso dado Clara Joaquina como forma de moldá-la as normas sociais.

Portanto, acreditamos que o objetivo desse trabalho foi atingido, uma vez que foi problematizado, por meio de uma análise crítica-literária, o estar da mulher na sociedade. Como resultados esperados, desejamos que esta pesquisa possa ampliar o debate social sobre patriarcado e violência doméstica. Além disso, de caráter não conclusivo, o estudo aqui proposto visa contribuir para as pesquisas sobre gênero e sociedade, de modo geral, podendo seu *corpus* ser aprofundado em pesquisas futuras.

Referências

BARROSO, Carmen. *Literatura, Mulher, Sociedade e Estado no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, UNICEF, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millit.3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOSI, Alfredo. *Entre a Literatura e a História*. S. Paulo: Ed. 34, 2013.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. In: *Cadernos pagu* (42), janeiro-junho de 2014.

CANDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2002.

DEL PRIORE. Mary (org.); *História das mulheres no Brasil*. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

ENGEL, Magali. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade I*. A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 3. edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala* (2006 [1933]) – Gilberto Freyre.
Gilberto Freyre e as ambiguidades de Casa-grande e senzala (On-line) – Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-jul-12/embargos-culturais-gilberto-freyre-ambiguidades-casa-grande-senzala>. Acesso em: 08 set. 2024.

GAGO, Verônica. *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo* / Verônica Gago; tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2020.

MACEDO, Joaquim Manoel. *Os dois amores*. São Paulo: W.M. Editores, 2015.

MAGALHÃES, Marionilde. *Mulheres na história: Paraná século XIX e XX*. Curitiba: UPPR, 2017.

NEGRÃO, Télia. *Feminicídios aumentam em 2021*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/05/24/feminicidios-aumentam-em-2021-e-pesquisa-dora-alerta-sobre-perigo-para-mulheres-do-rs>. Acesso em: 15 ago. 2024.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.

SOIHET, Rachel. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2020.

Data de submissão: 15/10/2024

Data de aceite: 18/03/2025

O MAL MORA AO LADO: AS ENTRELINHAS DE MÁRIO E O MÁGICO DE THOMAS MANN

Luana Signorelli Faria da Costa¹

MANN, Thomas. *Mário e o mágico*: uma experiência trágica de viagem. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

Podia ser Ilhas Maldivas, mas este paraíso é na Itália. Do alto da Torre di Venere, como se fosse uma Torre de Marfim, mas de olhos bem atentos, o escritor Thomas Mann captava o *Zeitgeist* (espírito da época) após um incidente envolvendo comentários conservadores acerca da exposição de sua filha que nadava na praia. Eis que a família Mann vai passar uma temporada de férias, especificamente entre 18 de agosto e 13 de setembro de 1926 em um balneário em Forte dei Marmi, no Mar da Ligúria, na região da Toscana. Era para ser apenas um período de relaxamento; porém, permanecendo no lugar por quase um mês, Thomas Mann percebeu a atmosfera de tempos sombrios que se aproximavam: era a ascensão da mentalidade totalitarista na Europa, o que ele pôde presenciar primeiramente na Itália, antes de voltar para a Alemanha. No ano de 1929, ele publica a novela *Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*.

A análise de tal obra se inicia a partir de seu título. Mário é um garçom naquele ambiente turístico cuja vida muda após a chegada do prestidigitador Cesare Gabrielli, o mágico que estava hipnotizando toda uma horda de pessoas das mais variadas nacionalidades que assistiam aos seus espetáculos noturnos. Pais já começavam a perder o controle dos filhos, pessoas dançavam no palco inconscientemente, deixando-se levar pelos gatilhos. É quando Mário decide não aceitar mais aquela situação e dá um tiro no mágico, acabando com aquela brincadeira. Tal desfecho, que Thomas Mann demorou a decidir, pois se via em um impasse, foi sugestão de sua filha, Erika Mann. Ela haveria dito ao pai: “Eu não teria ficado surpresa se ele o houvesse matado com uma bala”. Embora a conjunção “e” no título possa parecer em um

¹ Pós-Doutoranda em Alteridade, Mobilidade e Tradução pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Letras/Português (Bacharelado e Licenciatura) pela UnB em 2014. E-mail: lua.signorelli@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2293-6806>.

primeiro momento aditiva, ela se revela como tendo valor semântico de adversidade, provocando a tensão entre esses dois personagens.

Além disso, é importante ressaltar o caráter trágico de sua experiência que o próprio autor quis ressaltar no subtítulo. O filósofo Aristóteles em sua *Poética*, cuja escrita é datada historicamente de 335 a. C. a 323 a. C, diz que a tragédia representava seres humanos em condição superior, visando à catarse por meio do expurgo dos sentimentos, especialmente o medo e o terror. A partir do que era encenado no palco, os espectadores tendiam a sentir na pele aquela experiência como se fosse a sua, tendendo a se tornar mais simpáticos (ter o mesmo *páthos* é adotar aquele caminho para si).

Contrapondo a novela manneana à tragédia grega clássica, não há um *Deus ex machina* que aparece em aparatos tecnológicos para salvar o povo dos truques do mágico: é Mário que, em um impulso emotivo, usa uma arma para atentar contra a vida do farsante. Em se tratando dos germes fascistas, pode-se refletir até que ponto aquilo não podia ser considerado uma tragédia nacional ou mesmo internacional. A tragédia é quando estas paixões são elevadas a uma situação-limite: o que é capaz de fazer um ser humano quando movido por suas paixões? Sejam elas medo, terror, amor ou ódio? Especialmente, o ódio... E o que é capaz de fazer o ser humano com uma arma, sobretudo quando não está agindo com a sua razão? Quais são os riscos de defender uma sociedade com armas? (Em certas campanhas políticas, esse gesto foi usado como argumento de massa). E, em termos de catarse, como é que o leitor sai dignificado da experiência de leitura dessa novela? Apenas mediante muita reflexão rumo à consciência.

A edição de 2023 da editora brasileira Companhia das Letras é coordenada por Marcus Vinicius Mazzari, autor do posfácio do livro: “A hipnose do fascismo”. O livro integra uma coleção que, com esse volume, já conta com 10 publicações. A tradução é de José Marcos Macedo, tradutor com Mestrado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (1997) e Doutorado (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2007). Atualmente, é Professor Doutor da USP. Essa tradução atualiza a de Cláudio Leme, publicada pelo Círculo do Livro em 1973. A edição ainda conta com uma cronologia e com sugestões de leitura, instrumentos de extrema utilidade para ajudar a difundir a obra de um importantíssimo escritor, cuja relevância vai além do seu próprio tempo, o que pode ser considerado como um “curto-circuito entre tempo e linguagem” (Pandolfo, 2016).

A história se inicia quando a moral patriarcalista burguesa é afrontada. Elisabeth Mann tinha apenas 8 anos de idade e se banhava na praia. Contudo, em sua inocência infantil, ela jamais imaginaria que seria acusada de atentado ao pudor. Consiste em um mal-estar que vai tomando contornos grandiosos: a situação avança até se tornar um caso de intolerância. As imprecações contra uma criança evidenciam a maldade nos olhos de quem vê. Toda a situação fez com que a família mudasse de hospedagem. Foi quando souberam da nova atração do lugar: um mágico chegado à região, que estava correndo o país fazendo seus espetáculos. Trágico se não fosse cômico; cômico se não fosse trágico.

