



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE

INTERDISCIPLINAR

Revista de Estudos em Língua e Literatura

ISSN 1980-8879

DOI: 10.47250/intrell

Ano XVI, Volume 36
São Cristóvão, jul-dez 2021

Literatura de autoria
feminina entre revisões e
enfrentamentos

INTERDISCIPLINAR

REVISTA DE ESTUDOS EM LÍNGUA E LITERATURA

**Literatura de autoria feminina
entre revisões e enfrentamentos**

ISSN 1980-8879

**Ano XVI, V. 36
Jul-Dez 2021**

Copyright "©" Todos os direitos são reservados aos seus respectivos autores.

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. CARLOS MAGNO GOMES – UFS/CNPq | Editor GERAL
Profa. Dra. CHRISTINA RAMALHO – UFS

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Prof. Dr. AFONSO HENRIQUE FÁVERO FÁVERO, UFS
Profa. Dra. AINA PÉREZ FONTDEVILA, Universitat Autònoma de Barcelona
Profa. Dra. ANÉLIA PIETRANI, UFRJ
Prof. Dr. ANTÔNIO DE PÁDUA, UEPB
Prof. Dr. ARMANDO GENS, UERJ
Profa. Dra. CATHERINE DUMAS, Univ. de Paris III
Profa. Dra. EDAIR MARIA GORSKI, UFSC
Prof. Dr. EDUARDO DUARTE, UFMG/CNPq
Profa. Dra. ELIANE CAMPELLO, FURG
Profa. Dra. ELÓDIA XAVIER, UFRJ
Profa. Dra. GESSILENE S. KANTHACK, UESC
Profa. Dra. ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO, UFS
Profa. Dra. LEILANE RAMOS DA SILVA, UFS
Profa. Dra. LÚCIA ZOLIN, UEM
Profa. Dra. MARIA ALICE TAVARES, UFRN
Profa. Dra. MARIA APARECIDA FONTES, Università degli Studi di Padova, Itália
Profa. Dra. MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES, Colorado State University
Profa. Dra. MARIA JOSÉ BARBOSA, University of Iowa
Profa. Dra. MÁRLUCE COAN, UFC
Prof. Dr. OSMAR MOREIRA DOS SANTOS, UNEB
Profa. Dra. RAQUEL MEISTER KO. FREITAG, UFS/CNPq
Profa. Dra. ROSALICE PINTO, Universidade Nova de Lisboa
Profa. Dra. ROSVITHA FRIESEN BLUME, UFSC

EQUIPE EDITORIAL

Editor geral: Carlos Magno Gomes
Diagramação: Julio Gomes de Siqueira

FICHA CATALOGRÁFICA

161r

Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura.
Desde jul/dez de 2006.
Ano XVI, v. 36, jul-dez 2021.
São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe (UFS),
2021; 18 cm Semestral. Organizador: Carlos Magno Gomes.


Publicação interdisciplinar na área de Letras
(UFS). ISSN 1980-8879.
1. Linguística. 2. Literatura. 3. Literatura brasileira. I. Editor.

CDU 811:82(8) (05)

As informações contidas nos textos publicados por esta revista são de responsabilidade de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Cidade Univ. Prof. José Aloísio de Campos
Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze São Cristóvão/SE CEP 49100-000

 10.47250/intrell



Esta obra está sob uma Licença **Creative Commons**
Atribuição – Não Comercial – 4.0 Internacional

SUMÁRIO

- 7 APRESENTAÇÃO
Carlos Magno Gomes

Literatura de autoria feminina entre revisões e enfrentamentos

- 13 ESCRITA COMO PROCESSO DE RESISTÊNCIA
Luciana Bessa Silva
- 27 SILÊNCIO E TRANSGRESSÃO NO CONTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO,
"MACABÉA, FLOR DE MULUNGU"
Cristiane Côrtes
- 39 A MULHER E O SAGUIM: A RUPTURA DO COTIDIANO
NO ENCONTRO COM ANIMAIS EM CLARICE LISPECTOR
Tânia Sandroni
- 53 MORTE, VIOLÊNCIA E DEVASTAÇÃO EM O PESO DO PÁSSARO
MORTO, DE ALINE BEI
Jocelaine Oliveira dos Santos
- 69 PERFORMANCES DO FEMININO:
O SUJEITO POÉTICO MÚLTIPLO DE GILKA MACHADO
Suzane Moraes da Veiga Silveira
- 83 O ROMANCE DE FORMAÇÃO NERVOSO EM TSITSI DANGAREMBGA
Lauro Iglesias Quadrado
- 93 HISTÓRIA NATURAL E ESCRITA DE VIAGEM:
A VOZ DE ELIZABETH CABOT CARY AGASSIZ
Natália Fontes de Oliveira

Seção Livre

- 109 NARRATIVAS DO AGORA E O ESPETÁCULO DO EU
Everton Vinicius de Santa
- 125 A EPIDEMIA DO CÓLERA EM *A MORTE EM VENEZA*,
DE THOMAS MANN
Denise Rocha
- 141 FARIA E SOUSA, *A FORTUNA* E O DISCURSO INCRIMINATÓRIO
Mauricio Massahiro Nishihata
- 155 ENTRE DENÚNCIAS E DISPUTAS: AS NOTÍCIAS E OS TEXTOS
LITERÁRIOS SOBRE/DO AMAPÁ EM JORNAIS OITOCENTISTAS
Valdiney Valente Lobato de Castro

APRESENTAÇÃO

Literatura de autoria feminina entre revisões e enfrentamentos

Carlos Magno Gomes¹

O Conselho Editorial da Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura traz a público o volume 36, número 1, que é composto por um **Dossiê: Literatura de autoria feminina entre revisões e enfrentamentos** e uma **Seção Livre**, referente ao período de jul-dez de 2021. No dossiê foram aceitas contribuições sobre a produção de autoria feminina brasileira e estrangeira e suas estratégias de resistência e questionamentos das opressões impostas às mulheres. As pesquisas reunidas no Dossiê propõem abordagens inovadoras para os estudos de gênero e para a crítica feminista a partir da identificação de opções estéticas e ideológicas usadas por diversas autoras para demarcar seu lugar de fala em seus textos. Na Seção Livre, há pesquisas sobre autoficção e debates sobre relações entre história e literatura em diferentes perspectivas.

Quanto à temática do Dossiê, cabe destacar que a literatura de autoria feminina tem um histórico de enfrentamento das violências de gênero que na contemporaneidade tem se consolidado como estéticas de denúncia. Mas, antes de chegarmos ao contexto em que as escritoras abordam abertamente temas como estupro e feminicídio, houve diversas propostas pioneiras de transgressão e questionamento das normas de gênero como a poesia de Gilka Machado e as narrativas de Clarice Lispector, por exemplo.

Se atualmente as vozes de Maria Valéria Resende e Conceição Evaristo se projetam como marcas desse enfrentamento, as escritoras do século passado muito contribuíram ao trazer para a temática da literatura a violência estrutural de gênero. Essas formas de questionar e confrontar o sistema é desnudada por Aline Bei em seu romance de estreia, no início do século XXI, ao relatar o quanto o estupro deixou marcas e traumas na trajetória de sua protagonista, uma mulher devastada pelo episódio de violência.

Completando o rol de mulheres que enfrentaram os pre-

¹ Editor Chefe. Professor da UFS. Pesquisador CNPq. E-mail: calmag@bol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9070-9010>.



conceitos, abrimos espaço para um texto que regata a voz de Elizabeth Cabot Cary Agassiz, que redigiu a obra *A Journey to Brazil*, juntamente com seu marido, mas que foi silenciada ao longo da história. Além de trazer detalhes de como essas escritoras se projetaram no texto literário para confrontar valores morais de suas épocas, temos um instigante ensaio sobre Tsitsi Dangarembga, uma escritora zimbabuana que explora a subversão como marca de seu romance pós-colonial.

Na **Seção livre**, temos artigos que exploram as fronteiras da autoficção e dos discursos históricos em textos literários e em memórias. Entre os temas e autores, o/a leitor/a encontrará: estudos sobre as relações da epidemia do Cólera e o desfecho do clássico de Tomas Man; reflexões teóricas entre os limites da autoficção nas obras de Cristovão Tezza e Ricardo Lísias; estudos históricos sobre Manuel de Faria e Sousa (1590-1649); e um resgate de como textos jornalísticos e literários oitocentistas descreviam o Amapá como uma terra inóspita e exótica. Na continuidade, para detalhar melhor os estudos deste **Dossiê**, apresentaremos os artigos aqui reunidos e descreveremos também as contribuições da **Seção livre** que completam este volume.

Na abertura do **Dossiê**, em **ESCRITA COMO PROCESSO DE RESISTÊNCIA**, **Luciana Bessa Silva** analisa como as lutas e conquistas de libertação social feminina é articulado no romance *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. O artigo aborda como o capital simbólico de resistência às injustiças impostas à mulher é projetado por meio da escrita dessa obra, levando em conta a revisão histórica proposta Mary Del Priori (2004) e Michelle Perrot (2012). A pesquisadora destaca que as mulheres passam a contar sua própria história a partir do domínio da escrita, que é utilizada como ferramenta de libertação de si e construção de identidade. Em **SILÊNCIO E TRANSGRESSÃO NO CONTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO, “MACABÉA, FLOR DE MULUNGU”**, **Cristiane Côrtes** retoma o debate em torno da discussão do questionamento relacionado ao silenciamento das identidades não hegemônicas por meio do estudo das vozes das personagens do conto “Macabéa, flor de Mulungu”, de Conceição Evaristo, e do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, para identificar uma certa “poética do silêncio” como uma estrutura literária de transgressão e denúncia nas duas obras analisadas.

Na continuidade do dossiê, em **A MULHER E O SAGUIM**:



A RUPTURA DO COTIDIANO NO ENCONTRO COM ANIMAIS EM CLARICE LISPECTOR, **Tânia Sandroni** traz à baila reflexões acerca das estratégias usadas por Clarice Lispector para que haja a ruptura da mulher com sua vida mecânica. A pesquisadora parte da análise do conto “Uma tarde plena”, publicado no jornal *Comício* em 1952. Esse processo de estranhamento provocado por um encontro inesperado é o início de uma consciência de que algo de perigoso está acontecendo. O artigo avalia as causas disciplinadoras da sociedade patriarcal que são questionadas após o susto do encontro de uma dona de casa com um saguim em um transporte público. No texto seguinte, em MORTE, VIOLÊNCIA E DEVASTAÇÃO EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI, **Jocelaine Oliveira dos Santos** analisa o conceito de “devastação” para discutir os significantes da morte e do estupro em *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei. A violência sofrida pela protagonista tensiona o feminino por meio da destruição e ruína. Este estudo é fundamentado pela crítica feminista de base psicanalítica e de estudos em torno do conceito de “devastação” proposto por J. Lacan e Marie-Helène Brousse, entre outros teóricos.

No estudo seguinte, temos uma investigação sobre estudos líricos. Em PERFORMANCES DO FEMININO: O SUJEITO POÉTICO MÚLTIPLO DE GILKA MACHADO, **Suzane Morais da Veiga Silveira** investiga as marcas performáticas do sujeito poético de Gilka Machado a partir dos estudos de gênero. O artigo parte de abordagens que reconhecem a performance de gênero transgressora como um ato de resistência conforme Lauretis e Butler. Em Machado, essa ruptura pode ser identificada em suas opções inovadoras da forma como o sujeito poético feminino se autoinscrever como um confronto com as normas impostas. No sexto artigo do dossiê, em O ROMANCE DE FORMAÇÃO NERVOSO EM TSITSI DANGAREMBGA, **Lauro Iglesias Quadrado** apresenta um estudo teórico-crítico sobre a formação da protagonista Tambudzai, do romance *Nervous Conditions* (1988), de Tsitsi Dangarembga. O artigo enfoca nas particularidades da escrita dessa escritora zimbabuana que privilegia a subversão feminina como uma marca de seu romance de formação, produzido como um experimento pós-colonial, pois expõe as contradições da colonização conforme os estudos de Franco Moretti, Simon Hay e Frantz Fanon.

Fechando o dossiê, temos um artigo de resgate de uma



voz feminina silenciada. Em HISTÓRIA NATURAL E ESCRITA DE VIA-GEM: A VOZ DE ELIZABETH CABOT CARY AGASSIZ, **Natália Fontes de Oliveira** propõe um estudo de regate da voz de Elizabeth Cabot Cary Agassiz na obra *A Journey to Brazil*, publicada em co-autoria com seu marido, que descreve a Expedição Thayer no final do século dezanove. O artigo ressalta a importância das peculiaridades de uma escrita que desafia da história natural, deslocando os paradigmas patriarcais. Para chegar a essas conclusões, a autora explora estudos da crítica literária feminista.

Na abertura da **Seção livre**, em NARRATIVAS DO AGORA E O ESPETÁCULO DO EU, **Everton Vinicius de Santa** discute algumas estratégias de autoexibição presentes nas narrativas de autoficção a partir do estudo dos romances *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2008), e *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013). Essas obras têm em comum um convite à reflexão dos vários “eu” que a sociedade consumista nos impõe e que é debatido pelo campo literário. O artigo explora a relação do escritor com a mídia e como essa aproximação pode ser vista como um espetáculo de si, que também está presente nas duas obras. No segundo trabalho, em A EPIDEMIA DO CÓLERA EM A MORTE EM VENEZA, DE THOMAS MAN, **Denise Rocha** retoma o clássico de Man para investigar como a epidemia do cólera é retratada nessa obra. O artigo explora conceitos de ‘lugar concreto’ e de ‘espaço abstrato’, de Tuan. A propagação dessa enfermidade será debatida no artigo a partir da relação platônica entre o protagonista e o jovem italiano.

Na continuidade, em FARIA E SOUSA, A FORTUNA E O DISCURSO INCRIMINATÓRIO, **Mauricio Massahiro Nishihata** propõe um interessante estudo da obra *Fortuna* (década de 1640), de Manuel de Faria e Sousa, que tem por meta analisar recursos retóricos que denunciam os supostos crimes cometidos por Manuel de Moura Corte Real. Narrada em primeira pessoa, a obra *Fortuna* descreve a experiência do autor como secretário da corte de Filipe IV (1590-1649), dando detalhes de sua acusação contra Manuel de Moura Corte Real, embaixador de Espanha em Roma. Ainda dentro de uma revisão de textos históricos, em ENTRE DENÚNCIAS E DISPUTAS: AS NOTÍCIAS E OS TEXTOS LITERÁRIOS SOBRE/DO AMAPÁ EM JORNAIS OITOCENTISTAS, **Valdiney Valente Lobato de Castro** revisa o imaginário sobre o Amapá, considerada uma terra exótica e inóspita nas publicações de texto jornalísticos



e litererários que eram divulgados nos jornais oitocentistas entre 1850 a 1900. Essas descrições retomam também notas relativas à população. O autor visa identificar elementos da identidade da sociedade desse estado a partir dessas publicações.

A seleção desses artigos foi feita a partir de mais 170 propostas recebidas para as publicações do **II Seminário Internacional Literatura e Cultura** que aconteceu entre os dias 11 e 13 de agosto de 2021 de forma remota por meio de plataformas digitais. Com estima, aproveitamos o ensejo para agradecer aos autores/as por escolherem este periódico para publicarem suas pesquisas e pela agilidade de revisão e ajustes que foram pedidos, após os pareceres iniciais.

Desejamos uma excelente leitura a todos/as.

São Cristóvão, outubro de 2021.



ESCRITA COMO PROCESSO DE RESISTÊNCIA¹

WRITING AS A RESISTANCE PROCESS

Luciana Bessa Silva²

RESUMO: O presente artigo lança um olhar sobre o romance *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, em que a escrita é utilizada como ferramenta de libertação de si e construção de identidade. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica-descritiva baseada em teóricos como: Bourdieu (1989), Mary Del Priori (2004), Michelle Perrot (2012), Regina Zilberman e Mariza Lajolo (2011), entre outros. Sem capital simbólico, as mulheres não puderam contar sua própria história. Contudo, a partir do momento em que passam a dominar a escrita, tem início seu processo de identificação pessoal e libertação social.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita. Identidade. Resistência.

ABSTRACT: The present article gives a look at the novel *Quarenta Dias* (2014), by Maria Valéria Rezende, in which the writing is used as a way of self release and identities construction. It deals with a descriptive-bibliographic research based on theorists like: Bordieu (1989), Mary Del Priori (2004), Michelle Perrot (2012), Regina Zilberman e Mariza Lajolo, among others. Without symbolic capital, women could not tell their own history. However, by the moment they mastered the writing, they started their process of personal identity and social release.

KEYWORDS: Writing. Identity. Resistance.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 15 de outubro de 2021.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora do Centro Universitário Dr. Leão Sampaio. E-mail: bessaluciana@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3171-6020>.



Introdução

Todos nós temos uma história, mas nem sempre podemos contá-la. Destinadas ao casamento e à reprodução, as mulheres ficaram encarceradas em uma “torre de marfim” (ambiente doméstico) e, por isso, suas vozes não foram escutadas.

Os homens, com acesso à Educação, papel e pena, portanto apropriados das palavras, construíram as grandes narrativas históricas e literárias de que temos conhecimento. Nelas as mulheres, quando aparecem, são retratadas como seres frágeis, ingênuas e indolentes.

Falar das mulheres é importante para recontar a história literária feminina com base no que de fato aconteceu e não como foi registrado. Luiza Lobo (2006) pondera que a partir do instante em que a mulher puder narrar a si e narrar o outro haverá uma mudança no cânone literário. Essa modificação será ainda mais contundente quando tais mulheres escolherem escrever não sobre reclusão e silêncio a que foram submetidas, mas sobre qualquer assunto que lhes satisfaça. Para isso, precisam dominar o código linguístico.

Pela palavra os escritores chamam o leitor a refletir sobre determinadas questões, já que ela tem o poder de se fazer ver, de se fazer ouvir com seus dizeres implícitos e explícitos. É um bem simbólico que aproxima / afasta aqueles que a proferem. Ela é o símbolo da comunicação entre os homens, não está subordinada a determinadas instituições ou convenções sociais e sua dimensão vai além de descrever ou nomear um objeto.

Carregada de poder simbólico (BOURDIEU, 1989), já que o homem é um animal simbólico, tanto pode libertar como oprimir. Ler e escrever, habilidades através das quais o sujeito apreende conhecimentos, estão intimamente ligadas à linguagem. Ela nos proporciona um universo de conhecimentos que não se desprende de seu caráter eminentemente social. Para isso é necessário conhecimento.

Em *A formação da leitura no Brasil* (2011), Marisa Lajolo e Regina Zilberman lembram-nos de como era precária a educação das mulheres ao longo dos séculos. A família, na tentativa de “protegê-las” de sofrerem um “mal” não permitiam que fossem alfabetizadas e as poucas que conseguiam aprender a ler e a escrever possuíam acesso limitado aos livros.



Durante décadas foi negado à mulher o capital simbólico necessário para que ela pudesse se desenvolver. Sem notoriedade, as mulheres eram consideradas sujeitos inferiores.

Destarte, a Literatura tem como base a participação de homens letrados, os bacharéis de áreas variadas, sobretudo Direito e Medicina. Lenta e tardiamente, elas foram conseguindo espaços em revistas e jornais de circulação limitada e com discussões sobre assuntos domésticos (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011). Quando isso aconteceu, as mulheres ganharam voz e puderam, paulatinamente, falar de si, libertar-se da pecha de seres indolentes e frágeis, libertando-se socialmente do jugo de uma sociedade opressora.

O presente artigo lança um olhar sobre o romance *Quarenta Dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, em que a escrita é utilizada como ferramenta de libertação de si e de construção de identidade. Recorremos a teóricos como Pierre Bourdieu (1989), Lajolo e Zilberman (2011), Michelle Perrot (1992), Mary Del Priore (2004), entre outros.

A História da mulher dentro ou fora do universo literário foi marcada pela exclusão e pelo silenciamento. Considerada um ser “frágil”, seu destino era o ambiente doméstico, por isso não precisava frequentar escolas. A ideologia dominante ao longo dos séculos foi a masculina, por isso coube-lhe a função de demiurgo das narrativas literárias. Quando a mulher teve acesso à pena e ao papel, não só descobriu o prazer de escrever, mas o poder que a linguagem lhe conferia: podia narrar-se, libertar-se e construir sua própria identidade.

Conhecendo autora-obra

Geograficamente, paulista nascida na cidade de Santos, em 8 de dezembro de 1942; paraibana de coração e por merecimento a partir de 1976 (ganou o título de cidadã paraibana), Maria Valéria Rezende começou a escrever cedo – textos sobre educação popular, questões sociais, economia e História do Brasil – mas publicou seu primeiro livro com quase sessenta anos: *Vasto Mundo* (2001).

Leitora do poeta *gauche* Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), dele escolheu o verso que daria título à sua estreia literária: “Mundo mundo vasto mundo / mas vasto é o meu coração” (“Poema de Sete Faces”). Formada em Pedagogia, Língua e



Literatura francesa, mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba em 1999, foi-lhe concedida a opção de casar-se ou tornar-se freira: escolheu a segunda (foi ordenada freira pela Congregação de Nossa Senhora, Cônegas de Santo Agostinho, em 1965); trabalhou com educação popular na década de 1960, atuou em diferentes regiões do Brasil e já deu a volta ao mundo pelo menos três vezes, palavras da própria autora em entrevistas. A vastidão das experiências, alocadas do lado esquerdo do peito, contaminou sua literatura: são dez obras no campo infantojuvenil, cinco romances e três (obras) de contos.

Atualmente, dedica-se ao trabalho de tradução de autores, como Joseph Rudyard Kipling (1865-1936), Edmondo de Amicis (1846-1908), François-Marie Aroet, Voltaire, (1694-1778) e Dominique Torrès (1920-2012). Além disso é uma das criadoras do Movimento Mulherio das Letras, coletivo que reúne mais de sete mil mulheres no Brasil e no exterior com o objetivo de refletir e questionar a participação de mulheres no cenário literário.

Desde 2004 participa do Clube do Conto da Paraíba. Em 2005, publicou *O Voo da Guará Vermelha*, que conta a história de obscuridade das personagens Irene e Rosálio e, na opinião da autora, deveria ter sido premiado. Não foi. O prêmio, ou melhor, os prêmios foram reservados para o livro *Quarenta Dias*, publicado em 2014, e agraciado com dois jabutis no ano seguinte nas categorias de melhor romance e melhor livro de ficção.

Assim como Jesus recolheu-se em jejum por quarenta dias no deserto, Alice, professora paraibana aposentada, passou quarenta dias pelas ruas de Porto Alegre procurando um tal de Cícero Araújo. Na verdade, o filho da manicure Socorro foi o álibi perfeito para Alice encontrar a si mesma, depois que sua filha Aldenora (Norinha) obrigou-a, valendo-se de chantagem emocional, a se mudar de sua terra natal, seu porto seguro (Paraíba) para o frio do Sul (Porto Alegre) para assumir o cargo de “avó profissional”.

Quarenta Dias (2014) apresenta uma linguagem acessível, envolvente e instigante. É uma pintura sobre as relações familiares, uma reflexão sobre a invisibilização do idoso, o papel da escrita, além de nos apresentar um Brasil dividido pelo progresso (Sul) e pelo atraso (Nordeste), mas que se olharmos com os “olhos do coração” descobriremos um vasto mundo camuflado de “brasileirinhos” que precisam uns dos outros.



Dois anos depois, publica *Outros Cantos* agraciado com o Prêmio Casa de las Américas, no ano de 2017, além de receber o Prêmio Jabuti (3º lugar), na categoria de melhor romance.

Sua obra mais recente é *Carta à Rainha Louca*, publicado em 2019. A protagonista Isabel dos Santos Virgens, presa no convento Recolhimento da Conceição, em Olinda, escreve uma carta durante quatro anos, entre 1789 e 1792, à rainha Maria, conhecida como a Rainha Louca. Em seu texto, Isabel, também considerada louca, relata em detalhes as agruras sofridas pelas mulheres no reino de vossa majestade.

Influenciada por suas andanças pelo mundo e pelo contato com o povo, em especial os humildes, a literatura de Maria Valéria Rezende privilegia a natureza humana e o próprio processo de escrita.

O poder da linguagem

Somos animais racionais, simbólicos e detentores de linguagem. Para além de uma dimensão comunicativa, trata-se de uma prática social pela qual os sujeitos se constituem por meio de interações sociais. Por conseguinte, é uma atividade humana, histórica e social.

A literatura é linguagem e a linguagem faz parte de uma estrutura de poder. Roland Barthes (1915-1980) declarava que discurso é poder, mesmo quando ele está fora desse lugar. Ele defende que o poder é um objeto político e um objeto ideológico. O objeto inscrito no poder é a linguagem ou, mais precisamente, sua expressão obrigatória: a língua. “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código” (BARTHES, 1997, p. 11). Literatura é linguagem e se linguagem é poder, conseqüentemente, literatura é poder. Ela não reproduz o que foi dito ou o que está posto; é criação, é subversão, é transgressão.

A linguagem verbal, na obra *Quarenta Dias* (2014), é o modo encontrado por Alice, que ao mesmo tempo é personagem, narradora e escritora, para passar sua vida a limpo, expor memórias, revelar sua(s) identidade(s) e subjetividade(s). Em forma de diário e dialogando com uma interlocutora incapaz de julgá-la, a boneca Barbie, ela afirma: “Ninguém vai ler o que escrevo, mas escrevo. [...] quero mesmo é o manuscrito, deixar escorrer tudo



direto do corpo pra caneta e pro papel” (REZENDE, 2014, p. 18). À medida que escreve, Alice vai se despindo de suas dores e amarguras e, dessa forma, vai sobrevivendo em meio às enxurradas de acontecimentos que a vida lhe impõe.

Valendo-se da palavra, o escritor expõe as contradições e os desenganos a que todos nós estamos submetidos. Sendo a contemporaneidade um período de crise identitária, é na/e pela linguagem produzida pelo escritor, que ele se liberta de certas amarras que a sociedade lhe impõe e, dessa forma, constrói sua identidade literária.

Por meio do ato de pensar é que o ser tem acesso à linguagem. “A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem” (HEIDEGGER, 2005, p. 8). Sendo assim, ela faz parte da dimensão constitutiva do ser, é o homem, pois, o único animal que a possui. Tudo aquilo que existe, só existe porque pode ser dito. São os intelectuais e os poetas que nos dizem e nos clamam a também dizer, eles são os responsáveis por manter e preservar esta habitação. Isso porque “a linguagem cai sob a ditadura da opinião pública. Esta decide o que é compreensível e o que deve ser desprezado como incompreensível” (HEIDEGGER, 2005, p. 14). Depois que os meios de comunicação a legitimam, dificilmente conseguimos desconstruí-la.

É preocupante, pois, o esvaziamento e a corrosão da linguagem em si. A consequência desse fato é drástica: “[...] uma ameaça à essência do homem” (HEIDEGGER, 2005, p. 15). Sem ela, perderíamos nossa condição humana, já que se trata de uma instância de mediação entre o homem e o mundo. Sem a linguagem verbal, Alice teria enlouquecido diante das mudanças impostas de forma abrupta em sua vida. Os sentimentos vivenciados foram desde saudade, lamento, revolta, espanto e arrependimento. Através da linguagem (verbal), a personagem canalizou seus sentimentos seja para “entender ou desistir de entender” (REZENDE, 2014, p. 45), seja para “pôr ordem em mim” (REZENDE, 2014, p. 46) ou mesmo para sair da “beirada do buraco em que cai” (REZENDE, 2014, p. 75). O uso da escrita foi o modo de Alice reinterpretar o mundo à sua volta, foi sua válvula de escape.

A linguagem tanto é um instrumento de expressão ideológica do homem, como assume um valor figurativo e simbólico se lembrarmos que no princípio era a Palavra e a Palavra estava em



Deus (Cf. Bíblia Sagrada, Jo, 1,1-18). Falar da linguagem é diferente de experienciá-la. Exige do escritor um trabalho difícil, já que é um código limitante e carece de ser aprimorada e esclarecida para compreensão do leitor.

Ao longo dos séculos foi negado à mulher o acesso a esse código. Dominá-lo tem a ver com o “modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos” (HEIDEGGER, 2002, p. 21). Não foi permitido que a mulher pudesse se colocar enquanto sujeito ativo e participante de decisões políticas, educacionais e econômicas. Sem formação e informação, era difícil a produção literária de autoria feminina.

A escrita que liberta

Alice, personagem-narradora-escritora da obra *Quarenta Dias* (2014), é uma mulher paraibana de meia idade, professora de língua francesa aposentada, “viúva” de Aldenor (desapareceu no período da Ditadura) e mãe de Norinha.

A filha casa-se com Umberto e muda-se para Porto Alegre. Desejosa de engravidar, comunica à mãe que esta também se mudará com ela para assumir o papel de “avó profissional”. Alice nega-se veementemente. Valendo-se de chantagem emocional, Norinha consegue seu intento.

Alice, tal qual sua xará, personagem da obra *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898), processo intertextual arquitetado pela autora, sente-se desenraizada, perdida em labirintos de uma cidade, Porto Alegre, bonita “por fora” e feia “por dentro” formada por becos e vielas escondidos dos turistas. O Brasil é visto como o país das desigualdades em que ocorrem “[...] cenas ou episódios tipo país das maravilhas cruéis [...]” (REZENDE, 2014, p. 158). Na tentativa de não se perder no turbilhão de sentimentos, Alice lembra-se que conseguiu, a muito custo, guardar entre seus pertences que foram vendidos por sua filha, um caderno da capa rosa com a figura da boneca Barbie, com trezentas páginas amarelas, e começa a escrever.

Brinquedo infantil criado em 9 de março de 1959 pela empresária Ruth Handler, a Barbie é o modelo de beleza (inalcançável) e alienação. Seu mundo “cor de rosa” contrasta com o de Alice permeado de tons cinzas. *Quarenta Dias* (2014) é uma obra



marcada por “buracos, frestas, rachaduras na superfície da cidade”: “[...]. Voltei, assim, à superfície ainda por explorar. Suas rachaduras já as conheço todas e não esqueço” (REZENDE, 2014, p. 245). Neste sentido, permite-nos refletir sobre os nossos deslocamentos e a reconstrução das identidades à medida que se movem por diferentes espaços.

A escrita é para Alice seu processo de resistência e libertação, bem como de descoberta de si. A experiência com a linguagem em *Quarenta Dias* (2014) parte de uma mulher de meia idade que se viu oprimida por sua própria filha e para resistir a essa opressão, escreve.

Por que escrever? Há ocasiões em que a fala não resolve. Escrever é uma forma de se colocar no e para o mundo. Escrever é um ato político de questionamentos, transformação social e descobertas de si. São inúmeros os motivos que nos levam a escrever e um deles é para resistir a esse “mundo caduco”, parafraseando o poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Outro motivo é expurgar o que não cabe dentro de si:

Contar a mim mesma, tim-tim por tim-tim, o que me anda acontecendo, desabafar com a boneca loira e o papel pautado, moucos e calados, incapazes de assustar-se, nem dizer que estou doida, nem me mandar fazer psicoterapia ou sugerir um curso de dança de salão para fazer amigos, uma oficina literária para me ocupar... (REZENDE, 2014, p. 14).

Interessante notar que a personagem Alice não somente precisa “vomitar”, verbo usado por ela no decorrer da narrativa, os acontecimentos que estão lhe fazendo mal, como também não quer correr o risco de ser julgada ao expressar seus sentimentos e ter que escutar de seu interlocutor que ela precisa fazer uma atividade como “psicoterapia”, “dança” ou “oficina literária”. A literatura é sinônimo de libertação individual e coletiva, haja vista desde sua criação preocupou-se em se opor contra qualquer forma de subjugação.