Já no início do livro (Mann, 2023, p. 18) o narrador descreve uma situação que caracteriza como um “conflito”: sente que ofenderam a “moral pública”. A filha de oito anos foi julgada por nadar nua na praia onde estavam hospedados. De acordo com ele, “as crianças patrióticas urraram”, pois um corpo feminino nu, ainda que muito jovem e sem a menor intenção, estava na praia supostamente incomodando os princípios cívicos.

Segundo o narrador, essa malta que tinha aproximadamente uns 12 anos, era a viga mestra da atmosfera pública, simbolizando um povo ferido em seu orgulho, desnudando o que estava em seus íntimos. O que começou apenas como uma sugestão sofre um processo de graduação: a mentalidade das pessoas na praia sinalizava um grau de alienação que foi usado contra elas pelo artista manipulador. Thomas Mann aproveitou a oportunidade para escrever um texto a partir de outras experiências que ele havia tido, não só trágicas, mas também motivadas pela curiosidade. Por exemplo, o autor havia frequentado, antes de 1930, sessões de ocultismo com um parapsicólogo, o Barão Albert von Schrenk-Notzing. Em *Experiências ocultas* de 1924 (Brenner, 1973), Thomas Mann estava preocupado em estudar questões como o sono. Nesse momento, o escritor se indagava como um povo tão racionalista como o alemão foi levado pelas palavras sedutoras do irmão estropiado Hitler (Mann, 1922). Afinal, por que considerá-lo tão radical e distante de si, se haviam nascido no mesmo país? Na mesma época? Ou seja, poderiam ser a mesma pessoa, poderiam até ser da mesma família.

Mário e o mágico é uma obra que está no meio-termo entre a narração e o drama, não só em nível individual, como o de toda uma sociedade: a corrupção se apoderava de um povo que mal estava se sustentando em suas aparências. Figura entre Benito Mussolini e Adolf Hitler, Cipolla era um tipo caricato que chamava atenção naturalmente, com facilidade, pela sua aparência, como o bigode, por exemplo. Para um autor que em sua juventude se autodenominou

“apolítico”, com isso já sendo político e adotando o ponto de vista das massas alemãs que, naquela época, defendiam o belicismo, Thomas Mann se converte ao humanismo democrata posteriormente, apoiando a República de Weimar, uma vez que percebeu o abismo para o qual a Alemanha se encaminhava com o crescimento do partido Nacional-Socialista. Mesmo um autor como ele, conservador a princípio, por causa de suas origens e de sua educação familiar, conseguiu se retratar a tempo. O escritor se justifica que era um fenômeno psicológico e patológico, sinalizado sob a pressão da guerra.

Conforme a opinião do próprio escritor, “as tendências do tempo se encontraram com minhas próprias convicções” (Mann, 1983, p. 138-139). A atualidade requer uma participação crítica e ativa cada vez maior. Apenas considerar o que é “humano” a partir de um significado científico e otimista é destituir a humanidade de seu sentido, seria como ir “contra o reconhecimento do tempo ancestral, ou seja, é a noite do inconsciente”.

Em *Mário e o mágico*, Thomas Mann foi levado por um tema que lhe chamou a atenção. A intenção original não era suscitar animosidade contra a Itália e os italianos, mas denunciar algo que, em seu tempo, não deveria ser silenciado, pois crescia como uma ameaça. O desfecho apaixonado permite o uso do adjetivo “trágico” para qualificá-lo. E, sendo assim, o que a tragédia tem a nos ensinar? Em plena era tecnocientífica, em que os jovens se interessam por vídeos de apenas segundos nas redes sociais, *Mário e o mágico* é uma novela recomendável, por ser uma obra de fácil acesso, destacando-se a sua atualidade e a riqueza para a formação dos jovens leitores. Porém, não é só aos jovens que esse livro tem para ensinar, pois todos podem extrair dela a cautela para estar atento aos acontecimentos absurdos de uma época, que podem ocasionar em barbárie.

Tudo depende de como a magia é utilizada: se para o bem ou para o mal. A magia literária de Thomas Mann orienta para o verdadeiro rumo da sociedade europeia, em tom de alerta. O ódio em *Mário e o mágico* se resolve na tensão do tiro, a partir do que Mário acredita que está alcançando a sua redenção. Acima de tudo, as obras político-literárias de Thomas Mann ensinam um grau imenso de consciência e assumem a responsabilidade de luta frente ao fascismo que estava se instaurando sub-repticiamente. Uma eleição nunca é ganha eternamente, uma mentalidade não é superada da noite para o dia: há sempre um risco latente solto no ar, que pode ser captado por aqueles que não se deixam hipnotizar.

Muitos spoilers já foram dados, mas nada substitui a experiência de leitura propriamente dita. A partir do livro, o leitor é levado a encarar problemas que não eram só de uma sociedade fascista, mas que frequentemente correm o risco de se tornarem neofascistas. Em suma, trata-se de leitura imprescindível em tempos de democracias tão frágeis e ameaçadas. Para além da fruição estética, essa obra tem o poder de viabilizar uma tomada de consciência que é motivada pela curiosidade do próprio tema. À medida em que tem contato com a obra, o leitor não fica isento de sua responsabilidade social. Pelo contrário, é convidado a praticá-la por meio de reflexões sociais as quais podem ressignificar a realidade. Afinal, como diz a frase em latim de Horácio, “*tua res agitur*”: trata-se de coisa tua. Ou seja, trata-se de coisa nossa. Ainda hoje.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011 (Série Aristóteles; Clássicos Edipro).

BRENNER, Jacques. Prefácio. In: MANN, Thomas. *Mário e o mágico*. Trad. Cláudio Leme. São Paulo: Círculo do Livro, 1973 (p. 7-14).

MANN, Thomas. *Da república alemã / Irmão Hitler*. Trad. Mário Luiz Frungillo. No prelo, 1922.

_____. *Lebensabriß*. Trad. Luana Signorelli e Adolf Heinz Polansky. In: MANN, Thomas. *Über mich selbst: Autobiographische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1983 (p. 99-146).

_____. *Unbetrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001.

_____. *Mário e o mágico*: uma experiência trágica de viagem. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2023 (Coleção Thomas Mann).

MAZZARI, Marcus Vinicius. A hipnose do fascismo. In: MANN, Thomas. *Mário e o mágico*: uma experiência trágica de viagem. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2023 (p. 63-101).

PANDOLFO, Alexandre Costi: *Breve consideração estética sobre Mario e o mágico, de Thomas Mann*. Fascismos e Totalitarismos. [S. l.], Associação Psicanalítica de Porto Alegre, abril de 2016. Disponível em: <http://tinyurl.com/yckvkpxh>. Acesso em: 18 de maio de 2024.

Data de submissão: 19/05/2024

Data de aceite: 06/03/2025

Maurício Fontana Filho ¹

POUR L'INSTANT

J'ai froid. Tout est froid maintenant. Mon cœur se dissipe en indifférence, incompétence, inexistence.

Je cours sans avoir où aller, sans savoir qui aimer, ou quoi posséder. Je vais sans avenir, perdu dans mon inconscience, en perpétuelle agression de mes captives circonstances.

Mes bras, sans mouvement. Mes jambes, manquent de volonté. Je me lance, ma détermination n'offre pas de la puissance, seulement de la souffrance, de la carence.

Beaucoup de mes décisions m'empêchent d'être ce que je voulais. Grandiose. Je ne suis pas comme ça, j'ai jamais été, et je jamais le serai. Me manque de la qualité.