Uma das grandes dificuldades das sociedades modernas é saber escutar o outro, pois fomos educados para falar, não para ouvir, como afirma Carl Rogers em seu livro *Um jeito de ser* (1983) dividido em quatro partes e abordando temas como a experiência



em comunicação entre as pessoas. Segundo o psicólogo, ouvir o outro não deveria ser uma dificuldade. Uma comunicação afetiva e efetiva somente se realiza, quando somos capazes de encontrar significado no discurso do outro. Ouvir primeiro e falar depois estabelece relações mais consistentes e cria conexões de pertencimento.

Alice é uma mulher de meia idade que cedo perdeu o marido, e no momento em que a filha entrou no mundo acadêmico, entre ambas se estabeleceu o silêncio: “Mas o que será que aconteceu a partir da entrada na universidade, ou depois, não sei bem?... Por que foi esmorecendo aquele estado de boa convivência e carinho que me deixava feliz?” (REZENDE, 2014, p. 30-31). Os afazeres acadêmicos de Norinha faziam com que ela saísse cedo e retornasse tarde para casa, o que dificultou a comunicação entre mãe e filha.

Dominada por um sentimento de dor, solidão e vergonha, Alice escreve: “Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?...” (REZENDE, 2014, p. 42). Escrever é para Alice um modo de compreender seu papel enquanto mãe.

A escrita pressupõe um arsenal de palavras. Jorge Larrosa Bondía em “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” dentre outras reflexões pondera sobre as palavras. “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco” (2002, p. 21). Em *Quarenta Dias* (2014), observam-se dois tipos de palavras que transformaram a vida da narradora-personagem-escritora: aquelas verbalizadas por Norinha e as que, na impossibilidade de verbalizar, foram escritas por Alice.

Quando a filha comunica à sua mãe que precisa que ela se mude para Porto Alegre reduzindo-a a condição de avó, e Alice não aceita, é por meio das cicatrizes e das chantagens que Norinha desestabiliza a própria mãe. Primeiro lhe diz que por sua culpa “tinha crescido praticamente sozinha”, que só pensava em trabalhar “para esquecer” (REZENDE, 2014, p. 27) a tragédia de sua vida, que não teve coragem de lhe dar um novo pai e irmãos. Não bastasse, diz para Alice que sentia uma imensa dor vendo Umberto eufórico

assando churrasco com sua enorme família gaúcha, o bando de irmãos que ele tinha, os sobrinhos, os pais,



um casal feliz e realizado, recebendo a todos de braços abertos, inclusive a ela, mas não era a mesma coisa, não eram do mesmo sangue, ela se sentia sempre uma estranha, e agora eu ainda queria que ela enfrentasse sozinha o desafio de ter filhos?... Disse que se eu não tivesse generosidade pra ajudá-la agora era melhor nem ter tido filha... (REZENDE, 2014, p. 27).

Tais palavras proferidas em tom “acusatório e amargo” deixaram Alice assombrada por compreender que depois de anos trabalhando para sustentar a filha, essa era a imagem que Norinha tinha da própria mãe. Alice não se reconhece naquela mulher pintada “com traços e cores tão duros” (REZENDE, 2014, p. 28), não aceita a culpa derramada sobre ela, mas também não revida e “nem sequer me defendi nem me desculpei” (REZENDE, 2014, p. 28). Alice, “Minha boca calava” (REZENDE, 2014, p. 28), decepcionada e triste com aquela descoberta, permanece levando a vida e deixando que Norinha tenha o controle da televisão dela, mas não entregou “sua vontade” e “sua paciência” (REZENDE, 2014, p. 28). O arsenal de palavras da filha encontra, a priori, o silêncio da mãe.

Neste breve silêncio, perdida dentro de si, Alice rememora todo o seu “percurso até aquele quarto sem nenhum caráter, mal reconhecendo minha própria figura, fora de lugar, por um incontornável espelho bem em frente à cama” (REZENDE, 2014, p. 42). As identidades outrora estabilizadas acabam por desestabilizar-se, tornando o indivíduo moderno descentralizado e fragmentado. Estamos na era da “crise de identidade”, segundo Stuart Hall (2006). O estudioso acrescenta que uma identidade plenamente unificada é uma fantasia, pois o sujeito assume várias e diferentes identidades conforme suas necessidades. A mulher, por exemplo, é mãe, companheira, amante, filha etc.

Há momentos na narrativa que Alice troca de lugar com Norinha: “Que remédio senão obedecer? Eu já estava pegando o jeito de me comportar como filha da minha filha” (REZENDE, 2014, p. 73). A grande questão é entender como Alice, uma mulher forte, ponderada, deixou-se ser arrastada para Porto Alegre? As palavras ora nos chegam para fustigar, ora para nos fortificar. A pedido de Socorro, manicure e sua conhecida em João Pessoa, Alice começou a procurar pelo filho dela, que não dava notícias havia dois anos. Durante quarenta dias, Alice procurou por Cícero



Araújo – “pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde...” (REZENDE, 2014, 138). Cícero Araújo, que nunca existiu, permitiu à Alice encontrar a si própria.

O sujeito moderno não tem uma, mas várias identidades, algumas contraditórias e não-resolvida. Ou seja, esse sujeito não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel” formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam... (HALL, 2006, p. 13). O sujeito assume, então, diferentes identidades em diferentes momentos, identidades estas que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente.

Na tentativa de entender e não esquecer esses fatos marcantes é que Alice resolve também fazer uso das palavras, só que agora, escritas. “Toca a escrever, Barbie, que esta é hora que mais periga de entristecer” (REZENDE, 2014, p. 135). À medida que escreve, Alice faz uma retrospectiva de como foi sua jornada. Dar-se conta da solidão por não ter um companheiro ao seu lado para dividir as alegrias e as tristezas de um casamento; relembra o medo de criar uma filha sozinha; a impossibilidade de ficar mais de três meses na França para aprimorar seus conhecimentos, porque tinha uma filha pequena. Quando escreve, Alice se mostra, se expõe.

Na condição de escritora de sua própria história e não a que a filha escreveu, pelo menos em sua imaginação, Alice cria um fio condutor entre seu passado e seu presente. A escrita é para Alice é um medicamento: “Não foi para isso que você começou a escrever?, pois então continue, a dose do remédio ainda não foi suficiente, pare, falta mais um tiquinho, ou melhor, um bocadinho” (REZENDE, 2014, p. 135). Ou seja, escrever é um exercício estético do cuidar e conhecer de si mesmo, é um ato de resistência.

Considerações finais

Ao longo dos séculos a educação da mulher foi precária. A ela foi destinado o espaço privado, os cuidados com o marido, os filhos e os afazeres domésticos. Ao homem, coube o espaço público, o sustento do lar, a leitura e a escrita. Ao masculino, o papel de



criador e de protagonista dos grandes acontecimentos políticos e sociais. Ao feminino, o papel de personagem secundária.

Leitura e escrita são ferramentas de poder. Ler nos liberta da escuridão; escrever nos forja sujeitos de experiência, sobretudo na modernidade, lugar de muitas informações e poucos questionamentos, em que se sabe muito de tudo, mas que não se aprofunda em nada. Escrever é um ato político, é uma forma de se colocar no mundo, de reafirmar posições, contestar valores postos, construir identidades.

Alice, narradora-personagem-escritora, da obra *Quarenta Dias* (2014), ao se ver chantageada por sua filha, que tem o objetivo de transformá-la em “avó profissional”, descobre na escrita um modo de compreender fatos vividos e, dessa forma, posicionar-se, sem ressentimentos, diante não só de Norinha, mas de si mesma.

A boneca Barbie, capa do caderno rosa com as páginas amareladas, que não fala, não envelhece, não fica feia e não desobedece, é a confidente de Alice nessa caminhada de dores e de descobertas.

Em *Quarenta Dias* (2014), a escrita assume várias funções, desde desabafar, curar ressentimentos, lembrar-esquecer de fatos passados e vividos, cuidar de si. Pela escrita, Alice se viu imersa em sentimentos e sensações múltiplos. Descobriu-se que está em constante transformação.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil: 1994.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Trad. João Wanderley Geraldi. Jan/Fev/Mar/Abr nº 19. Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

BOURDIE, P. Sobre o poder simbólico. *In: O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 7-16.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem.** Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2003.



- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2011.
- PERROT, M. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.
- PERROT, M. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu – fazendo história das mulheres**, n. 4, p .9-28, 1995.
- PRIORE, M. **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi (Coord. de textos). 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- REZENDE, M. V. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ROGERS, C. **Um jeito de ser**. São Paulo: EPU, 1983.
- TOMÉ, D. C; QUADROS, R. S. **A educação feminina durante o Brasil colonial** . In: Anais da Semana da pedagogia da UEM, 1, 2012, Maringá.



SILÊNCIO E TRANSGRESSÃO NO CONTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO, "MACABÉA, FLOR DE MULUNGU"¹

SILENCE AND TRANSGRESSION IN THE SHORT STORY "MACABÉA, FLOR DE MULUNGU" BY CONCEIÇÃO EVARISTO

Cristiane Côrtes²

RESUMO: O artigo em questão pretende discutir questões relacionadas ao silêncio e silenciamento das identidades pertencentes a grupos não hegemônicos da sociedade para a compreensão da capacidade de subversão que a palavra literária pode alcançar no que diz respeito à manutenção ou reversão dos estereótipos ligados a essas identidades. Assim, partiremos da leitura do conto de Conceição Evaristo, "Macabéa, flor de Mulungu" e do romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela* para evidenciar o que denominamos poéticas do silêncio ora como negação, nos processos de silenciamento, e ora como transgressão, num gesto de denúncia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-brasileira. Silenciamento. Resistência.

ABSTRACT: This paper intends to discuss the issues related to the silence and silencing of the identities belonging to non-hegemonic social groups in order to understand the competence of subversion that the literary word can achieve regarding to maintenance or reversion of the stereotypes connected to these identities. Thus, we will start from the reading of the short story by Conceição Evaristo "Macabéa, flor de Mulungu" and from the novel by Clarice Lispector "A Hora da Estrela" to enhance what we call poetics of silence, sometimes as denial, in the processes of silencing, sometimes as transgression, in a gesture of denouncement.

KEYWORDS: Afro-Brazilian literature. Silencing. Resistance.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 10 de outubro de 2021.

² CÔRTEZ, Cristiane. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG, professora do departamento de Linguagens, CEFET MG, campus Nepomuceno. Pesquisadora dos grupos de pesquisa GELDIS e LLEME, CEFET MG; NEIA, UFMG. E-mail: crisfelipecortes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8296-6666>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2327495957407220>.



A discussão deste artigo parte das possibilidades de leitura do silêncio no texto literário como formas de se pensar nos sujeitos que vivem em condição de subalternidade. A essas formas, chamaremos de poéticas do silêncio que serão apresentadas aqui em duas dimensões: como negação e como transgressão. Vale ressaltar que tal discussão parte de uma concepção da palavra literária como performance, capaz de subverter determinados conceitos no intuito de levar ao leitor novas formas de compreensão da realidade. Entre outros textos, o romance de Clarice Lispector *A hora da estrela* e o conto “Macabea, Flor de Mulungu”, de Conceição Evaristo irão nortear a discussão, pois partem exatamente de situações em que o silêncio das protagonistas assume uma outra conotação.

Os povos tratados como minoritários, em muitas obras literárias é cercada pela solidão do anonimato, num silêncio absoluto que distancia tais sujeitos de um possível protagonismo e nega as identidades existentes ali. Para compreender esse lugar da negação na historiografia, as considerações de Eni Orlandi (1995) são esclarecedoras. A pesquisadora coloca o silêncio como um amálgama das posições heterogêneas. Ele evidencia o grito mudo excluído do discurso historiográfico e provoca um ruído na historiografia oficial. O silêncio, como constitutivo da história, produz um efeito tão representativo quanto a fala, nas palavras de Orlandi: “há um trabalho silencioso na relação do homem com a realidade que lhe propicia sua dimensão histórica, já que mesmo o silêncio é sentido. O que nos leva a concluir que não se pode estar fora de sentido, assim como não se pode e estar fora da história” (ORLANDI, 1995, p. 94).

Em relação ao sentido do silêncio, Michelle Perrot (2005) se debruça sobre a [não] presença da mulher na história do continente europeu. A pesquisadora feminista acredita que houve um silenciamento das práticas da memória feminina o que dificultou consideravelmente o protagonismo da mulher na historiografia ocidental e, com isso, retardou seus direitos e conquistas perante a sociedade. Para Perrot, “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”. Isso porque “A narrativa tradicional lhes dá pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública – a política, a guerra – onde elas aparecem pouco”. Mesmo quando aparecem na iconografia, com silhuetas femininas nos monumentos das cidades, “elas coroam os grandes homens ou se



prostram a seus pés, relegando um pouco mais no esquecimento as mulheres reais que os apoiaram ou amaram e as mulheres criadoras cuja effigie lhes fazia sombra” (PERROT, 2005, p. 33).

As reflexões de Regina Dalcastagnè (2008) a respeito das relações raciais e seus estereótipos na literatura contemporânea apontam para um silêncio em torno da questão que dialoga com a pesquisa de Perrot. As autoras nos conduzem para o esclarecimento da dimensão aqui tratada. O silêncio da negação é duplo: silenciam-se as mulheres, silenciam-se as discussões sobre tamanha ausência. O desdobramento desse silêncio é grave, uma vez que podemos detectar ausências que deveriam estar presentes na discussão de um projeto de nação mais justo. Dalcastagnè destaca que a literatura é um espaço privilegiado para a manifestação de experiências dos grupos ditos minoritários “pela legitimidade social que ela ainda retém. Ao ingressarem nela, os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 108).

A personagem Macabéa é um exemplo icônico para discutir a questão da negação das mulheres em condição de subalternidade na história da literatura brasileira. Interessante pontuar a confluência entre a estatística referente à ampla predominância de homens como narradores – a exemplo do personagem Rodrigo S.M., criado por Lispector para, acreditamos, já evidenciar esse lugar de fala privilegiado – e a predominância deles na formação do discurso historiográfico. A presença do narrador, em *A hora da estrela*, que se julga no direito de narrar as peripécias da jovem nordestina porque acredita que, se não o fizer, ninguém mais o fará, é uma das evidências da mudez dessas mulheres. O silenciamento a que Macabéa é submetido ao longo da trama não revela nada sobre ela. O romance tem Rodrigo como locutor e o leitor como interlocutor, restando à Maca a terceira pessoa, objeto desse discurso.

A faculdade de reverter o estado de silenciamento em denúncia num engajamento que surge *performativamente* no próprio corpo da escrita chamamos de silêncio transgressor. A *performatização* do silêncio estaria fundamentada na capacidade de transgressão que a mudez carrega quando relacionada ao processo de reconstrução ou reconhecimento das comunidades silenciadas manifestas na palavra literária, como ocorre no romance referido em que o próprio narrador assume a necessidade de fa-



lar por sua protagonista. A literatura empenhada em protagonizar a voz das minorias *performatiza* o silenciamento nas lacunas de seus escritos e evidencia o fosso que separa as identidades na sociedade e o declínio de um empirismo preconceituoso. Podemos dizer que tais textos seriam contra narrativas que surgem para dialogar com a opressão dentro do espaço literário, joga luz no discurso responsável pela mudez das ditas minorias e evidenciam um a reconstrução de uma outra perspectiva da realidade na qual se podem reconhecer os escombros, visitar os vencidos.

Quando tratamos de literatura e afrodescendência, encontramos em Leda Martins (2010) a configuração das estratégias que tecemos aqui ao falar de um texto que dialoga com um sistema de opressão como um suplemento transcriador, pois cita a tradição, revisita o passado, mas plissando e consertando a dicção e os destinos, por exemplo, da mulher, não raro, descrita como objeto sexual na ficção. A autora acredita que a vivência subjetiva da afrodescendência, muitas vezes, torna o *leitmotiv* da escrita literária laborada como memória da experiência inclusiva de um corpo negro que vai se matizando na descoberta de uma tradição que passa pelo mestre Machado de Assis ou Cruz e Sousa e chega até os dias atuais, com a própria Leda Martins ou Conceição Evaristo. Essa inscrição do vivido que motiva a escrita e interfere diretamente na estética daquela ficção passa pelo silêncio transgressor *performatizado* na escrita da resiliência.

O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” faz parte de um projeto da série *personagens reescritos*, de 2012, que objetiva uma releitura, ou renascimento, como a organização define, de personagens claricianos. Cada autor escolhe sua persona para criar um texto a partir da inspiração que o texto original propicia. Destacamos, além de Conceição Evaristo, Maria Teresa Horta e seu texto sobre a menina de “Cem anos de perdão” e Silviano Santiago, recriando o cego de “Amor”.

A autora escreve o conto a partir da morte da estrela para ressuscitá-la e cumprir o direito ao grito prometido por S.M. Em “Macabéa, Flor de Mulungu”, Conceição Evaristo revisita o cânone nacional e lhe propõe uma nova leitura a partir de um silêncio significativo e contextualizado, traz o narrador criado por Lispector para a trama e confronta seus métodos de descrição da personagem. Ao reconhecer o silêncio de Macabéa como estratégia, con-



tinuamos na seara do silêncio transgressor como desdobramento de uma atitude resiliente para resistir às agruras de uma cidade toda feita contra ela.

Ler o silêncio como resistência implica reverter seu uso no senso comum ou criar um novo sentido que seja mais coerente com a realidade que as obras estudadas suscitem. Neste ínterim, a concepção de performance, no sentido de transformação, é um aporte teórico bastante pertinente. O crítico Richard Schechner (2003) entende que a *performance* pode levar o público para uma outra dimensão, pois aquele sentido antes negativo pode ser revisto e transmutado. Esse seria um meio de entender as possibilidades de leitura do silêncio como potência ou resistência. Em seu ensaio "O que é performance?" (2003, p. 25-50), Schechner insiste na presença da performance no cotidiano apontando a importância de se delimitar o uso e a função que se quer da palavra para que o conceito não se perca na sua vastidão de significados. De sua longa explanação sobre os tipos e usos da performance, importa-nos em especial o fato de ela estar ligada à ideia de recuperação atrelada a ações, comportamentos e relacionamentos. Para ele, "performances são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver" (SCHECHNER, 2003, p. 26). Dessa forma, se estamos trabalhando com a noção de silenciamento e acreditamos na possibilidade de uma nova versão para essa situação, o discurso literário presente nas obras aqui estudadas está restaurando a ideia de silêncio, performatizando-o, marcando seu comportamento num plano (realidade) a partir de outro (ficção).

O conto sobre a Flor de Mulungu dialoga diretamente com S.M. e se propõe imprimir um novo olhar sobre seu objeto, um suplemento transcriador como os trechos afirmam: "E tantas eram as verdades inventadas acerca de Macabéa"; "Explodiria de tanto ser aquilo que ela nem sabia se era"; "A sofrida invenção que criaram para Macabéa doía bem mais no criador e, talvez, bem menos, na criatura"; "Nas angústias de Macabéa, Flor de Mulungu, outras histórias me vieram à mente" (EVARISTO, 2012, p. 15-16). As passagens evidenciam a constatação de que a narrativa proposta pelo narrador-personagem clariceano vão de encontro à perspectiva criada pela narradora de Evaristo.



O silêncio instaurado em torno de Macabéa, em *A hora da estrela*, revela o silenciamento imposto violentamente sobre essa identidade. Para Rodrigo, não há o que falar dessa personagem porque nada é interessante ou produtivo vindo dali, é solo infértil, capim rasteiro. Lispector evidencia o mecanismo de opressão a partir da sua própria encenação, ou seja, ela reproduz ou *performatiza* o discurso que coloca Macabéa na condição de subalternidade presente no plano da realidade, ou, ainda, permite que o leitor tenha acesso por meio da ficção aos artifícios de manutenção do silenciamento dessas mulheres. Evaristo não representa o falocentrismo denunciado por Lispector, mas o critica ao trazer o narrador clariceano para seu texto. A narradora do conto se posiciona de forma distinta, marcando a preocupação autoral com a classe ali representada. A escrevivência permite que narradora e personagem reverberem o drama coletivo das minorias na condição subalternizada, pois figuram a violência da opressão imposta, mas também concebem outra possibilidade de leitura dessas identidades, performatizando a experiência do silêncio em resistência ou resposta a uma realidade que urge transformação.

A leitura que Conceição Evaristo faz de Macabéa como flor de mulungu é um exemplo do silêncio transgressor na medida em restaura um discurso criado a partir desse poder homogeneizante para mostrar um conhecimento que caminha à margem da tradição. Há um destaque para outro tipo de tradição, relacionado ao saber ancestral e à oralidade:

De onde Macabéa, Flor de Mulungu, tirava suas sabedorias? De seus bons antecedentes. Sapiência ancestral. Aliás, era muito difícil, impossível quase, traçar com exatidão a árvore genealógica de Macabéa. As ramagens se embaralhavam. Procelas, invasões, travessias, exílios, batismos forçados, aldeias queimadas, tutela da igreja [...] (EVARISTO, 2012, p. 17).

O trecho concentra tanto a ideia da sabedoria quanto da experiência coletiva. Flor de Mulungu reúne a memória da dor e da tradição ancestral como se tivesse passado por um processo de renascimento, mas não de apagamento da bagagem adquirida. O nome escolhido para o conto já carrega a alegoria da resistência, uma vez que a árvore de Mulungu apresenta um aspecto seco e sem vida antes da floração que é de um laranja vigoroso.



O conto parte da cena em que Macabéa é atropelada. A metáfora da flor de mulungu se inicia com o texto justamente pela imagem da agonizante nordestina acidentada. A narrativa conduz o leitor a conhecer “uma outra Macabéa”, “em estado de floração” recém-nascida naquele conto com direito a história, memória e futuro. O texto se aproxima e se afasta da obra original com o intuito de preencher as lacunas que Rodrigo S.M. deixa em sua construção narrativa. A primeira referência mais clara ao romance já apresenta uma postura antagônica ao narrador e estabelece uma íntima conexão entre a criadora e sua criatura descrita na história reinventada:

Havia tantas pessoas que acreditavam que a moça trazia em si um corpo feito de uma interioridade nula e incurável. Vazio próprio de um mal antecedente e original. Essas sim, condoídas por ela, choravam. Macabéa, bem sei que não. Creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no criador e talvez, bem menos, na criatura. (EVERISTO, 2012, p. 15).

A passagem nos remete à postura de Rodrigo diante de sua personagem no tocante à visão masculina e burguesa. Para o narrador, é uma história de “emergência e calamidade pública” (LISPECTOR, 1999^a, p. 16) sobre uma “cadela vadia teleguiada exclusivamente por si mesma” (LISPECTOR, 1999^a, p. 23).

Conceição Evaristo, ao criar outra Macabéa, revela a mesma preocupação de Lispector com a alteridade, porém sob outra perspectiva. No conto, não há um narrador em conflito; ao contrário, a narradora se mostra interessada em descobrir Macabéa e a se descobrir através da alteridade. Conceição Evaristo constrói essa personagem sincronizada com a tendência de sua concepção estética em dar visibilidade às mulheres negras no campo literário e capturá-las do estereótipo ou do silenciamento recorrentes no campo literário legitimado.

A narrativa se apropria da personagem clariceana para refletir sobre a condição da mulher subalternizada na sociedade, partindo, inclusive, da relação entre Rodrigo e Macabéa, descrita no início desta seção. A narrativa também retoma outras obras para demarcar a reversão de valores apontada por Duarte em seu importante artigo “Por um conceito de literatura afro-brasileira”



na mesma perspectiva de Martins por trazer diferentes vozes, inclusive a do opressor, para o corpo do texto:

Nas angústias de “Macabéa, Flor de Mulungu”, outras histórias me vieram à mente. Algo como o poema de um dos livros de Agatha Christie, em que nenhum negrinho dos 10 – charada para a trama policial – sobrevive para contar a história. Colado ao poema de Christie, nasce o descolado arranjo de Bráulio Tavares. Na composição brasileira, em meio à mortandade dos negrinhos, também por casas diversas, há uma multiplicação dos vivos nos últimos versos: “E um negrinho vem surgindo/ do meio da multidão:/ por trás desse derradeiro/ vem um milhão.” (EVARISTO, 2012, p. 16).

A referência ao texto da escritora inglesa torna-se metonímia da figura do negro na literatura de grande circulação. A morte do negrinho é vista como o apagamento da memória, o silenciamento daquele que pode testemunhar o ocorrido. Em resposta, surge o negrinho de Tavares que se multiplica, como Macabéa, “Uma e Múltipla”.

Em “Macabéa, Flor de Mulungu”, a questão do silêncio como tática fica mais evidente na medida em que descreve uma tomada de consciência da personagem que se nega a fazer parte da tagarelice sem sentido que a circundava. A onomatopeia “tec-tec” pode ser lida como a metonímia do *logocentrismo* criticado pela narrativa. A busca desmedida pela razão, a técnica impressa em tudo, acaba tornando a vida sem sentido e criando sujeitos autômatos, cuja rotina se resume em um viciado e pobre refrão. Diante disso, a protagonista se cala. O gesto da outra Macabéa nos remete à Maca de Lispector descrita pelo narrador como chuva rala, inerte, sem reação. Sua atitude também incomoda as demais personagens do conto que

até tarde da noite, mesmo cansadas, preocupadas com Macabéa, tentativas faziam para arrancar a moça de seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. Mas o pior era a hora do encontro com Olímpico de Jesus. [...] Tudo em Olímpico era tec-tec-tec e ele trazia em si um defeituoso dom, falava demais (EVARISTO, 2012, p. 21).



Devemos concordar que a análise feita por Moreira (2016) a respeito do silêncio encontrado em *Ponciá Vicêncio* vai ao encontro do que desejamos tecer ao longo desta pesquisa e pode ser estendida às demais personagens tratadas e à crítica da tradição que silencia essas personagens. O silêncio, ao mesmo tempo, “projeta na escrita literária da autora também uma resistência a uma tradição literária patriarcal, racial e de classe que tenta impor-lhe uma condição de subalternidade com a qual ela, no entanto, não se identifica” (MOREIRA, 2016, p. 111). A ideia do silêncio como resistência é justamente a que defendemos como silêncio transgressor, pois deve ser como resposta à opressão e ao silenciamento.

O conto possibilita uma leitura suplementar ao romance de Lispector por imprimir um novo olhar sobre a protagonista que não fosse sob a ótica de Rodrigo. Recriar Macabéa a partir de um olhar de dentro de seu universo, feminino e negro, é fazer uma leitura espiralar desses sujeitos, pois a autora busca no cânone um diálogo com as minorias e aponta no discurso falocêntrico de S.M. uma fragilidade pela ausência de interlocução. A imagem espiralar é circular e dinâmica; a ensaísta Leda Martins conceitua o tempo espiralar como

[...] uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados. (MARTINS, 2007 p. 79).

No caso dos textos discutidos aqui, vemos a voz de Evaristo dando vazão à questão levantada por Lispector no que se refere ao silenciamento daquelas vozes consideradas minoritárias.

Nesse sentido, o conto poderia ser considerado um suplemento em relação não somente ao romance *A hora da estrela*, mas a todo um sistema literário oco de representatividade, como a pesquisa de Regina Dalcastagnè, já citada, evidencia. Iser (1999) afirma que tal ausência desencadeia no leitor um desejo de suprir a lacuna no texto lido, Eduardo de Assis Duarte (2011) nos remete ao termo derridiano para demarcar a postura dos escritores afro-brasileiros



diante da escrita canônica e tradicional: “É inegável que a afro-brasilidade, aplicada à produção literária enquanto requisito de autoria e marca de origem, configura-se como perturbador suplemento de sentido aposto ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquela que a coloca como ‘ramo’ da portuguesa”.³

Para entender a relação intertextual entre o conto de Conceição Evaristo e o romance de Clarice Lispector, devemos nos apoiar nas duas concepções abordadas aqui. Do ponto de vista da estética da recepção, há uma necessidade de preencher o espaço vazio deixado por escritores do qual Rodrigo S.M. faz parte. A construção de uma personagem sem memória, destituída de qualquer complexidade, demarca o silenciamento imposto ao povo negro e uma verdade criada a partir de discursos que engessam identidades e delimitam os espaços ocupados pelos sujeitos em questão.

O conceito de suplemento surge nas discussões de Derrida (1995) acerca da linguagem e escritura. Ele dialoga com a origem, embora irá riscá-la, pois não apenas completa o que está posto, como também suplanta ou acresce. Outra construção válida para explicar o conceito em questão seria uma “prótese de origem” (DERRIDA, 2004, p. 29), pois sugere um suplemento necessário que parte de um corpo originalmente incompleto. A prótese surge para suprir o pedaço que falta. Com isso, Derrida desestabiliza a tradição e reafirma o marginalizado como algo integrante do todo. Podemos considerar que, ao dissolver a oposição, o suplemento promove uma nova lógica, diferente da simples oposição, desconstruindo os estereótipos e criando um lugar de diálogo em que as diversas identidades que circulam entre nós tenham espaço e representatividade no sistema literário. Nessa linha, a escrita como suplemento pode ser lida, dentro das poéticas do silêncio, como um gesto de transgressão e resiliência. Ao apossar-se da pena, a intelectual negra se vê no direito de resignificar sua história e promover um novo olhar sobre, inclusive, outras personagens que também são capazes de desafiar o estigma imposto pela tradição.

O diálogo que a narradora de “Flor de Mulungu” estabelece com Rodrigo nos é válido, pois evidencia a importância do uso da linguagem na (des)construção dos discursos, seus sujeitos e identidades. A mudez e nulidade do texto original são substituídas

³ Disponível em: <http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoeduardoassis2.pdf>.



por sabedoria e sapiência por parte de Béa (codinome escolhido para designar a protagonista) e evidenciam a ignorância de seu narrador. Isso, aliado a outras passagens em que a narrativa coloca narradora e personagem numa mesma esfera de pertencimento – “dor e aflição também me consomem”, afirma a narradora ao descrever a quase-morte de Béa –, constrói uma nova perspectiva de gênero e etnia na literatura, esvaziando o discurso opressor já denunciado por Lispector. Evaristo ressuscita Macabéa para salvá-la do silêncio confinado à exclusão. Essa seria a escritura da alteridade que privilegia a escrevivência e cria um projeto que, como um suplemento, preenche os vazios deixados pela tradição literária ocidental.

Referências

EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. (Org.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, C. Macabéa, Flor de Mulungu. In: GUIMARÃES, M. R.; MAFFEI, L. (Org.). **Extratextos 1: Clarice Lispector, personagens reescritos**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 13-23.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

MOREIRA, T. T. Silêncio, trauma e escrita literária. In: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M.R. A. **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 109-119.

DALCASTAGNÈ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília**. UnB, n. 31, p. 87-110, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9620>>. Acesso em: 9 junho de 2021.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, J. **Força de lei**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUARTE, E. d. A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. v. 4 (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG.



FIGUEIREDO, E. **Representação de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

ISER, W. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, J. C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma Waddington e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

MARTINS, L. Lavrar a palavra: uma breve reflexão sobre Literatura afro-brasileira. In: MARTINS, L. (Org.). **Um tigre na floresta de signos**: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 132-141.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio**. Capinas: Editora da Unicamp, 1995.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. de Viviane Araújo. São Paulo: Edusc, 2005.

SCHECHNER, R. O que é performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.



A MULHER E O SAGUIM: A RUPTURA DO COTIDIANO NO ENCONTRO COM ANIMAIS EM CLARICE LISPECTOR¹

THE WOMAN AND THE MARMOSET: THE DISRUPTION OF DAILY LIFE WHEN ENCOUNTERING ANIMALS IN CLARICE LISPECTOR

Tânia Sandroni²

RESUMO: Em vários contos clariceanos, a estrutura básica do enredo se configura com o encontro da protagonista, em geral uma mulher de classe média, com um outro que lhe causa estranhamento. Muitas vezes, trata-se de um animal. Esse encontro inesperado provoca, na personagem, questionamentos em relação à sua vida. Neste trabalho, será apresentada uma leitura do conto “Uma tarde plena”, que tem origem em uma crônica publicada na seção “Entre mulheres”, produzida pela escritora sob a máscara de Tereza Quadros no jornal *Comício* em 1952. Pretende-se avaliar como a presença de um saguim no meio de transporte abala, ainda que momentaneamente, a vida domesticada da protagonista; objetiva-se, também, identificar traços da sociedade patriarcal na narrativa e no comportamento da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Contos clariceanos. Personagens femininas e animais. Identidade e alteridade em Clarice Lispector.