Il y a une vraie musique j'écoute tout le temps, qui me guide à travers mes indécisions. Ma faiblesse physique est si émouvante, si présente, si vibrante, je la pouvais toucher, la caresser, la dire je t'aime pour la vie entière. Je la vois comme un brasier qui me brûle la peau, me rend victime, m'aveugle les yeux.

Mon amour est ma faiblesse, une faiblesse de sourire, de crier, de sentir. Il y a beaucoup de plaisirs je n'ai pas le courage de m'approcher. Cela me fait doucement, inquiéter.

Ma faiblesse est aussi obstinée qui me fait regretter ma ridicule existence, me fait vivre à chercher d'une solitaire arrogance. Elle est toujours là, toujours une, incohérence.

Ce que j'ai c'est un état de violence séparé par petits moments de joie exceptionnelle. Une inconsistance, virginale.

Il y a une fille. Il y aura toujours une fille. Une constante mémoire de la perfection je ne serai jamais. Elle me tente, si belle, si jeune, si bête, l'incarnation du diable, vous êtes.

¹ Especialista em Ciências Sociais pela Universidade de Passo Fundo, UPF. Bacharel em Direito pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, UNIJUI. Graduando em Medicina pela Fundación Hector A. Barceló/ARG.

Vraiment une créature magnifique j'ai trouvée. Elle est ce qui me fait, saliver. Un point blanc
dans la nuit triste, le désir, affirmé.

Je suis un bateau qui naufrage. Et vous êtes la fille qui vient avec moi au fond de l'océan.
Profondément liés, pour l'instant.

Data de submissão: 17/05/2024

Data de aceite: 18/03/2025

Fred Ribeiro¹

DIALÉTICA

Que tema inusitado!
Apelando a poética
Você vai aprender
Sobre dialética

Ela é um processo
De busca da verdade
Debatendo ideias
Em contrariedade

Pensada por Hegel
De forma ideal
Enquanto para Marx
É só material

Para cada Tese
Ou proposição
Existe na Antítese
Sua negação

No final, a Síntese
Das duas, a fusão
Agora você pode
Vencer a discussão

Esse é o caminho
Basta seguir a norma
Na dupla negação
Tudo se transforma

Lembra da passagem

¹ Mestre em Ciências pela ESALQ/USP. Servidor público federal, ensaísta, poeta e compositor. E-mail: alfredo.ribeiro@ufms.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1026-4419>.

Da maior quantidade
Em algum momento
Para a qualidade

E a luta dos contrários
É a lei final
Por isso a dialética
É tão especial.

INDUÇÃO E DEDUÇÃO

Elas são duas irmãs
De tirar a conclusão
Mas fique bem atento
Evite confusão

Do particular para o geral
É nossa amiga indução
Mas se for ao contrário
É a dedução

São fases da indução
Primeiro observar
Entender a relação
E generalizar

Aplique a dedução
Para argumentar
Confirmou a condição
Pode comemorar

Para criar regra geral
Sempre use a indução
Mas convoque sua irmã
Para fazer comprovação

Uma coisa interessante
Que nem mesmo é ficção
Com premissas verdadeiras
Saiba que a conclusão

É verdade certamente
Se for a dedução
É só provavelmente
No caso da indução

Data de submissão: 05/08/2024
Data de aceite: 18/03/2025

Lury Morais¹

BAILARINA

Bai
la
ri
na,

minha
bailarina.

Minha triste bailarina.

Dança
sem
música,
dança
sem
ri
ma.

Dança uma dança
não colorida.

Dança, dança, minha bailarina.

Alma fina, vista fria.
Lacrimeja sem
alegria.

Não
es
que
ço
nun
ca
ma
is
da
mi'a
tris
te
bai
la
ri
na.

¹ Lury Morais é natural do município de Apodi/RN, Brasil, no ano de 2000. É graduando em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Autor de "Noite Clara" (2024). E-mail: m.luryhortencio@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4594-0552>.

HOMEM, CANTO, DIA

Imagine que se vá
À procura de si mesmo
Um homem todo dele mesmo
Num caminho que não sabe
Onde pode se chegar

Incompleto em todo ele
E ande, corra, chegue nele
Pare ali sua jornada
Num lugar que nunca esteve

‘Inda que não saiba onde
Seguiria nesse rumo
Viveria mais um dia
Sonhando esse sonho dele?

Esse crente continua
Buscando, buscando a rua
A esquina do seu lado
Vai pisando no calçado
Nunca chega nesse canto
O coitado miserável

Como chega num lugar
Que não sabe onde é?
Quatro, cinco, nove anos
O calendário contando
Ou vinte, trinta mil fulanos
Todos juntos viajando
Chegaria nesse canto?

Desencheu-se dele mesmo
À procura do lugar
Reclamando todo dia
Quando q’ele vai chegar

Gritando, perdendo tempo
Chorando sem ter lugar
Coitado daquele homem
Não sabe se chegará

O corpo que era cheio
De alma, de tempo e de canto
Ganhou seu novo roteiro

Repetindo, orando, ensaiando
Falava do canto, todo dia
Todo dia perdia a alma
Todo dia perdia o tempo
Todo dia perdia o canto

Todo dia era a mesma coisa
Todo santo dia

Olhava demais pra frente
Pensando se era gente
Vinte e cinco calendários
Riscados da mesma forma
Nem um dia, nem um dia
Pensou q'aquele canto
Poderia estar pisando
No dia q'era seu dia

Vivendo a última lágrima
A última da sua vida
Também não (se) deu pra entender
Que o dia que é seu dia
O dia que é seu mesmo
É o dia todo dia
Que se vive cada dia
Que não tem caminho feito
Nasce hoje, todo dia

Ontem, amanhã ou nunca
Que me digam como a vida
Viva assim ou dessa forma
Podem dizer todo dia
Como se vive uma vida
A vida não fala
A vida não concorda
A vida não chora
A vida não assente
A vida não é contente
A vida se vive
Todo dia

E todo dia
Mais e mais vidas
Dormem e accordam em uma rede
Falando e falando num canto (que canto?)
Falando e falando num dia (que dia?)
Correndo pra esse canto

E(i)'sperando esse dia

Mas não chega esse canto
E nem chega esse dia
Vai calando a voz
Que falava nesse dia
Vai cerrando os ói
Que esperava o canto
Que não se podia ver

No fim, ficava a rede e o tempo
O homem que era homem
Sumiu
e foi pra esse canto
Sumiu
que chegou o dia

Não esperava ele
Que o canto que ele queria
Que o dia que ele queria
Era um dia sem dia
Era um canto sem canto
Era um tempo que vinha
Que a vida não via
Era o único lugar
Que a morte o trazia.

NOITE FELIZ

O dia mais feliz de minha vida
É quando chego em casa
Quando chego em casa ouço o silêncio
Quando chego em casa vejo o meu quarto
Quando chego em casa chego em mim mesmo
E mesmo que não chegue, sei que tô em casa
Quando sinto em mim, o mundo melhor
o mundo quié eu
o eu que sou mundo
o mundo quié bom
o eu que sou tudo
O fim que é a noite
Desagua noturno
Derrama em mim
O mundo quié tudo
De noite sou eu
De manhã sou mundo

ALÉM DA NOITE

Há dias que escrevo poesia
Há dias tristes que a poesia me escreve
Mesmo que seja eu
Ou mesmo que seja ela

Me escreva
Algo no meio da sombra
Da noite da triste noite

Algo que me acorde do sono
Da noite da triste noite

Hoje não chove
Mas liguei um som de chuva
Com músicas
Para ouvir na chuva
Da noite da triste noite

Escrevo ela para que minha ela
Não fique triste
Na noite da triste noite

Que acorde daquela rede
Que saia daquele canto
Na noite da triste noite

Levante mais uma vez
Minha ... minha querida ...
Saia do solo daquela rede
Na noite da triste noite

Derrame-se mais uma vez
Que chuva sorriso seu
Que viva mais uma vez
Além da noite
Da triste noite

Data de submissão: 15/08/2024

Data de aceite: 18/03/2025

José D'Assunção Barros¹

A ÚLTIMA DANÇA

A última dança da noite
agora há bem pouco se acabou.
Talvez tenha sido a de um casal feliz
comemorando bodas de amianto.
Ou a do par de namorados
na pista sensual:
ápice do encanto.