ABSTRACT: In several of Clarice’s short stories, the basic plot structure revolves around the meeting of the protagonist, generally a middle-class woman, with an “other” that provokes a feeling of estrangement. Often, that “other” is an animal. This unexpected meeting makes the character question their life. In this paper, we will present a reading of the short story “Uma tarde plena” (“A plentiful afternoon”), which originates from a text published on the column “Entre mulheres” (Among women), written by the author under the guise of Tereza Quadros for the publication *Comício* (Rally) in 1952. We intend to evaluate how the presence of a marmoset on the public transport rattles, although momentarily, the protagonist’s domesticated life; we also seek to identify traits relating to the patriarchal society in the narrative and in the woman’s behaviour.

KEYWORDS: Clarice Lispector’s short stories. Female characters and animals. Identity and otherness in Clarice Lispector.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 20 de outubro de 2021.

² Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora titular da Universidade Paulista. E-mail: tanasandroni@terra.com.br. Link ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9213-6524>.



Introdução

Durante muitos anos, Clarice Lispector foi considerada uma escritora alienada das questões sociais e femininas. A crítica dedicou-se, por longo tempo, à avaliação de sua obra sob a perspectiva existencialista ou sob o viés da inovação linguística. Poucas foram as exceções que, no século XX, deram ênfase à presença da temática da condição da mulher nos romances e nos contos clariceanos.

A pioneira em revelar na obra da escritora o viés feminino foi Gilda de Mello e Souza no ensaio “O vertiginoso relance”, de 1963. A autora apontou, no romance *A maçã no escuro*, a vocação da minúcia e o apego ao detalhe sensível.

Ligia Chiappini, por sua vez, em um artigo da década de 1990, afirmou que as questões sociais e da mulher eram um ponto cego da crítica sobre a escritora até então. Segundo a autora, a crítica não havia atentado para a presença do feminino como mediação importante para a temática existencial em Clarice Lispector.

Esse aspecto também foi notado por Lúcia Helena, que, no seu livro *Nem musa nem medusa*, afirmou:

não ler o tema da emergência do feminino em Lispector – indicada com fatura por sintomas até de aparente superfície, como se dá com a galeria de mulheres que ela escolhe para protagonizar seus textos – é não ler Clarice Lispector num de seus traços específicos (HELENA, 1997, p. 27).

Atualmente, nota-se que o olhar da crítica sobre a obra clariceana tem se voltado para a condição da mulher. O número de estudos com base na crítica feminista sobre os romances, os contos e as produções jornalísticas da escritora tem crescido de modo significativo.

Muitas dessas pesquisas têm focalizado a representação da mulher nas narrativas de Clarice Lispector, observando que as questões existenciais que as permeiam são ativadas por condições de gênero e classe. De fato, esses elementos estão presentes desde o início de sua atuação como escritora e como jornalista.

Em 1952, a escritora atuou como colunista feminina sob a máscara de Tereza Quadros, responsável pela página “Entre mulheres” do jornal *Comício*. O semanário era dirigido por Rubem Braga, Rafael Correa de Oliveira e Joel Silveira.



A seção feminina era ambivalente em relação à representação da mulher. Ao lado de receitas e dicas de comportamento, comuns na imprensa feminina, havia crônicas com características da escritora e citações de outros autores. Na pesquisa de doutorado, tive a felicidade de identificar a principal fonte para essas citações: o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, na época inédito no Brasil.

Assim, ao mesmo tempo em que a colunista reafirmava o estereótipo da mulher burguesa na sociedade patriarcal, também contestava esse mesmo estereótipo com textos questionadores.

Nessa página, Clarice Lispector, como Tereza Quadros, produziu uma crônica que gerou o conto “Uma tarde plena”, objeto deste artigo.

O encontro com o outro

Uma das características das narrativas clariceanas é a descoberta de si mesmo por meio do encontro com o outro. Nas palavras de Daniela Mercedes Kahn (2005, p. 19), “identidade e alteridade aparecem como dois conceitos inseparáveis na obra de Clarice Lispector, sendo que um se define em função do outro”.

Regina Pontieri, na apresentação do livro de Daniela Kahn (2005), afirma que a cena arquetípica da ficção de Clarice Lispector é o enfrentamento entre um ‘eu’ e seu ‘outro’. Essa relação de alteridade, por sua vez, é marcada pela ambivalência, com a “consequente violência do outro” (in KAHN, 2005, p. 11), como acontece, por exemplo, em *A hora da estrela*.

Ana Carolina Sá Teles (2016), por sua vez, aponta que a relação com o outro na obra clariceana se configura de diversas maneiras, como o espelhamento, a identificação, o estranhamento, a despersonalização do eu ou o aniquilamento do outro.

Na maioria das vezes, a personagem principal é uma mulher de classe média, com sua vida confinada no ambiente doméstico, que sai às ruas, ou seja, ao ambiente público, em uma tarefa cotidiana e é atravessada por um encontro com um ser que lhe causa estranhamento. Podemos citar, por exemplo, o conto “Amor”, de *Laços de família*, em que um cego mascando chiclete na rua faz com que Ana, a protagonista, saia da rotina e questione seu “destino de mulher”.



Assim, o encontro com o “estranho” provoca, em maior ou menor grau, inquietude, ou seja, desestabiliza a vida até então acomodada em um frágil equilíbrio. É bastante comum que esse outro seja um animal.

Como aponta Evando Nascimento (2012, p. 25),

se há uma categoria que pode ajudar a compreender a questão dos animais (...) em Clarice, essa é a do *unheimlich* freudiano. Não se trata aqui de psicanalisar as relações entre homens e bichos segundo Clarice, mas de compreender como certo ‘estranho familiar’ perpassa a visão dessa nossa alteridade (NASCIMENTO, 2012, p. 25).

O não humano, portanto, tem um papel muito importante, pois contribui para que se ultrapassem as barreiras da civilização ocidental.

Maria Ester Maciel aponta a presença da outridade animal na literatura. Segundo ela, os

animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão (MACIEL, 2016, p. 85).

De fato, nos textos clariceanos, a presença dos animais é uma marca. Galinhas, cavalos, cães, macacos e baratas, por exemplo, são elementos que exercem função fundamental em várias narrativas. Algumas dessas presenças já foram bem enfatizadas pela crítica. Olga de Sá, por exemplo, analisou a figura do cavalo em obras lispectorianas, como no romance de estreia da escritora, *Perto do coração selvagem*.

Evando Nascimento, por sua vez, destaca a “imensa zoografia ficcional” da escritora. O autor aponta que sua escrita questiona o saber racional, organizado e antropocêntrico.

Em algumas crônicas, elaboradas para o *Jornal do Brasil* na década de 1960, Clarice Lispector explicitou sua relação com os bichos, como se vê nos trechos a seguir.



Às vezes me arrepio toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e indomáveis. Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida (LISPECTOR, 199b, p. 332).

(...)

Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio. Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós (LISPECTOR, 199b, p. 334).

(...)

Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado (LISPECTOR, 199b, p. 337).

Uma leitura do conto "Uma tarde plena"

O conto "Uma tarde plena" foi publicado no livro *Onde estive de noite*, de 1974. Ele tem origem em uma crônica, intitulada "Um dia cheio", produzida pela escritora sob a máscara de Tereza Quadros, no jornal *Comício*, em 1952.

O reaproveitamento de textos é uma constante em Clarice Lispector, o chamado "autoplágio". Neste caso, as mudanças da crônica para o conto são pequenas, pontuais, mas bastante significativas.

Os dois textos mantêm a mesma história: uma mulher, ao entrar no ônibus (ou no bonde), depara com um saguim, que pertence a um passageiro.



Uma tarde plena

O saguim é tão pequeno como um rato, e da mesma cor.

A mulher, depois de se sentar no ônibus e de lançar uma tranquila vista de proprietária pelos bancos, engoliu um grito: ao seu lado, na mão de um homem gordo, estava aquilo que parecia um rato inquieto e que na verdade era um vivíssimo saguim. Os primeiros momentos da mulher versus saguim foram gastos em procurar sentir que não se tratava de um rato disfarçado.

Quando isso foi conseguido, começaram momentos deliciosos e intensos: a observação do bicho. O ônibus inteiro, aliás, não fazia outra coisa.

Mas era privilégio da mulher estar ao lado do personagem principal. De onde estava podia, por exemplo, reparar na minimeza que é uma língua de saguim: um risco de lápis vermelho.

E havia os dentes também: quase que se poderiam contar cerca de milhares de dentes dentro do risco da boca, e cada lasca menor que a outra, e mais branca. O saguim não fechou a boca um instante.

Os olhos eram redondos, hipertireóidicos, combinando com um ligeiro prognatismo - e essa mistura, se lhe dava um ar estranhamente impudico, formava uma cara meio oferecida de menino de rua, desses que estão permanentemente resfriados e que ao mesmo tempo chupam bala e fungam o nariz.

Quando o saguim deu um pulo no colo da senhora, esta conteve um frisson, e o prazer encabulado de quem foi eleita. Mas os passageiros olhavam-na com simpatia, aprovando o acontecimento, e, um pouco ruborizada, ela aceitou ser a tímida favorita. Não o acariciou porque não sabia se esse era o gesto a ser feito. E nem o bicho sofria à míngua de carinho. Na verdade o seu dono, o homem gordo, tinha por ele um amor sólido e severo, de pai para filho, de dono para mulher. Era um homem que, sem um sorriso, tinha o chamado coração de ouro. A expressão de seu rosto era até trágica, como se ele tivesse missão. Missão de amar? O saguim era o seu cachorro na vida.

O ônibus, na brisa, como embandeirado, avançava. O saguim começou a comer biscoito. O saguim coçou rapidamente a redonda orelha com a perna fina de trás. O saguim guinchou. Pendurou-se na janela, e espiou o mais depressa que podia - despertando nos ônibus opostos caras que se espantavam e que não tinham tempo de averiguar se



tinham mesmo visto o que tinham visto. Enquanto isso, perto da senhora, uma outra senhora contou a outra senhora que tinha um gato. Quem tinha posses de amor, contou.

Foi nesse ambiente de família feliz que um caminhão quis passar à frente do ônibus, houve quase encontro fatal, os gritos. Todos saltaram depressa. A senhora, atrasada, com hora marcada, tomou um táxi. Só no táxi lembrou-se de novo do saguim.

E lamentou com um sorriso sem graça que - sendo os dias que correm tão cheios de notícias nos jornais e com tão poucas para ela - tivessem os acontecimentos se distribuído tão mal a ponto de um saguim e um quase desastre sucederem na mesma hora.

“Aposto” - pensou - “que nada mais me acontecerá durante muito tempo, aposto que agora vou entrar no tempo das vacas magras”. Que era em geral seu tempo.

Mas nesse mesmo dia aconteceram outras coisas. Todas até que dentro da categoria de bens declaráveis. Só que não eram comunicáveis. Essa mulher era, aliás, um pouco silenciosa para si mesma e não se entendia muito bem consigo própria.

Mas assim é. E jamais se soube de um saguim que tenha deixado de nascer, viver e morrer - só por não se entender ou não ser entendido.

*De qualquer modo fora uma tarde embandeirada.
(LISPECTOR, 1999a, p. 80-82).*

Os trechos sublinhados (por mim) não fazem parte da crônica de 1952, foram acrescentados ao transformá-la em conto. Observa-se que, nesta versão, é enfatizada a associação entre amor e posse. Também se desenvolvem mais traços da personagem. Nota-se que a mulher tem uma vida entediante, pois os acontecimentos do mundo (as notícias) não são para ela, e sua rotina carece de vivências incomuns, a tal ponto que o quase desastre não é visto por ela como algo ruim.

Devemos lembrar que etimologicamente “desastre” significa “má estrela”, e, mesmo com a carga semântica negativa, a iminência dele é, de certa forma, “desejada” pela protagonista.

Na narrativa, acompanhamos o movimento da personagem em relação ao saguim, que passa da repulsa ao afeto. Devemos observar que o saguim não se configura como um animal típico dos cenários urbanos e, assim, sua presença no transporte



público causa mais estranhamento do que os bichos tradicionalmente domesticados, como o cachorro.

A sucessão de sensações e sentimentos que invade a personagem é expressa por meio dos recursos do narrador onisciente seletivo. Após o susto, aparece a contemplação prazerosa do animal. A personagem repara na fisionomia do bichinho e, na tentativa de classificá-lo como algo familiar, compara-o a um menino de rua resfriado que chupa balas. Essa imagem remete a uma criança que está fora do seu *locus* adequado e que, ao fazer barulho com a bala e fungar o nariz, chama atenção de uma forma negativa, à primeira vista. O horror da “proprietária”, que contemplava com superioridade o que estava fora de seus domínios de classe, aproxima menino de rua e aquele que antes era sentido como um horrendo animal.

A contemplação é interrompida pela ação inesperada do saguim, que pula no colo da mulher. A repugnância provocada pelo primeiro contato físico logo se transforma em simpatia e até em certa afeição, que não chega a ser expressa em gestos, como o de acariciar o animal. Esse novo sentimento é reforçado pela aprovação de todos os passageiros, conquistados pelo bichinho. O animal transforma o espaço impessoal do transporte público em um ambiente de família feliz.

Os gestos do saguim são autênticos, livres. Ele come o biscoito, coça a orelha e espia pela janela. Essas ações são relatadas por meio de períodos curtos, com estrutura sintática paratática, cujo ritmo revela a inquietude do macaquinho. Há algo do encantamento da personagem pela autonomia das ações do animal, que se contrapõem aos comportamentos normatizados das pessoas no transporte público. Em outros termos, a vivacidade do mico contrasta com o comportamento estático dos passageiros.

O olhar do narrador apreende o amor sólido do homem gordo, que tem o saguim como se ele fosse seu cachorro. Note-se que, para construir a explicação do amor entre homem e saguim, o animal é comparado ao cão, já consolidado no imaginário social como animal de estimação extremamente fiel, capaz de construir laços afetivos com os humanos.

No conjunto da narrativa, portanto, o processo de reconhecimento do saguim pela mulher passa por uma gradação de figuras associativas em um movimento de aproximação. No primei-



ro momento, é um rato; no segundo, um menino de rua ranhento; no terceiro, um cão. Essas imagens não são aleatórias; revelam a transformação dos sentimentos da mulher em relação ao mico.

No final, o narrador onisciente equipara a falta de consciência de si do macaquinho com a da mulher. Ambos vivem sem questionamentos e sem a compreensão de si mesmos. Mulher e saguim apenas existem e se conformam com a vida, que “assim é”. A resignação vence, não se vislumbra qualquer possibilidade de alteração do estado das coisas. Mesmo assim, o dia fica marcado como festivo, “embandeirado”.

Deve-se enfatizar, ainda, a figura do homem, dono do saguim. Evando Nascimento (2012, p. 23), ao discutir “a tragédia colonizadora” do sujeito masculino sobre todas as “espécies do vivo”, afirma que “o apossamento e a dominação que ocorrem no nível da espécie (o Homem x animais e não humanos em geral) repercutem no nível do gênero (masculino x feminino)”.

Essa dominação pode ser, como na narrativa, explicada em função do amor, afinal, o homem gordo tem para o bicho um “amor severo”, similar ao “de dono para mulher”.

Com essa expressão, a escritora aborda explicitamente a condição feminina nas relações conjugais e altera a natureza do amor que o homem sente pelo saguim, destacando o caráter de posse. Na nossa cultura, introjetamos a ideia de que animais de estimação são propriedade de pessoas. Essa associação entre amor e propriedade é ainda reforçada pela frase: “Quem tinha posses de amor, contou”.

Assim, a palavra “dono”, já aplicada em relação ao animal, foi estendida à mulher. O vocábulo, escolhido no lugar de “marido”, pertence ao universo semântico da propriedade e sugere a submissão da esposa ao homem, afirmada não apenas pela tradição, mas também pela lei. Na segunda metade do século XX, a mulher ainda pertencia ao marido de acordo com a legislação vigente.

Segundo Carla Pinsky, as

próprias leis em vigor no país estabelecem para a esposa um grau muito menor de autonomia. Embora, ao longo do tempo, ocorram algumas mudanças em favor das mulheres casadas, a legislação dessa época não rompe com o modelo de família fundada na assimetria de gênero e geracional. O Código Civil (de



1916) ainda vigente considera a mulher casada “relativamente incapaz”, sem poder de decisão sobre o patrimônio e a prole. Por lei, todo poder se concentra nas mãos do homem, chefe da sociedade conjugal, administrador dos bens e representante legal da família (PINSKY, 2014, p. 210).

Cabe ressaltar que, em outras narrativas da escritora, o dono do animal é também uma figura masculina. É o que se observa na crônica “A conquista difícil de um amor”, em que um homem passeia com um quati como se ele fosse um cachorro, transformando sua natureza para “possuir a sua graça”. Essa história teve algumas versões e também originou outra crônica, intitulada “Amor, quati, cão, feminino e masculino”, publicada em 1971 no *Jornal do Brasil*.

Em alguns textos, o narrador enfatiza, como no caso de “Uma tarde plena”, o peso do homem. A figura do “homem gordo” aparece, por exemplo, em outra crônica de Tereza Quadros, “Hora em que começa o domingo”, em que temos o seguinte trecho: “Na frente, um homem gordo, de óculos escuros e boné creme, passava a mão com doçura pelo lombo de uma cachorrinha malhada, sem raça e sem rabo” (in SANDRONI, 2018, p. 136). Nota-se que a cena também remete a uma relação de posse entre homem e bicho, justificada pelo amor. A cronista observa o amor da cachorrinha pelo dono:

Depois, ele entrou na água; a cachorrinha entrou junto. Saiu logo, tremendo de frio, sentou nas patinhas traseiras e ficou tão carinhosa, olhando o homem gordo se embrulhar nas ondas, que dava vontade de ser aquele cidadão, mesmo com as suas banhas, só para possuir um olhar assim suave e carinhoso (in SANDRONI, 2018, p. 136).

O “homem gordo” das narrativas clariceanas surge associado à capacidade de amar, com “um coração de ouro”, o que, no entanto, não o impede de possuir e subjugar o outro ser. A desproporção de tamanhos entre o dono e o animal (saguim, cachorrinha) pode sugerir a materialização da dominação, da força. Entretanto, em narrativas clariceanas, pessoas gordas aparecem, muitas vezes, marcadas por certa fragilidade, pela necessidade de



alguma proteção, como o professor de “Os desastres de Sofia” e a cozinheira de “Por enquanto”. No caso dos donos de animais, infere-se que eles necessitam do amor dos seus bichinhos e, para isso, apossam-se deles.

Por fim, cabe apontar que, por meio do narrador onisciente, sabemos que a mulher compara o encontro com o saguim com o quase desastre de trânsito. Além de terem em comum a possibilidade de quebra da monotonia, como já mencionamos, os dois eventos poderiam ter causado alguma transformação mais radical na vida da mulher. Mas essa transformação é interrompida. Ela sai do ônibus, entra em um táxi e segue seu rumo. Só então se lembra do saguim. Os acontecimentos do dia embandeirado ficam registrados como fatos fortuitos na sua vida.

Considerações finais

O conto “Uma tarde plena”, assim como acontece em inúmeras outras narrativas clariceanas, apresenta a quebra de estabilidade na rotina de uma mulher de classe média ao se encontrar com um outro, estranho, no espaço público e revela aspectos do papel feminino na sociedade da época e da relação entre amor e posse.

É comum, na ficção da escritora, que o encontro entre personagem e o outro aconteça quando a mulher está fora de casa, ou seja, deixa o ambiente privado e circula pelo espaço público. No âmbito doméstico, existe um equilíbrio instável, ameaçado, em menor ou maior grau, pelo que vem de fora.

Os elementos que atravessam a rotina das personagens e quebram o habitual apresentam naturezas distintas, mas todos têm em comum a característica de serem estranhos aos olhos da personagem.

Noemi Jaffe (2015) lembra que as palavras “estrangeiro”, “extra” e “estranho” têm a mesma origem e remetem ao que está de fora, àquele que não pertence a um grupo. A autora afirma que os contos do livro *Legião estrangeira* (1964) trazem personagens que se encontram, de algum modo, fora da ordem social, como as crianças, os velhos e os animais.

Como observamos, os animais constituem parte importante da obra de Clarice Lispector na questão da identidade e da alteridade. Ocorre a relação que Daniela Khan (2005), chama de identidade/alteridade figural.



Evando Nascimento aponta:

O bestiário ficcional clariciano e seus correlatos não destroem o universo humano, mas o relançam no contexto de novas forças históricas, anunciando o advento de outra forma, nem humana, nem anti-humana, mais além. O infamiliar não humano é o que ainda não se conhece de todo, mas que se percebe como parte mais íntima da antiga humanidade (NASCIMENTO, 2012, p. 48).

No caso do conto, a personagem sem nome foi afetada pela presença do saguim no ônibus e, mesmo relutante, entregou-se ao clamor do bicho. Isso alterou, ainda que momentaneamente, a mesmice de sua vida e preencheu de forma prazerosa seu dia, como revela o título “Uma tarde plena”.

Referências

CHIAPPINI, L. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. **Revista Literatura e Sociedade**, USP, n.1, p. 60-80, 1996.

HELENA, L. **Nem musa nem medusa**. Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

JAFFE, N. “A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito de estranhamento”. **Programa Café Filosófico**, 14 de maio de 2015. Disponível em: <https://youtu.be/Vy0W7HK9O1U>. Acesso em 29 ago. 2021.

KAHN, D. M. **A via crucis do outro**. Identidade e alteridade em Clarice Lispector. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. **Onde estiveste de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MELLO e SOUZA, G. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Livraria Duas cidades, 2.ed., 2009.



NASCIMENTO, E. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PINSKY, C. B. **Mulheres nos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

SANDRONI, T. **A Bela e a Fera: a reafirmação do estereótipo feminino e sua subversão nas colunas de Tereza Quadros, máscara de Clarice Lispector**. Tese. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

TELES, A. C. S. A relação entre pessoas e animais em contos de “A legião estrangeira”, de Clarice Lispector. **Opiniões**, [S. l.], v. 4, n. 6-7, p. 207-220, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115199>. Acesso em: 19 set. 2021.



MORTE, VIOLÊNCIA E DEVASTAÇÃO EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI¹

DEATH, VIOLENCE AND DEVASTATION IN *THE WEIGHT OF THE DEAD BIRD*, BY ALINE BEI

Jocelaine Oliveira dos Santos²

RESUMO: O aclamado romance inaugural de Aline Bei, *O peso do pássaro morto* (2017), nos catapulta, abrupta e poeticamente, para a vida e as perdas de uma mulher dos seus 08 aos 52 anos. Por essa história, penso na escrita feminina (BRANCO, 2004), aportando-me na crítica feminista e de base psicanalítica, para cotejar uma provocação em torno do conceito de Devastação a partir de Lacan (1972/2008) e Marie-Hélène Brousse (2004), e existência desvitalizada em Kristeva (1989), para discutir os significantes da morte, do estupro e da violência enquanto marcas constitutivas da personagem central, que tensionam o feminino por meio da destruição e ruína.

PALAVRAS-CHAVE: Violência. Crítica Feminista. Psicanálise.

ABSTRACT: Aline Bei's acclaimed inaugural novel, *The Weight of the Dead Bird* (2017), catapults us, abruptly and poetically, into the life and losses of a woman between 08 and 52 years old. For this story, I think of female writing (BRANCO, 2004), drawing on feminist and psychoanalytic-based criticism, to compare a provocation around the concept of Devastation from Lacan (1972/ 2008) and Marie-Hélène Brousse (2004), and devitalized existence in Kristeva (1989), to discuss the signifiers of death, rape and violence as constitutive marks of the central character, which tension the feminine through destruction and ruin.

KEYWORDS: Violence. Feminist Criticism. Psychoanalysis.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 25 de outubro de 2021.

² Professora da área de Letras do Instituto Federal de Sergipe (IFS/ Campus Estância). Doutora em Ciências Sociais. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa em Estudos de Texto, Leitura e Linguagem (GETELL/ IFS/CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8457-0382>. E-mail: jocelaine.santos@ifs.edu.br.



Preâmbulo das escolhas (im)possíveis

Iniciar qualquer escrita exige, não sem sofrimento, pensar sobre o exercício das escolhas aleatórias-motivadas. Paradoxalmente, é preciso explicar um pulso, um desejo, uma vontade de saber que é tão íntima quanto pública no campo acadêmico: é preciso falar do que nos move quando o que temos em profundidade é a experiência do movimento que nos trouxe até aqui.

Deste preâmbulo, intento dizer o que me agita enquanto mulher, leitora, pesquisadora e ser no mundo, cujo desejo aponta para a escuta das vozes femininas na literatura contemporânea e ao campo da psicanálise, onde me debruço sobre o feminino, a constituição das subjetividades, a prática da letra de gozo e da coisa literária, num espaço da chamada “escrita feminina”.

Ao lado disso, meu lugar de mulher implicada num feminismo que vai além do identitarismo ortodoxo, pensando o lugar das mulheres (múltiplas, interseccionais, para além de qualquer artigo definido) no encontro com a subversão que pode nortear um reordenamento de discursos e práticas em uma sociedade misógina, machista, patriarcal em todas as esferas.

Atravessa-me ainda a vida real, os dados da violência de gênero, a iminência de que eu ou qualquer uma de nós, mulheres, cis ou trans, possam entrar para as estatísticas de feminicídio num país que ostenta, além do “lábaro retumbante”, o 5º lugar como o país mais letal para mulheres vitimadas pelo feminicídio (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2015).

Deslocar-se e vincular-se frente ao tecido social. Pela literatura, pela psicanálise, pela crítica feminista contemporânea, pela realidade que nos oprime. Neste emaranhado, tento situar-me. Estas escolhas e possibilidades não deixam de apontar para ao fato de que

A experiência limítrofe que a literatura impõe a quem a encontra é a de caminhar sobre um abismo, sobre um fio de navalha, mas não são as imagens refletidas desse fio e desse abismo a experiência da literatura, pois assim estaríamos simplesmente face ao jogo de espelhos da ficção, da representação. Caminhando sobre o fio da navalha do Real, abismados, abandonados de todo e qualquer artifício, nus, pobres, nos



daremos conta de que ainda nos resta no percurso de um corpo como sùmula da sua potência de agir, um corp'a'screver (ANDRADE, 2016).

Parto, assim, desta corda bamba anavalhada que é a literatura. Chego ao aclamado romance inaugural de Aline Bei, *O peso do pássaro morto* (2017), que me catapultou, abrupta e poeticamente, para a vida e as perdas de uma mulher sem nome, dos seus 08 aos 52 anos. Tragada por essa história, penso na escrita feminina (BRANCO, 2004), aportando-me, também, na crítica feminista (FIGUEIREDO, 2020; XAVIER, 2021) e de base psicanalítica, para cotejar uma provocação em torno do conceito de *Unheimliche* (o infamiliar, em Freud, 1919), de Devastação a partir de Lacan (1972/2008) e Marie-Helène Brousse (2004), e de existência desvitalizada (KRISTEVA, 1989), operados a partir do estupro e de uma vida marcada pelos traumas da personagem principal. A mim, interessa discutir os significantes da morte e da violência de gênero enquanto marcas constitutivas da personagem central, que tensionam o feminino por meio da destruição e ruína.

De uma escrita cênica, a autora nos leva a estes significantes, tecendo, sobre as perdas, um fio narrativo tenso e poético que passa pela violência sexual sofrida pela personagem ainda adolescente e pela marca de retorno deste trauma pelo filho Lucas, gerado pelo estupro, ambos atravessados pelo silêncio que imperou sobre esta mulher por toda uma vida, enodando sua impossibilidade de amar (-se).

Este romance de estreia de Bei operou em mim um atravessamento face a temas candentes no corpo social, e tidos ainda como temas-tabus como o estupro, o corpo, a masturbação, a maternidade, o amor e seu oposto, entre outros. Na literatura, talvez herdando tantas outras mulheres que fizeram antes³, a exemplo de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles (GOMES, 2014), Aline Bei também faça parte hoje de um projeto intelectual de denúncia dos valores cis-hetero-patriarcais que, por meio da violência

³ Importante dizer que o projeto mulheres e escrita remonta a vários nomes fora do dito cânone, que passaram por tentativas de invisibilizações e silenciamentos plurais, sobretudo em relação às suas pautas e às consequências da estrutura patriarcal, inclusive da instituição Literatura. Partimos desse reconhecimento ao mesmo tempo em que apontamos para a escrita feminina como um construto de uma dada posição subjetiva frente à sexuação como iremos abordar no tópico 2, fruto da guinada epistemológica incitada pelos estudos psicanalíticos e de gênero.



de gênero, esboçam acentuado desprezo aos corpos femininos e ao direito à liberdade de existir.

Pelo *leitmotiv* “a cura não existe” que perpassa a obra, assistimos ao aniquilamento subjetivo de uma mulher que encontra a morte muito cedo, não pode esquecer a violência e silencia. Ao mesmo tempo, as estéticas da obra, do enredo e da própria escrita de Bei apontam para uma subversão dos discursos de verdade sobre a mulher suposto universal (exemplo: todas as mães devem amar seus filhos). Para além desse imaginário patriarcal, vemos um romance erguido por uma voz feminina em uma linguagem própria que se articula transpassada pelo seu modo singular de existir no mundo (NERI, 2005).

Nesse ponto, buscamos a psicanálise, como abordaremos no tópico “*Escrever é mais forte*”, a fim de marcar uma posição sobre o que entendo quando digo “escrita feminina”. É à psicanálise também que recorro para pinçar os operadores conceituais que, em alguma medida, me possibilitam traçar o mapa de retorno à obra (que sempre vem primeiro) a um gesto de leitura que ensejo fazer aqui.

No tópico seguinte, “*Morrer é não mais poder escolher o que farão com sua carne*”, mergulho ainda mais pela bússola literária no enredo desta mulher sem nome, personagem ordinária. A mim interessa perceber a operação dos significantes morte-violência-devastação que funcionam, em meu entendimento, como amarrações para a destruição e ruína que constituem a subjetividade dessa personagem desvitalizada e aniquilada pela violência. Sem um “final feliz” pela superação ou por outra saída do trauma, vemos a personagem principal buscando um saber lidar que se esgota em si mesmo. O suicídio, enquanto abandono de si, marca essa travessia entre perdas e permanências, que pretendo discutir no tópico “*Tudo escorre e Tudo é perda*”: devastação, existência desvitalizada e autoaniquilamento.

Enquanto posição de leitura, sempre em movimento, como as “Considerações finais”, penso nas inúmeras possibilidades de alargamento operadas pelo corte de toda e qualquer crítica ao mesmo tempo em que toda cisão é sempre parcial e impossível, sobretudo diante de um texto que compõe o contemporâneo sem esgotá-lo. Desta feita, espero que minhas reflexões apontem para outras mais outras, e ainda outras leituras, num diálogo junto ao ponto de sutura Literatura-Psicanálise-Crítica Feminista.