Ou quiçá, quem sabe,
não terá sido a despedida triste
de quem finalmente separou?
Áspera véspera do pranto;
linguagem secreta,
mas cifrada,
já de puro
desencanto.

Qual terá sido
a dança que acabou?
Deu-se o derradeiro passo
entre os compassos desta dança
quando, pulsante, a boate desmontou?

Terá sido o passo trôpego e tropeçante
no bolero de um casal de bêbados
cujo fluido abraço os afogou?

Foi dança dada,
valsada,
ou lambada
conquistada?

¹ Escritor, músico, historiador e professor na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense, graduado em História e em Música pela UFRJ.

Foi por ela concedida
com tédio, tesão, ou com amor?
Bailou-se ao relento, à luz do mar,
ou sob os frios brilhos de neon?

Quanto aos dançarinos:
exímios foram nos seus passos?
Ou o cavaleiro, um tanto desajeitado,
embaraçou a dama, ainda que no bom tom?

Tudo o que poderia saber já não sei...
senão que a última dança acabou,
e que a noite se vai sorrateira,
enquanto um novo dia
ainda sequer chegou.

Os lixos das boates – cantadas velhas e contas pagas,
cigarros inconclusos... *poemas de mais amor!* –
deslizam na forma leve de papéis e cinzas.
Escondendo-se em cantos tímidos,
fogem céleres da nau metálica
– a mais garrida dos garis –
aquela que atracou.

O horizonte,
entre a noite e o dia,
perde-se sujo naquela cor:
aquele tom cheio de vazios,
vazado frio no calor.

Quanto a mim,
lentamente eu sigo
pensando na última dança
que o giro da Terra não levou.

Data de submissão: 17/05/2024
Data de aceite: 09/04/2025

Matheus Peixoto¹

PISCIANA MÁGICA

Sonhei pela segunda vez com aqueles esplêndidos olhos alvacentos. Encaravam-me com uma sensualidade voraz e arrebatadora. Encará-los de volta, contudo, era como perder os fundamentos da gravidade, ser lançado em um abismo frio e solitário e encontrar-se à mercê de uma meia-existência. Eles brotavam na escuridão, como relâmpagos: intimidadores, porém efêmeros. Apareciam e sumiam num piscar. Acordei, e me arrependi no mesmo instante. Não conseguia descobrir a quem pertenciam tais orbes vertiginosos, se a um conhecido ou a resquícios de memórias transmitidos e carregados há gerações por infindáveis ramos genealógicos.

Esfreguei os olhos. O relógio de areia sobre o aparador ao lado da cama marcava um quarto de torrão após a âmbula da terceira hora. Estava atrasado. Lavei o rosto, vesti-me, bebi um copo d'água, peguei corda e forquilha e saí.

O espesso nevoeiro matinal ainda envolvia a aldeia e alguns galos saudavam o Luzeiro Maior. Passei a corda pelo corpo, fazendo-a de arnês, e a ateei ao cabo de cânhamo de um rústico sistema de polia, prendendo-a por meio de uma roldana desgastada. Essa precária tirolesa suspende-se a cerca de quatrocentos metros do solo: cruza o topo esbranquiçado de uma das montanhas em que eu e mais onze famílias moramos — sou o único solteiro —, passa sobre um mar verdejante de cedros, abetos e juníperos e chega ao penúltimo dos cinco povoados de nossa vila.

Moro na última casa da última aldeia de uma pacata vila no menor distrito da província menos urbanizada do país. Trabalho na última sala do setor de almoxarifado do Paço do Conselho Administrativo; minha escrivaninha fica no canto mais afastado do recinto. Viajo por quase quatro horas de um extremo a outro desse território esquecido pelos Burocratas; embora eu também ajude a movimentar essa instável e gigantesca carroça abarrotada de expedientes.

Agarrei-me à grossa forquilha de madeira forrada com couro de cabra, que servia como freio, e deslizei pelo cabo com um impulso. É meu percurso diário da aldeia para o trabalho, e nunca me canso de maravilhar-me com a beleza natural dos arredores.

Enquanto deslizava, a cabeça meio para trás, distingui um objeto de formato peculiar, piramidal, entre as nuvens. Vinha do oeste e cruzava o ar a uma velocidade espantosa. Contemplei essa formidável aparição pelos grãos de areia que me foram concedidos, pois não é comum ver tais veículos sobrevoando essa parte do distrito; geralmente desviavam rumo ao norte ou ao nordeste.

¹ Graduado em Direito pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Regional do Cariri (PPGL-URCA), Crato-CE, Brasil. Bolsista FUNCAP. E-mail: matheus.peixoto@urca.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9872-9056>.

O pouso foi tranquilo, como de costume. Alisei as vestes, guardei a corda e a forquilha e segui pela trilha bucólica. Mesmo indo a passos apressados, não conseguia ser indiferente à paisagem, que pouco mudara desde quando eu era criança. Árvores, umas poucas casas de taipa — construídas do barro de onde fomos moldados —, o antigo poço comunitário, o curral de pedras onde se encerravam os caprinos do velho Sr. Burha e o próprio, cheio de colares de conchas, sentado em almofadas puídas, fumando *shishah* e saudando os passantes; com 131 anos, ele exibia mais disposição que seus bisnetos de 40 ou 50 anos. Acenei, ele soltou uma baforada e sorriu.

Se um ancião como ele não se aborrece com a mesmice e a lentidão das coisas, por que eu o faria? Com sorte, e saúde, apreciarei esse cenário por mais um século!

Uma estradinha se abria após a porteira de madeira rangente que corta as terras de um dos descendentes do Sr. Burha. À mata, seguem-se o antepenúltimo povoado e o subsequente, ambos de estrada carroçável. Enfim, chega-se à sede da vila por meio de um acesso pavimentado com pedras. As casas aqui eram de madeira, habitadas por comerciantes e pela maioria dos funcionários públicos.

O Paço, nosso maior prédio, é o único com mais de um andar, construído com tijolos e pedras pintados de amarelo e decorado com guarnições de pedra branca. Sua arquitetura se destaca pelo estilo colonial e pelas estátuas representando deuses e governantes estrangeiros, vindas há décadas da metrópole de navio a vapor. Há um jardim com plantas e flores exóticas, igualmente trazidas do Continente Ocidental, e apropriadas ao clima montanhês. O jardineiro, um senhor de 102 anos, aparava uma das árvores e cantarolava uma cantiga tradicional.

— Bom dia, Sr. Baghban.

— Dia promissor, Jawed. Mesmo atrasado e na iminência de receber uma censura protocolar, você não se esquece de me cumprimentar.

— Ora, estou atrasado, e não posso voltar atrás no tempo, isso não implica perder os bons modos... Ah, vi um veículo voador hoje!

Ele não fez comentários. Apenas cortou um galho fino e apontou-o para a grande porta do Paço; pude ver em seu dedo anelar esquerdo uma joia feita com seixo do lago formado a partir do degelo da cordilheira. Do outro lado do traçado, meu supervisor, o Sr. Naaraaz, esperava por mim com os braços cruzados, o cenho franzido e os lábios crispados. Cocei a nuca e dirigi-me a ele.

— Perdão, senhor — disse, fazendo uma mesura.

— Você é um fardo para sua repartição, Sr. Jawed! — repreendeu-me, batendo em minha cabeça com uma papelada. — Funcionário improdutivo... Com quase trinta anos ainda é um rapaz avoado, *em nada* parecido com o pai. Saiba que sonhadores incorrigíveis não têm serventia para o Conselho Administrativo!

Jogou os documentos em mim, acertando-os em meu queixo. Abaixei-me para apanhá-los e, calado, arrastei-me para dentro. A recepcionista encarou-me com desdém e sussurrou algo para uma colega, que não consegui esconder um sorriso de troça.

Afora um belo lustre dourado com cristais, o interior do edifício é árido de decorações. Não há jarros de flores, pinturas, esculturas, tapeçarias, nem quaisquer outros “penduricalhos”

— como dizia o Presidente do Conselho — que desviassem a atenção dos funcionários e reduzisse-lhes a produtividade. Constatação interessante: havia processos tramitando de uma mesa a outra há décadas, tendo passado várias vezes por todas as salas do Paço; cada supervisor postergava sua apreciação e os remetia para um setor diferente numa valsa protelatória.

Ter sido admoestado publicamente não foi bem uma humilhação. O serviço não me sufoca... O cimento se racha no solo abrindo espaço para a erva brotar, e, nessas condições adversas, ela perdura, ainda que pisoteada. Tenho 16 horas ao ar livre, cercado pela natureza; as demais, passo sozinho, sem perturbações, no canto do almoxarifado. Sou um idealista, de fato. Papai afirmava que eu viveria por longos anos — uma “maldição” reservada para “tolos abnegados” — e acabaria como o Sr. Burha. Eu escutava e sorria respeitosamente. Acredito que ele detestava esse gesto.

Quando estou em local de trabalho, fecho os olhos e consigo evocar, diante de mim, a cordilheira personificada nas altas estantes de aço, resistentes o bastante para sustar caixas e mais caixas de estoque, amontoadas como rochas; as empilhadeiras transformam-se nos pastores e as cargas, em cabras conduzidas mansamente; pedaços de isopor e de papelão são como folhas secas; e o bebedouro, a fonte que degela das fragas da montanha ao sul.

Organizei a papelada que me fora atirada na escrivaninha. Os documentos eram de competência de meu supervisor: obrigações pendentes. Acostumei-me a acumular trabalhos estranhos à minha função. Saber que sou *realmente útil* ao Conselho Administrativo e, em particular, ao almoxarifado, alivia o peso das palavras do Sr. Naaraaz no dia a dia. Com lápis e prancheta, conferi as remessas que entraram mais cedo para controlar eventuais divergências com o inventário. Cataloguei-as e, manobrando a empilhadeira, levei-as a seus devidos locais de armazenamento. Utilizando o carimbo da supervisão, registrei contratos e memorandos, despachei-os e voltei para tratar da papelada remanescente.

Não tive tempo de almoçar. Quando senti fome, a areia do relógio da sala já se acumulava na sétima âmbula. Apaguei as luzes e saí. Sou o único a cumprir horas extras. O prédio estava sob a meia-luz de uma lamparina de azeite. Era o vigia. Não me despedi, pois recitava as orações noturnas.

A sede é a única área da vila que possui iluminação pública. Os postes à base de óleo de fígado de tubarão alinhavam-se ao longo das ruas pavimentadas e ofuscavam as estrelas. Esse trecho consiste em menos de um quarto de minha rota. Tive o arco crescente do Luzeiro Menor como companheiro e uns vaga-lumes como guias no caminho restante; feito paralelamente à trilha da ida, mais longa e cansativa. Ao invés da tirolesa, há uma ponte, tão arriscada quanto, e subidas escarpadas, mas sou familiarizado com o percurso e o fiz no tempo esperado — isso não significa que os otimistas são incansáveis. Chegando ao povoado, pretendia dormir o quanto antes.

Esse plano, no entanto, foi frustrado quando notei uma claridade cintilante no cimo da montanha e decidi conferir o que se tratava. Àquela hora, os aldeões descansavam seus corpos cansados de um dia de trabalho, geralmente não havia movimento. O vento frio ululava e fustigava, e eu lutava para me equilibrar apropriadamente. Dali, a vista se estendia até o início da vila, com a brancura do Paço se destacando ao longe.

Atingindo o cume, fiquei perplexo: o lago estava cristalino qual um espelho e refletia sublimemente o céu, as estrelas, o arco gracioso do Luzeiro Menor, uns arbustos de juníperos e a neve da cordilheira. Ajoelhei-me à beira do lago, e só vi meu reflexo. Uma movimentação inesperada perturbou a calmaria, criando ondulações pela superfície fluida.

Distingui uma forma nadando até mim.

Uma cabeça de truta marisca emergiu. Uma esfera cintilante saiu de dentro de sua boca, espiralou e parou diante de mim. Coloquei as mãos em concha, ela pousou e nelas permaneceu, como uma pérola. Engoli-a. Era morna. Um calor percorreu meu corpo, fervendo o sangue. Tremendo, mirei o espelho d'água. Espantei-me ao ver que meus olhos estavam pálidos e, como se me acostumasse à escuridão, enxerguei uma civilização subaquática incrivelmente semelhante à minha vila: um reflexo perfeito.

Onde antes havia uma truta, nadava uma criatura que lembrava uma bela mulher. Ela me chamou, caí no lago. Meu corpo resfriou.

A pisciana sorriu e ofereceu-me sua mão. Tateei-a com delicadeza e senti sua pele escamosa. Nadou em minha volta e, flutuando de cabeça para baixo, tocou em meus olhos com os polegares e beijou-me a testa. Com um rápido, mas elegante movimento das mãos, criou uma cortina de borbulhas ao nosso redor. Absorto, envolvi-me num transe místico de uma antiga poesia pagã...

Acordei com o hábito cálido da manhã no rosto. Estava deitado na orla, à sombra de um junípero. Virei-me ansioso ao lago, e havia voltado a sua coloração azul-esverdeada original. Nenhum sinal da fascinante criatura. Em meu punho esquerdo, percebi extático, cintilava uma pulseira de conchas iridescentes.

Isso foi há 107 anos.

CARTAS ENTRE J. W. G. & A ESFINGE

A Esfinge

Caro J--, escrevo sob a luz de uma vela de cera de abelha. É noite de Maias, ou Floraia, como se chamava essa antiga celebração em Roma, também conhecida como Shemu pelos egípcios, Beltane pelos celtas, Vasanta pelos hindus e Walpurgisnacht por vós, germânicos. A denominação é irrelevante: trata-se de uma festividade realizada há séculos por humildes camponeses, e não por bruxas assustadoras, como a literatura popular faz crer. É um rito primordial de sagradação à primavera e ao verão. Antes, a terra estava fria e dura, as árvores secas e enegrecidas, o povo recolhido em suas casas e mesmo o sol empalidece no céu acinzentado do outono e do inverno, pois o torpor e a melancolia apossam-se dos corpos e das mentes, e a esperança parece fenecer até dos corações mais resolutos. Contudo, assim como minha velha roca, a inexorável Roda do Tempo gira e um dia é seguido do outro.