"Escrever é mais forte": rendando buracos (in)visíveis ou a escrita feminina no contexto da crítica literária

*Por destino tenho que ir buscar e por
destino volto com as mãos vazias.
Mas – volto com o indizível. O indizível
só me poderá ser dado através do
fracasso da minha linguagem.*
(Clarice Lispector)

Partindo do exercício de situar-me, chego agora a uma discussão sobre o lugar da escrita feminina neste texto, sem, sobretudo, deixar de considerar os dissensos que o termo guarda ou até sua recusa. Como o texto não trata deste desafio específico (podem surgir questões como: de fato, há lugar na crítica feminista para se pensar em “escrita feminina” sem esbarrar num possível universal perigoso?), opto por localizar o edifício explicativo em que me situo.

Em “A Mulher Escrita” (2004), as professoras Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão tecem reflexões, no cruzamento Literatura-Psicanálise, que aqui busco retomar. Ambas discutem na obra a oposição entre a representação da mulher enquanto efeito ótico da ficção masculina e objeto alheio, espelho do outro, repetição e eco do discurso do discurso masculino⁴, e a subversão operada pela escrita feminina (ou a escrita mulher) a partir do horizonte da impossibilidade de se dizer tudo, cujo movimento convida a encostar a palavra à coisa-corpo por meio de outra linguagem, projeto e realização linguística que passa pela posição feminina na sexualização e na ordem do discurso (LACAN, 1972/2008).

⁴ No início do século XX, Virginia Woolf (1882-1941) já trazia à tona a ideia da representação da mulher como objeto alheio, espelho do outro e alienação ao discurso masculino amplamente amparado no discurso hegemônico-literário da época. Mais recentemente, nos anos 80, Glória Anzaldúa em sua “Cartas às Mulheres escritoras do 3º mundo”, aprofunda o debate e, interseccionando-o num movimento decolonial, também nos auxilia a pensar sobre direito feminino de escrever sobre si, de si e para si interdito, principalmente, às mulheres negras, latinas, chicanas, indígenas, ditas de terceiro Mundo. Anzaldúa lembra ao o leitor: “Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. (...). Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.” (ANZALDÚA, 1981, p. 232).



Mesmo sabendo que “A escassa teoria já desenvolvida em torno de uma possível dicção feminina mais complica que esclarece.” (BRANCO, 2004, p. 97), falar da escrita feminina aponta para uma escrita da posição feminina, a partir da compreensão da psicanálise, que aponta o lugar da mulher para a falta, ausência de um nome, significante vazio de uma identidade à deriva, do um a um, que se constrói para além de um gozo todo fálico, do semblante e da mascarada.

Talvez a maneira menos agressiva de abordar a questão das relações entre o feminino e a escrita seja também mais radical: aquela que envereda pelo impossível do discurso, pelos silêncios do inominável, pelos absurdos de uma pré-linguagem que se quer além (ou aquém) do verbo, mas que se quer também comunicação. Vê-se logo que, a partir do insólito e do invulgar: aqui, exatamente aqui onde se dá a singularidade, busca-se a generalização, a gramática de um discurso que se diz feminino. E aí nesse território não há como ignorar o entrecruzamento das vozes da psicanálise e da teoria literária - fala-se da morte, do esfacelamento, da fragmentação, do gozo. Afinal, é possível escrever o gozo? Do desejo, dessa falta que nos constitui e nos move não é difícil falar – aliás, fala-se sempre de uma forma ou de outra em nome do desejo. Mas, do excesso, do inútil, daquilo que sobra, daquilo que, ao contrário, não move, mas paralisa, daquilo que é perda, aniquilamento, transbordamento, voragem, como falar? (...) (BRANCO, 2004, p. 145).

Nesta esteira, o texto literário de autoria feminina, enquanto encruzilhada sêmica, aportaria provisoriamente a uma tentativa de sutura frente aos inquietantes sentidos que emergem desse encontro. É o que percebemos em operação n’*O Pássaro*⁵, desde a disposição textual na página, em diálogo com as significações emergentes e impossíveis diante da perda e da dor. Há trechos que trazem a representação dos buracos e vazios que marcam o significante *morte* e como são reordenados (enquanto tentativa) na disposição concreta do papel. Um exemplo é o fim

⁵ Usaremos, em referência à obra *O peso do pássaro morto*, *O peso*, *O Pássaro*, a fim de garantir a coesão e a não-repetição do nome completo do livro.



do capítulo *Aos oito anos*, página 45 da obra, em que a infância e a angústia da personagem principal pela perda de Seu Luís, após a também morte da amiga Carla, são engendradas ao espaço vazio da página quase em branco.

Na escrita mulher, buscamos a metáfora da renda, desenho que tenta bordar o buraco, o vazio, e a partir dele constituir uma imagem. Escrever é uma forma de lidar (ou se vingar) com a falta, sobretudo quando pensamos no trauma e a fissura operada pela sua presença. Na obra, a personagem também faz essa tentativa: escreve uma carta em que pretende contar o que lhe aconteceu ao filho Lucas, quebrando o silêncio atormentador que marca sua existência. Após fazê-lo (escrever), arremessa a carta no quintal de uma casa abandonada, inabitada, casa, ironicamente, que funcionará como jazigo de si mesma posteriormente quando decide mudar-se pra lá e acaba por cometer o suicídio neste espaço.

Também é pela escrita que a personagem, aos 8 anos, tenta entender a perda da amiga Carla ao propor a redação escolar “A Cura não existe”, *leitmotiv* que retornará em sua lápide e ao longo de sua vida. Escrever para romper os silêncios cruzados implantados pelas perdas, violências e pelo estupro na juventude. Reatualização e elaboração do trauma que impulsiona a personagem central a compor a tal carta ao filho sem nunca entregá-la:

Eu não conseguia contar isso pro Lucas,
Não saía o som quando eu abria a boca pensando que
Agora seria uma boa hora pra contar.
A verdade
estava morta
de tão trancada que ficou por esses anos.
Escrever eu consegui,
Mas a carta
eu fiz morrer
numa casa com placa de aluga-se na rua matos dos
santos (BEI, 2017, p. 101).

Escrita, vazio e trauma encontram-se, portanto. Pela pulção e pela tentativa de algum parco domínio sobre o Real. A escrita feminina, assim, aponta a um desejo de conciliação impossível entre o princípio de realidade e de prazer, rasuras marcadas pelo inacessível e inabordável da alma humana, que precisa do simbólico sempre parcial.



O que, então, de um texto que se erige a partir dessa inexistência, desse nada, e que, no entanto, insiste em sua própria materialidade, em afirmar: aqui estou eu, um texto outro, falando numa outra dicção, talvez de algo que não sei, mas que está aí, na espessa espuma do significante, na voz, no tom, na respiração, no ritmo, nas lacunas, nos excessos aqui e ali, e em nenhum lugar? Refiro-me, evidentemente a esse feminino da escrita, à escrita feminina que pretende o absurdo de dizer o indizível e que talvez por isso não diga nada além de sua incapacidade, impotência, sofreguidão (BRANCO, 2004, p. 147).

Nesse contexto, a escrita feminina emerge “para dar conta de uma falta que, a princípio, não há, as palavras servem como linhas de bordado, tricô ou crochê: todas tecendo em torno do vazio.” (BARROS, 2007, p. 174), posicionada na via da Letra.

***“Morrer é não mais poder escolher o que farão com sua carne”:
entre permanências e perdas, morte e violência de gênero.***

Freud, ainda no início do século XX, ao tratar do que inquieta a existência humana vai nos dizer que “a frase ‘todos os homens são mortais’ que vem apresentada, nos manuais de lógica, como exemplo de proposição universal, para nenhuma pessoa ela é evidente, e hoje, como outrora, em nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da mortalidade.” (FREUD, 1919/2010, p. 361). Ou seja, por mais natural que sejam morrer e ver a morte, tais realidades são constantemente recompostas em nosso aparato psíquico a partir do significante do estranho familiar, do *Unheimliche* freudiano, aquilo que insiste em retornar como o inquietante conhecido, a partir do trauma.

N’O *Pássaro*, a morte concreta dos Outros e de si mesma marcarão toda a existência desta mulher sem nome. Aos 08 anos, como dissemos anteriormente, ela perderá sua amiguinha Carla e o benzedor da rua, Seu Luis, também seu amigo fiel. Depois, a morte do cachorro Vento, sua tentativa última de refazimento de si. Assim, como um traço mnêmico avassalador, a vida da personagem será permeada pela constante perda: “*O problema foi a perda/ da parte/ de mim que/ acreditava,/ vazou no banho um*



dia/ pelo ralo,/ escorreu e a água rápida mandou pro cano que levou/ pro rio” (BEI, 2017, p. 33).

Na adolescência, sua fase de experimentação e descoberta a leva para este lugar novamente, operado pelo estupro do então garoto por quem nutria desejo, Pedro. Como uma correção pelo beijo triplo dado em uma festa, Pedro estupra a personagem principal que engravida desta violência:

*Desci as escadas correndo num quase tropeço.
quando abri a porta,
o Pedro
tinha 1 Faca
que colou
no meu pescoço.
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
rente
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto para arrancar
o bico
ele lambeu minhas coxas por dentro a buceta meu
rosto o cu e a língua um pau revirando,
entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
e estranhamente pronta
pra morrer.
(...)
- Engole essa, vadia.
O gosto morno
era azedo.
ele socou o pau
até fundo mais
impossível da minha
garganta,*



*vomitei
o pedro
ria
disse que arrombadas como eu prestam só para dar
e olhe lá que tem muita putinha bem mais
delícia
do que eu em cada
esquina.
ele abaixou as calças
abriu minhas pernas
e meteu com pressa
de olho
fechado, a cara toda
cerrada
de gozo e nenhum ódio,
o ódio agora
era meu.
Acabou.
e eu
melada O chão
de ardósia O Pedro
subiu as calças
virou as costas
e saiu (BEI, 2017. p. 58 a 60).*

Para além da ficcionalização da realidade vivida pelas mulheres, a autoria feminina, nos lembra Figueiredo (2019), emerge enquanto (com)fabulação de um imaginário marcado sócio historicamente por uma posição no mundo, no discurso e na sexualização das mulheres. O estupro ou a iminência dele fazem parte de um silêncio cruzado instaurado na sociedade que entende essa violência como naturalizada, compreensível e até mesmo autorizada. Na concretização da violência sexual contra a mulher, é possível apontar para estes silêncios como o promotor da repetição da inscrição traumática ao longo da vida.

Em Bei, o que vimos é a descrição euforizante, cênica, carne cortada de um estupro corretivo ao corpo desviante que não aceitou a heteronormatividade compulsória: a personagem, então aos 17 anos, havia rompido com o contrato instaurado pelo quase namoro, pelos padrões de gênero (a partir do beijo triplo com um desconhecido e uma amiga), manchando a honra de Pedro, e seu corpo deveria ser balizador desta impossibilidade de ruptura com o patriarcado. Neste contexto,



Consideramos o corpo feminino que é sacrificado e sofre com o suplício como um modelo disciplinador, pois tem potencial de regular as identidades femininas. Por essa perspectiva, os castigos impostos às vítimas são também formas de vigilância e estão atrelados ao controle dos padrões de gênero. (...) No campo ficcional, o corpo feminino está sendo explorado como um arquivo social que guarda a memória das regulações de gênero. (...) O suplício do corpo da mulher é um exemplo de códigos machistas mantidos por valores hegemônicos que são usados para educar pela punição, uma vez que esse corpo serve de parâmetro para que outras não sigam pelo caminho (GOMES, 2021. p. 151-153).

Corpo dilacerado sem recomposição, ele trará ainda a marca da maternidade como uma reencenação do trauma vivido - *“penso que só lembrarei/ dessas duas coisas pro resto da vida,/ a minha mão na cara do lucas,/ a mão do Pedro na minha cara,/ a cara do lucas/ e a cara do Pedro, acima de qualquer memória”* (BEI, 2017, p. 97). No caso da obra, a maternidade é um retorno ao trauma do abuso-punitivo que ela sofreu e a experiência da impossibilidade de amar o simbólico estigmático da violência sofrida, o filho Lucas. Mais à frente, haverá a tentativa efêmera de experienciar o amor com o cachorro de nome também efêmero: Vento. Porém, o cachorro também morrerá, reafirmando o vazio e a impossibilidade de saída para a personagem, que escolhe a via do suicídio, devastada e aniquilada de si mesma.

***“Tudo escorre e Tudo é perda”*: devastação, existência desvitalizada e autoaniquilamento.**

As pequenas e grandes tragédias que marcam a vida desta mulher ordinária acabam por tecer o emblemático e metafórico fim de sua vida. Abandona a si e em si mesma, morre engasgada em seu próprio gorfo. Escrutinando seus traumas, uma coleção: a morte de Carla e a morte de Seu Luiz, ambos que lhes davam as respostas, levam-na à busca pela mãe que, pouco sabendo, traz o irreduzível seco da morte: a mãe lhe diz - morrer é como o bife que ela fritava – sinônimo da impossibilidade de decidir o que farão com sua carne.



Vítima de um crime sexual de estupro aos 17 anos operado como uma vingança da hegemonia masculina perdida de Pedro, defronta-se com a impossibilidade de lidar com o trauma diante da gravidez: Lucas nasce e a dor segue se inscrevendo cada dia mais, como uma ranhura cada vez mais funda no corpo.

Para a mulher que sofre recorrentes violências, o desejo passa a ser vivido como pura expressão da pulsão, o que faz com que ela seja capturada por um desamparo e uma imensa falta de recursos para conseguir mudar de posição subjetiva diante da manifestação do pior. Em cada corpo violentado, em cada palavra silenciada, o que se coloca em cena é a emergência de uma devastação subjetiva provocada por uma primeira relação na qual o que se manteve como marca primordial foi a inscrição de um gozo sem nome, um gozo que insiste em se fazer presente como atestam tragicamente as estatísticas (NAVES, 2014, p. 460).

Pela obra, aproximamo-nos da ideia de devastação em psicanálise, debatido por Lacan e Marie-Hélène Brousse sobretudo na clínica das mulheres, a partir de um real clínico insistente ligado à compulsão à repetição, aos semblantes e sua queda, ao deslizamento dos objetos femininos, ao corpo cicatriz de um trauma e à experiência de violência, seja na relação com a mãe seja na relação com um outro, geralmente masculino.

Na primordial dialética humana, o desejo de ser o desejo do Outro e a instauração singular da linguagem do sujeito, que “toca nos confins da marcação simbólica.” (BROUSSE, 2004, p. 62), podem levar a uma experiência de devastação subjetiva que tomará o sujeito em aniquilação.

Na relação de devastação - uma vez que é uma relação, e penso inclusive numa relação substitutiva à relação sexual que não há - o sujeito é desposuído do seu lugar. Esse lugar que não existe mais pode ser declinado como fala, o sujeito sendo reduzido ao silêncio; como corpo e o sujeito não passa de um ‘corpo em excesso’ ou uma carne desfalicizada que é um ‘buraco negro’; como errância, fenômeno de despersonalização, de autoeliminação (BROUSSE, 2004, p. 65).



O homem-devastação, seguirá explicando Brousse, reavivaria para a mulher o sem-limite do gozo e o arrebatamento diante da falta do significante mulher, com o fracasso do semblante apontando para um real fora do corpo.

N'*O Pássaro*, essa vida inteira marcada pelo não-encontro de amor com o filho, encaminha a personagem a sua des-vida e à “impossibilidade de uma modificação dos laços significantes” diante da tristeza e da dor (KRISTEVA, 1989, p. 16). É pelo suicídio por engasgo, metafórico e potente em sua simbolização, que esta mulher aniquilará ao trauma e a si mesma.

O que podemos perceber no texto de Bei é o caminho da personagem central ao despojamento de si mesma, operado na relação de um vazio subjetivo extremo fruto da falta de reconhecimento do outro e da violência vivida, ao mesmo tempo em que o encontro com Pedro e, posteriormente, com o filho Lucas, reavivam a agressão avassaladora que impõe o trauma como objeto persecutório da subjetividade feminina. Neste aspecto, a saída, nos dirá a psicanálise, será a invenção de um “nome próprio”: a mulher deve inventar um nome pra si que lhe permita reordenar o trauma devastador deste encontro com o parceiro-agressor.

Diferentemente disso, o que vemos em *O Pássaro* é um alastramento da tristeza, a falta de sentido, a desvitalização e perda de laços sociais significativos, operados na interioridade da personagem em meio a uma des-vida.