Vede, a natureza se renova! Uma vez mais, o campo poderá ser lavrado. Os aldeões acendem suas altas fogueiras, dançam, cantam, comem e bebem do anoitecer ao raiar de um dia auspicioso...

Eles celebram alheios à realidade a seu redor. Creem, por exemplo, que a retraída anciã residente da floresta do povoado seja uma curandeira e usufruem dos chás, ungamentos e amuletos preparados por ela quando estão adoentados, machucados, tristes ou, até mesmo, carentes de amor... E sussurram, ingratos, chamando-me de bruxa.

Um certo ferreiro afirmou ter me visto pairar no ar contra uma tenebrosa lua cheia sobre galhos retorcidos de cipreste... A árvore da morte! A cautela os mantêm quase sempre afastados de minha solitária cabana. Só não me denunciam aos inquisidores, porquanto *dependam* de meus obséquios. Ah! Se desconfiassem que seu próprio rei e sua consorte enviam, nas noites sem luar, seus médicos e astrólogos particulares para terem *comigo*!

Inúmeros príncipes, teóricos, estudantes e artistas dos três continentes já recorreram a meu vasto e versado conhecimento, acumulado em nove séculos que testemunhei transcorrem lentamente — aquele cujos dedos manejam o fuso da roca, escolhe em qual posição girar a roda e controla o próprio Tempo.

Quanto a tua pergunta... Não, meu caro, não posso revelar-te meu verdadeiro nome. Não agora, pois não estás preparado. Imagina-me como um leão com cabeça de mulher e asas de falcão. Uma coisa posso garantir-te, J--: sofrerei as consequências de manipular os elementos e de submetê-los a meus caprichos, quando só aos elementais é permitido fazê-lo.

J--

Sábia senhora, não imaginas quão inestimáveis para mim são tuas cartas, equivalem à primavera renascida para os camponeses aflitos! Perdoe-me, fui inconveniente ao insistir que me revelasses teu nome... Foi errado. És tão paciente comigo, sou infinitamente grato.

Sinto-me exausto!

Vagueio, pois em terra devastada ter rumo é uma frivolidade e ser errante é não se render a confortos desnecessários. De nada serviria saber qual será meu destino: todo lugar me parece igual debaixo desse firmamento opressor. Meus pés calejados prosseguem por uma senda encoberta de cinzas. O destino de minha carne é ser devorada pelo Tempo, pai cruel, último dos titãs e, ainda assim, precursor dos deuses antigos. Saturno implacável!

Pudera eu, boa senhora, manejar — por um brevíssimo momento — o fuso dessa roca extraordinária!

Seu mais humilde servo.

A Esfinge

Agradeço pelas palavras gentis, caro J--. O noviço tem em seu mestre um norte para se guiar, uma sombra onde se proteger; sem, entretanto, submeter-se mansamente. O questionamento é essencial numa relação tão injusta. Não achas? O discípulo há de percorrer seu caminho sozinho algum dia, quando se deparará com seu próprio aprendiz... Ora, se não temos aqui uma relação que almeja a perfeição, o círculo da sabedoria! O Um inconsciente de si e do mundo transmuta-se no Um senciente, em paz consigo e com o Cosmos.

Estamos no auge da bela estação e sentimos o ímpeto da vida borbulhar. Tu estás na idade de sentir cada pulsar de teu coração como um trovão clamoroso. Eu também vivi esse conflito de insegurança, quando jovem, como se minhas entradas definhasse. Via-me atormentada por um sol negro... Até conhecer meu próprio mestre: um ser iluminado, seu coração era um lago plácido e sua mente, um relâmpago! Ele me guiou pelos meandros incertos que constituem nossa existência. O sol clareou e regenerou-se para mim. Tu verás um belo e temível leão dourado engolir esse astro decadente para, em seguida, explodir rubro e fulgurante... Todavia, não será por meio de minha roca.

Esses fios de prata teceram tramas maravilhosas, e perigosas, graças à escama de um dragão negro que assolou o Continente por milhares de anos. Essa besta, tão voraz quanto Saturno, teve um fim singular: devorou sua própria cauda. Tu alcançarás o que desejas, mas esta roca já tem um novo dono... O fogo purificador. O pó residual se espalhará com o vento, cairá no chão e o fertilizará e servirá de nutriz para a *dourada árvore da vida*! Percebes como tudo se relaciona?

J--

Estimada senhora, na última madrugada, saí na intenção de meditar acerca de tuas palavras e também para aproveitar a viração. Enquanto perambulava, senti uma sombra atravessar o ar. Vislumbrei um espetro montado em um espantoso corvo mudo aproximar-se sem avisar. Seus olhos argutos perscrutavam a vastidão ignota atrás de vítimas incautas. Suas garras eram longas e ameaçadoras... Essa andança funesta levou-me a quedar à beira de um penhasco de frangas escuras... Contemplei as ondas obstinadas afrontarem o rochedo. Eis o motivo de a encantadora Vênus ter nascido da espuma imaculada: o amor possui uma violência equórea.

Bem sei, pois confesso que sofro, como um tolo qualquer, pelo coração de uma donzela prometida a outro cavalheiro. Cruel sina dos românticos!

Ouvir os murmúrios coléricos das águas evocou em mim sentimentos ocultos e fez suspirar minh'alma! O horizonte cinéreo alumiou-se e constatei: nada mudou desde quando Deus fez o Cosmos eclodir de seu invólucro nuclear. A aurora despertava radiante, como uma pérola ardente. Resplandeceram a imensidão e as asas alvas de uma gaivota. O anseio de flutuar para longe desse mundo hostil e de perder-me em meio a um mar de névoas evanesceu naquele instante.

Tratava-se do sol rubro prenunciado pela senhora! Meu ânimo se avivou. Pretendo liberar minhas emoções escrevendo um romance. Deseje-me sorte. Sinto que será o projeto de minha vida.

Sempre seu etc., etc.

A Esfinge

Segundo Platão, caro J--, o amor é o “dom da loucura” concedido a nós pelos deuses. Não se sinta envergonhado por um sentimento tão belo, capaz de subjugar a própria Morte.

Tu eras uma massa confusa, um espelho partido, fumaça efêmera. Nesse estado primal, estavas entregue ao caos da água fervente. Dissolvendo-te em ti mesmo, descobriste o calor do sol e foste nutrido pelo leite e pelo mel. Encontraste tua própria escama de dragão e ressurgiste, coagulado!

A escrita é libertadora. Fizeste uma excelente escolha, melhor impossível.

Faze com que esse rio deságue no mar, não como o último percurso a ser corrido, mas como triunfal recomeço. Tens agora uma vastidão desconhecida a ser explorada e conquistada. Mesmo quando partires, tua presença estará viva nos corações e nas mentes de teus futuros leitores.

O verão passa depressa... O outono aproxima-se e, com ele, o frio que faz tremer os ossos. Devo avisar-te: estou de partida. Nunca permaneço mais de um ano num mesmo povoado. Portanto, findam-se aqui nossas correspondências... Por ora. Desejo atravessar o Mediterrâneo e rumar de volta à Velha África — minha terra natal —, mais ao sul, onde as feras não são apenas animais estranhos, mas também os desejos incontroláveis e os medos paralisantes.

Nosso propósito?

Não sermos engolidos por elas.

SERPENTE QUE MORDE A PRÓPRIA CAUDA

Tão maravilhoso! O feixe incandescente que vislumbro diante de mim. Não é o clarão alvadio da lua nem a luminescência das estrelas. É uma visão singular e meras palavras são incapazes de descrevê-la! Nunca vi nada similar antes. Se eu tivesse mais anos de experiência, quem sabe...

Deixei o luxo de onde morava para fugir de uma vida desregrada, que sufocava meu espírito. Não entendia a razão de meu sofrimento, pois sempre conseguia tudo o que quisesse, e, mesmo assim, sentia-me entediado. Quando me queixava dessas aflições para meu irmão mais velho, ele contratava belas dançarinas e encantadores de serpentes para entreter-me com a ajuda do vinho de palma e de fartos banquetes. Nas manhãs seguintes, contudo, encerrados os festins, a sensação de vazio subsistia e tornava-se um abismo vertiginoso.

Certo dia, resolvi conversar com papai para exprimir esses sentimentos. Ele afirmou que eu precisava adquirir responsabilidade e, por causa de sua posição de destaque como coletor de impostos, mandou-me para servir ao filho mais novo do imperador, na capital.

Minha triste situação só piorou.

O príncipe era um jovem mimado e dissimulado. Aproximava-se das pessoas com mel, sorrisos e beijos afáveis, mas se afastava delas destilando sua peçonha e criando intrigas. Os altos corredores de mármore rosa intricados de ouro ampliavam os murmúrios e os transformavam em ecos. A corte era repleta de bajulações e de ardis. Nem os ricos adornos de tapeçarias, nem os vasos, estátuas e fontes, nem a purificadora queima de incensos bastavam para transformá-la num ambiente menos opressivo. O vinho de palma e as dançarinas ainda eram tudo, e nada, para mim.

Entretanto, enquanto me esquivava de ter com meu detestável senhor, andando descontraído pelas vielas abarrotadas de gente, animais e mercadorias, defrontei-me com um homem descarnado, de idade avançada, mas de aparência respeitável por trás da barba comprida e alvacenta. Estava sentado num tapete escuro em posição de lótus e apresentava uma das palmas da mão virada para cima e a outra para baixo. Admito, a princípio ignorei sua presença dentre tantos outros senhores respeitáveis e descarnados, porém, para meu espanto, ele me chamou pelo nome e disse, com uma voz surpreendentemente límpida:

— Nosso corpo é uma dádiva, nosso templo-mor! Não o despreze como uma criança mimada que enjoa do chocalho ao ganhar um brinquedo novo e reluzente. Disciplinar a carne consiste no primeiro passo para a emancipação do espírito. Permita-o irradiar para renovar-se! O que acontece se uma serpente morder a própria cauda inadvertidamente? — Virou a palma da mão direita e tocou um pedaço de pano colorido. Pegou-o e me entregou, solene.

O suave tecido era de *pashmina* e a arte, elaborada com tinta extraída de minérios e vegetais, representava um oceano de safira, onde nadava uma tartaruga de esmeralda, cujo casco resistente servia de apoio para quatro elefantes de prata, que sustentavam uma gloriosa cidade de ouro. Voltei-me para o homem, mas ele havia evanescido: só restara o pó da terra avermelhada.

Intrigado, decidi aconselhar-me com o tutor de meu jovem amo, sem lhe revelar os detalhes da misteriosa aparição. Ele me recomendou ler alguns dos incontáveis e valiosos pergaminhos da imensa biblioteca imperial, que era ignorada pelo príncipe. Li tratados filosóficos das mais diversas correntes de pensamento, textos religiosos, matemáticos e alquímicos, estratégias de antigos generais, mapas astrológicos, relatos históricos, narrativas mitológicas e poemas épicos. Estava prestes a desistir, quando obtive a resposta que tanto ansiava inscrita em enigmáticos hieróglifos de um papiro assinado simplesmente como *Sphínx*.

Analisei o peculiar pedaço de pano. Encostei a ponta da língua nele, cheirei-o e tateei-o. Descobri algo que, para uma pessoa qualquer, seria imperceptível: havia uma espécie de baixo-relevo dentro do desenho da cidade dourada. Pondo em prática meus estudos, escovei essas marcas sutis com uma solução de noz-de-galha triturada em água e, como imaginara, a reação revelou as sombras de uma tinta escura e arroxeadas que formava um mapa contendo instruções escritas com sulfato cúprico no arcaico idioma da Ilha Flutuante.

Pus o orgulho de lado e bajulei meu senhor por dois dias, com toques e beijos tímidos; foi o suficiente para conquistar seu ego frágil e inconstante. Com o príncipe enfeitiçado como uma serpente, pedi emprestado uma de suas velozes carroagens voadoras para fazer uma viagem pessoal. Prometi-lhe um belo presente em troca. Ele nem sequer questionou.

O veículo era uma carroagem-zigurate de três andares movida a carvão e impulsionada por quatro hélices. A portinhola de entrada possuía uma robusta maçaneta em formato de roda com sete raios e seu interior era quase tão majestoso quanto um das centenas de quartos do palácio.

Guiando-me por meio das orientações cartográficas, sobrevoei o subcontinente em direção ao leste. Passei por vastas florestas, rios caudalosos, montanhas de picos nevados e pequenos reinos distantes. Levei cerca de trinta e seis dias para alcançar o fim do mapa: uma gigantesca árvore *ashoka*, “sem dor”. Suas raízes erguiam-se retorcidas acima do solo, como patas de uma aranha extraordinária, e seus galhos estendiam-se altaneiros, visando a abóbada celeste.

Aterrissei o veículo e saí entusiasmado.

Surpreendi-me ao deparar-me, uma vez mais, com o asceta do mercado, no entanto, observando melhor, sua aparência revestia-se de uma aura deveras assombrosa. Trajava uma formidável armadura de bronze feita com escamas douradas de pangolim, que mais lembrava as pétalas do lótus, e armava-se com uma lança de ouro maciço com ponta adamantina.

Ele era o guardião da árvore sagrada.

Sem mover a cabeça nem falar palavra, ergueu os olhos negros em direção à copa. Interpretei que precisava escalá-la. Entreguei-lhe o mapa, descalcei-me das sandálias e despoiei-me de minha camisa. O começo da subida não foi difícil, porém, conforme avançava, uma infinidade de espinhos pusera-se em meu caminho. Suspirei, e persisti, dilacerando minha carne, almejando a libertação. Ainda que sejam tantos os sofrimentos de nossa existência, carregava no íntimo a certeza de ser aguardado por um alvorecer triunfante além do suplício enfrentado.

Ouvi um som estridente através da folhagem espessa. Diante de mim, avisto uma enorme cigarra, tão grande quanto um falcão, com belíssimos olhos de pérolas. Agarrei-a agilmente e arranquei-lhe as órbitas valiosas, cegando-a.

Era isso que o guardião esperava de mim: conquistar este fabuloso tesouro! Serei aclamado como um dos heróis das antigas lendas. Meu amo beijará meus pés, e eu pisarei em sua cabeça e o farei provar da areia sob minhas solas. *Ashoka* continua a erguer-se, mas não preciso mais prosseguir... *Oh!*

Ai de mim, o velho me enganou!

As joias dissolvem-se em minhas mãos... Escorrem de meus dedos como água! O corpo do inseto partiu-se ao meio e está realizando a muda. Tão maravilhoso! De sua casca irradia um feixe incandescente...

Data de submissão: 13/08/2024

Data de aceite: 18/03/2025

Ana Tércia Rosa Alves¹

AS ASAS DE PÉGASO

Durante a era de ouro
Muitos heróis existiram
Condecorados com louro
Monstros terríveis feriram!
Glória é o grande tesouro
De seu dever, não fugiram

Canto ao herói de Corinto
Que viveu há tanto tempo
O seu nome hoje é um mito
Sua lenda é um passatempo!
Porém, tenha o entendimento
Não caiu no esquecimento

Corinto era Éfiro chamada
O ardiloso Sísifo governava
E Eurínome foi abençoada
Pois deusa Atena a motivava
Com Glauco estaria casada
Era o que a deusa desejava

De Sísifo, Glauco descendia
Um príncipe muito gentil!
Mas o ardiloso rei sofria
Castigos no tártaro vil!
E o casal desconhecia
O outro castigo sutil

Os ardis do esperto Sísifo
A Zeus muito irritou
A descendência do rei rico

¹ Psicóloga. Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Especialista em Psicologia Hospitalar pelo Centro Universitário União das Américas; Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Jataí. E-mail: ana.tercia@ufms.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1319-2642>.

O deus assim eliminou
Por causa desse castigo
Estéril Glauco ficou

Eurínome era muito bela
Aos deuses servia devota
Poseidon quis unir-se a ela
Que o aceitou sem demora
Um filho no ventre dela
Fruto da união que aflora

Nasceu assim Belerofonte
Que honrava a casa de Glauco
Seu sangue vinha de outra fonte
De um deus, para ser exato
Belo, inteligente e forte
E sempre muito sensato

Quando a maiordade chegou
O príncipe sofreu um tormento
Um grave acidente ocasionou
E um jovem morreu no momento
Ensanguentada a sua mão ficou
E a pureza voou com o vento

Ao exílio foi condenado
Purificação era necessária
Buscou-se um rei bem-amado
Sem purificação, ele era um pária!
Só após o sacrifício adequado
Retornaria à amada pátria

Em Tirinto o rei Proito vivia
E ao nosso herói recebeu
Melhor anfitrião não havia
A purificação aconteceu
Mas sua beleza a rainha via
A harmonia da casa morreu

O desejo consumiu a rainha
Que seduzir o herói tentou

Sabia ele que não convinha
Trair quem o purificou
Sua negação ofendeu a rainha
A rejeição ela não aceitou

Maldade invadiu o coração
Um plano vingativo forjou
Disse ao marido uma ilusão
De estupro ao herói acusou
O rei irou-se com emoção
E a morte do herói desejou

Proito conhecia as leis
Matar o herói não podia
Hospitalidade acima dos reis
Respeito ao hóspede devia
Enviou-o à Lícia de vez
O rei dali o conhecia

Iobates era sogro de Proito
E a Lícia governava em paz
Recebeu o herói com bom gosto
Pois ignorava o pedido tenaz
Com banquetes recebeu o moço
E viu como o herói era audaz

Quando soube da acusação
Desejou matá-lo também
Aflito ficou seu coração
Da hospitalidade era refém!
Não podia matá-lo com sua mão
Deveria maquinar muito além

Enfrentar a terrível Quimera
Iobates ao herói obrigou
Ela era uma temível fera
Ninguém nunca a derrotou!
Morreria assim sem espera
Foi isso que o rei pensou

Até Peirene o herói andou

Fonte de beleza incomum!
E ali um cavalo encontrou
Igual a ele não há algum
Com belas asas ele voou
Solitário, era apenas um

O cavalo o herói desejou
Pois suas asas o ajudariam
Quimera era terrestre, observou
E do alto eles a atacariam!
Como salvar-se planejou
Derrotá-la conseguiriam

Mas o cavalo era selvagem
Agressivo ele o encontrou
Tentou domá-lo com coragem
Mas nem sequer o tocou
Adormeceu com a sua imagem
Desiludido, p'ra Morfeu passou!

Seus sonhos Atena invadiu
Ajudá-lo, ela desejava
Sacrifício a Poseidon pediu
Entregou-lhe uma rédea encantada
O cavalo que uma vez foi hostil
Não fugiria, Palas assegurava

Sem demora, o herói acordou
E ergueu um altar para a deusa
E ao seu divino pai sacrificou
Um touro de muita beleza
Até Peirene ele retornou
Atrás da primeira proeza

O alazão continuava hostil
Quis fugir com violência
Mas a rédea ele não previu
Atuou o herói com sapiência
No momento em que a rédea agiu
O cavalo amansou com premência

A união entre herói e cavalo
Era maior do que imaginava
Seu irmão era o animal alado
O mesmo pai compartilhava
“Pégaso” era assim nomeado
Poseidon dele cuidava

Irmãos uma vez unidos
Partiram para a proeza
Quimera com grandes rugidos
Derrotariam com destreza
Com lança estavam munidos
A usariam com esperteza

Do alto lançaram a arma
Com dor o monstro ficou
Embora iria sua alma
Sua vida ali encerrou
O herói olhou-a com calma
Três cabeças ele matou!

Depois de feita a proeza
Alegre à Lícia voltou
Livre estava, certeza
Mas o rei não o liberou
Para completa pureza
Outro trabalho ordenou

Contra os Sólimos lutaria
Guerreiros de sangue valente
Contra vários, morreria
Nisso pensava somente
O rei não imaginaria
Que o herói era diferente

Com proteção dos deuses
E ajuda do irmão alado
Dominou a todos eles
Isso não era esperado
Mortos estavam aqueles
Foram todos derrotados!

Depois de feita a proeza
Alegre à Lícia voltou
Livre estava, certeza
Mas o rei não o liberou
Para completa pureza
Outro trabalho ordenou

Contra Amazonas lutaria
Guerreiras de sangue valente
Contra várias, morreria
Nisso pensava somente
O rei não imaginaria
Que o herói era diferente

As nobres filhas de Ares
Pelearam bravamente
Contra os filhos dos Mares
Lutaram igualmente
Delas chegaram os pesares
E perderam lentamente

Ao saber do novo feito
Iobates então tramou
Uma armadilha sem defeito
Com amigos arquitetou
Queriam atacar o eleito
Covardemente maquinou

Com Pégaso ajudando
Belerofone escapou
Como se tivesse brincando
A todos ele matou!
Não havia mais engano
Sua divindade, o rei notou

Iobates enfim compreendeu
Que inocência o herói tinha
Muitos presentes lhe deu
Até a filha que mantinha
A Filônoe recebeu

Bela como as divinas!

Para sua amada pátria
Belerofonte enfim retornou
Era um herói, não mais um pária
E todo povo o admirou!
Sua fama foi até a Cária
Seus feitos imortalizou

Anos de felicidade teve
Um reino ele governou!
A bela esposa manteve
E filhos com ela criou
Amou-os como se deve
Como ele, ninguém reinou!

Mas a vida humana é sofrida
A felicidade não é eterna
Tristeza vem à nossa vida
Nem o herói escapou desta
Grande foi a sua ferida
Lágrimas vieram por ela

Quando a velhice chegou
Sofreu a grande tristeza
Dos três filhos que amou
Dois perdeu com frieza
Tânatos suas almas ceifou
Perdeu sua maior riqueza!

Sem seu amado tesouro
Vagou sozinho em Aléia
Ignorou os deuses em choro
Não queria mais plateia
Não havia mais decoro
Termina assim sua odisseia

Cantei ao herói de Corinto
Que viveu há tanto tempo
O seu nome hoje é um mito
Sua vida é um grande exemplo!

Sua lenda, apesar do lamento,
É um eterno firmamento!

Data de submissão: 30/09/2024

Data de aceite: 09/04/2025