Considerações finais em movimento

Em alguma medida, desejei pensar a obra *O peso do pássaro morto* a partir da interface Literatura-Psicanálise-Crítica Feminista o que, por si só, exigiria um espaço de escrita e um esforço de síntese maior do que este texto apresenta. Longe de qualquer esgotamento, costurei uma análise sobre a devastação subjetiva e o desamparo esboçados pela personagem principal, retornando à imensa falta de recursos impressos a ela para contornar e mudar de posição subjetiva, caminhando para o autoaniquilamento.

O texto de Bei nos aponta para ao fato de que a violência sexual e o trauma operados incitam um movimento de despojamento de si mesmo às vítimas. Na encruzilhada deste vazio extremo subjetivo, estabelece-se, pelo desamparo e pela dor, um



retorno persecutório da agressão, no caso da obra, insistida pela presença do trauma reatualizado na figura do filho.

Num país marcado pela insistente violência de gênero, *O Pássaro* nos aponta temas importantes ao feminismo contemporâneo como a desromantização da maternidade, a problematização de temas como a sexualidade da mulher, o aborto, o estupro. Ao mesmo tempo, ele retoma a urgência de se romper os silêncios que constituem o trauma como uma possibilidade de, quem sabe, contornar os destinos de muitas vítimas, como o abandono de si pela devastação operada.

O trauma do estupro nunca é totalmente superado, com se vê em várias obras. (...) A mudança de paradigma na nova literatura de autoria feminina no Brasil pode ser notada na predominância de escritoras jovens, nascidas a partir de 1960, a tematizarem o estupro (...) na atual década há uma verdadeira proliferação dessa temática, sinal de que as mulheres começaram a falar e a escrever mais sobre esses assuntos-tabu. Ainda que lidando com o imaginário, as escritoras estão inseridas na sociedade de modo que os temas candentes no momento aparecem transpostos e reelaborados numa linguagem estética (FIGUEIREDO, 2020, p. 269).

Nesse sentido, a escrita feminina pode apontar para um para além do que pode a página e o texto, indicando a possibilidade de bordejar aquilo que pulsa e se inscreve pelo trauma. Aquilo que nos ronda enquanto mulheres que vivem, cotidianamente, com a iminência de uma violação de seus corpos, sobretudo em um país como o nosso.

Referências

ANDRADE, V. M. B. (org). **Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária** [recurso eletrônico] /— Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.

BARROS, R. M. M. A escrita feminina. In RINALDI, D. COSTA, A. **Escrita e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.

BEI, A. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: editora Nós, Edith, 2017.



BRANCO, L. C.; B, R. S. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BROUSSE, M. H. Uma dificuldade na análise das mulheres. In MILLER, J. **Ornicar?** – de Lacan a Lewis Carroll. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FIGUEIREDO, E. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Revista Interdisciplinar**. São Cristóvão: UFS, volume 32, jul-dez, p. 137-149, 2019.

FIGUEIREDO, E. **Por uma crítica feminista**: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FREUD, S. O inquietante (1919). In FREUD, S. **História de uma neurose infantil**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Obras Completas, volume 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, C. M. O femicídio na ficção de autoria feminina brasileira. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, UFSC, n. 22, v. 3, p. 781-794, set/dez, 2014.

GOMES, C. M. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **Revista Fronteira Z**: Revista do Programa de Estudos Pós-graduado em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, n. 26, p. 150-164, julho de 2021.

KRISTEVA, J. **Sol Negro**: depressão e melancolia. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, J. **Seminário 20**: mais, ainda (1972). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NAVES, E. T. A mulher e a violência: uma devastação subjetiva. **Revista Subjetividades**. Fortaleza, 14 (3): 454-462, dezembro, 2014.

NERI, R. **A psicanálise e o feminino**: um horizonte da modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

VALLE, A. M. Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o Real. In RINALDI, D. COSTA, A. **Escrita e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.

XAVIER, E. **Que corpo é esse?** o corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.



PERFORMANCES DO FEMININO: O SUJEITO POÉTICO MÚLTIPLO DE GILKA MACHADO¹

PERFORMANCES OF THE FEMININE: THE MULTIPLE POETIC SUBJECT OF GILKA MACHADO

Suzane Morais da Veiga Silveira²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar a composição de um sujeito poético múltiplo em Gilka Machado, estabelecendo uma reflexão sobre o feminino enquanto resistência e contradiscurso. Como referencial teórico, recorreremos aos estudos de Lauretis (1994), Butler (2003) e Massaud Moisés (1984) para examinar essa forma inovadora da poetisa/ mulher se autoinscrever no poema como um sinal da modernidade de sua obra. Como resultado, verificamos que as tensões entre as imagens femininas da tradição cultural e as formas de (auto)representação do sujeito poético feminino gilciano surgem como confronto e encenação.

PALAVRAS-CHAVE: Gilka Machado. Sujeito poético múltiplo. Feminino.

ABSTRACT: This article aims to investigate the composition of a multiple poetic subject in Gilka Machado, establishing a reflection upon the feminine as resistance and counterdiscourse. As theoretical basis, we referred to the studies of Lauretis (1994), Butler (2003) e Massaud Moisés (1984) to examine this innovative form of the woman/poet writes itself into the poem as a sign of modernity in her work. As a result, we verified that the tensions between the cultural tradition feminine images and the (self)representation of the gilcian feminine poetic subject arise as confrontation and acting.

KEYWORDS: Gilka Machado. Multiple poetic subject. Feminine.

¹ Artigo recebido em 28 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 15 de outubro de 2021.

² Professora da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Doutora em Letras Vernáculas, com ênfase em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Integrante do NIELM-UFRJ (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura). E-mail: sumveiga@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8624-6743>.



*Os meus retratos são vários
E neles não terás nunca
O meu rosto de poesia*
Gilka Machado

No poema “O retrato fiel”, presente em *Velha poesia* (1965)³, último livro publicado por Gilka Machado antes da coletânea *Poesias completas* de 1978, é possível notar a materialização poética de um sujeito descentrado, cuja constituição não é única, mas múltipla e contínua. O texto se inicia com duas negativas: “Não creias nos meus retratos, / nenhum deles me revela, / ai, não me julgues assim!” (MACHADO, 1991, p. 405). É, portanto, um “eu” que não se ausenta do mundo, mas produz uma comunicação entre o exterior e a intimidade, a partir de um corpo elástico que se desloca ao outro e, por isso, flexível, poroso, transmigrante. Assim, este artigo objetiva desenvolver uma análise da composição de uma subjetividade feminina múltipla na obra da autora por meio da análise de poemas em que são encenados e subvertidos estereótipos em relação às mulheres e às escritoras, evidenciando a importância de sua obra na *Belle Époque* carioca do início do século XX.

Ainda em “O retrato fiel”, nas estrofes seguintes, percebemos que a “cara verdadeira” do eu lírico fugiu às penas do corpo e ficou isenta da vida, pois toda a sua faceirice e vaidade estão “na sonora face”, isto é, nos seus poemas. A vida da autora tão comentada e debatida pelos críticos não é o seu semblante “verdadeiro”, mas a sua poesia (a sonora face) que se perpetuou nos versos (ficou isenta da vida) e pairou levitando “em meio a um mundo de cegos”. Assim, afirma que os seus retratos são vários, mas em nenhum está o seu rosto de poesia, pois o “eu” que foge “às duras penas do corpo” e paira, levitando, não quer fixar-se em nenhuma cristalização interpretativa. Os dois últimos versos retomam as negativas do início do texto: “Não olhes os meus retratos, / nem me suponhas em mim” (MACHADO, 1991, p. 405). O poema termina com um retrato às avessas, pois o “retrato fiel” do título – considerando o perfil deturpado com que a crítica cega de seu tempo

³ Todos os livros da autora citados estão reunidos na coletânea “Poesia Completa” (1991), da qual são retiradas as referências e citações. A sua primeira edição é de 1978. Houve uma publicação póstuma e ampliada, organizada por Eros Volúcia, filha da autora, em 1991, versão que utilizamos. Recentemente, em 2017, foi lançada uma nova edição pela editora Selo Demônio Negro.



a marcou – é também aquele que trai, que não é confiável. O seu rosto de poesia não pode ser um, mas vários, assim como o seu fazer poético multifacetado e o seu verbo literário polivalente.

É, pois, no espelho sonoro dos seus versos que a sua face poética se reflete como um caleidoscópio, produzindo efeitos visuais-sonoros-táteis, bem como o brilho e o rumor do choque dos cristais partidos. Interessante notar que “O retrato fiel”, poema que abre o seu último livro, *Velha poesia* (1968), possui uma ligação direta com o poema que inicia o seu primeiro livro *Cristais partidos* (1915), revelando o projeto poético de Gilka. A sua obra nasce e termina sob a égide do confronto dos fragmentos, desenvolvendo uma estética especular que, em vez de oferecer uma espécie de integralidade entre palavra e sentido, ou um reflexo “fiel” entre experiência e subjetividade, provoca uma quebra do cristal artístico. Assim, a forma, uma vez liberta, pode encenar alguma parcela dos processos subjetivos que transfiguram a vida em obra de arte. É muito mais espelho da criação do que da criatura, na “ânsia de conter o infinito numa expressão” (MACHADO, 1991, p. 19). Essa intenção sublimatória, aliada à proposição metapoética, como ratifica Lyra (1980), formam as duas constantes técnico-temáticas presentes em toda a obra da autora.

É possível perceber esse procedimento no poema “Ânsia múltipla”, presente em *Mulher nua* (1922), que apresenta a constituição de uma voz poética feminina plural. Nele, uma subjetividade gendrada (marcada pelo gênero) pede ao ser amado que a beije, pois em sua boca há outros lábios à espera de seus beijos: “Beija-me, Amor, / beija-me sempre e mais e muito mais, – em minha boca esperam outras bocas/ os beijos deliciosos que me dás!” (MACHADO, 1991, p. 231). Nessa primeira estrofe, percebe-se o uso do travessão no terceiro verso, estabelecendo um diálogo em discurso direto do sujeito-mulher presente no poema com um interlocutor, um ser amado, que é também o leitor.

Na segunda estrofe, afirma: “Beija-me ainda, ainda mais! / Em mim sempre acharás/ à tua vinda/ ternuras⁴ virginais” (MACHA-

⁴ Pedro Lyra (1980) observa nesse poema uma variação do livro original, *Mulher nua*, de 1922, para a coletânea de 1978, uma vez que a palavra “volúpias”, no texto original, é substituída por “ternuras” em *Poesias completas*. O crítico interpreta essa mudança de vocábulo como uma mudança de atitude da autora, já que, segundo ele, na data da publicação de sua obra completa, Gilka, nos seus oitenta anos, teria “amenizado” o conteúdo erótico do texto ao trocar “volúpias” por “ternuras”, quando o contexto do poema é claramente de desejo.



DO, 1991, p. 231), enfatizando que a cada vinda e a cada beijo, ou a cada leitura, sempre achará no poema uma nova faceta “virginal”. A última estrofe arremata esse contato afetivo entre texto e leitor, subjetividade e ser amado, oferecendo a causa de sua polifonia, pois no poema habitam as vozes de muitas mulheres que não puderam amar, que não puderam escrever: “Beija-me mais, põe o mais cálido calor/ nos beijos que me deres, / pois viva em mim a alma de todas as mulheres/ que morreram sem amor!...” (MACHADO, 1991, p. 231). A subjetividade feminina múltipla que o poema instaura parece evidenciar a responsabilidade do ato da escrita, engendrando a construção de uma voz coletiva de autoria feminina.

É, pois, na composição de um sujeito múltiplo que se estabelece o feminino em Gilka Machado, que impele ao leitor que tenha outro olhar sobre a sua obra, partindo da ausência e do contradiscurso, para que perceba suas fissuras e silêncios. Masaud Moisés (1984) analisa essa forma inovadora da poetisa/ mulher se autoinscrever no poema como um sintoma da modernidade da poesia de Gilka Machado, comparando a sua “cisão” de um eu lírico tradicional autocentrado aos heterônimos produzidos por Fernando Pessoa: “(...) identifica-se por uma oscilação essencial ocasionalmente projetada no rumo duma megalomaníaca cisão do ‘eu’ em duplos ou múltiplos, que se diria repercutir o mesmo fenômeno gerador dos heterônimos de Fernando Pessoa” (p. 257). Entretanto, o que o crítico percebe como uma “oscilação essencial” no sujeito poético gilciano é, na verdade, o desenvolvimento de uma subjetividade feminina em devir, em franco processo de fricção entre as imagens tradicionais de representação da Mulher, como o objeto e a própria condição da representação, e as mulheres enquanto seres históricos, sujeitos de “relações reais”.

Para Lauretis (1994), essa contradição está presente na cultura, na qual as mulheres estão imersas. Ao pensarmos nas autoras e na proposta de se autorretratar, percebemos que elas se situam dentro e fora do gênero, isto é, há um embate dramático entre as imagens femininas com as quais se identificam (ou não), fornecidas pelos modos de subjetivação presentes na cultura, e a sua (auto)percepção enquanto sujeitos, o que Foucault (2013) denomina de práticas de subjetivação ou técnicas de si. Gilka encena essa crise de representação por meio de um jogo de máscaras, ou melhor de *performances*, segundo o conceito de Butler, colocan-



do em evidência a própria contradição das mulheres em processo deviriano de subjetivação de si, como forma de conceituação, de dar nome e ser sujeito do discurso das experiências de um corpo feminino e de *personas* em conflito com suas representações sociais, a fim de produzir um pensamento sobre os processos históricos implicados no que é “ser mulher”.

Desse modo, a partir da compreensão do sujeito-mulher em Gilka como uma subjetividade múltipla e contraditória, analisamos a tensão entre as imagens femininas da tradição simbólica ocidental e as novas formas de (auto)representação do sujeito poético feminino gilciano, que surgem como confronto e encenação, ou seja, ao mesmo tempo que há estratégias literárias de subversão de paradigmas, também é colocado um jogo performático de arquétipos. Nesse sentido, é nosso objetivo analisar algumas das *personas* assumidas pelo “eu” nos poemas de GM em que surgem a mulher-dândi sedutora e vampírica, e a sua outra face correlata, a entediada.

Essas duas estéticas estão bastante presentes na poética de Gilka, que aproveita algumas características do estilo decadentista para compor cenários e sensações, como: a evocação a estados alterados de consciência; a preferência por aromas exóticos e vertiginosos, a exemplo do sândalo e do incenso; bem como a recorrência de certo misticismo bizantino, sobretudo em *Cristais partidos*, que se desdobra num êxtase pan-erótico. Segundo Marcus Rogério Salgado (2006), o decadentismo teve grande circulação e influência na *Belle Époque* brasileira, sendo visível a sua manifestação nas obras de diferentes autores do período. O crítico utiliza o conceito “idioleto decadista”, cunhado pelo pesquisador Alexandre Eulalio (1988), para analisar os valores e os traços, linguísticos e estéticos, intrínsecos a essa expressão artística como um conjunto semiótico próprio, portanto não devedor a uma escola ou a um movimento literário exclusivo.

Entretanto, conforme destaca o pesquisador, a dificuldade da crítica em lidar com a multiplicidade de perspectivas e linhas de atuação simultâneas na literatura brasileira, entre as décadas de 1890 e 1930, fez com que rótulos – como “Simbolismo”, “Pré-modernismo”, “Literatura art déco”, “Literatura déco”, “Literatura art nouveau” – ofuscassem boa parte das manifestações textuais do idioleto decadista. Por conseguinte, a necessidade classifi-



catória dos críticos esbarrou na inconsistência semântica dessas nomenclaturas que não abarcam a análise sobre autores dissonantes e/ ou experimentais dentro de determinado estilo de época, cujo exame demanda um estudo sincrônico e não diacrônico, como geralmente é realizado.

Sob o nome de “simbolismo” ficaram conhecidas no Brasil algumas das manifestações textuais do idioleto decadista, vez que sob registro civil simbolista agiam tectonicamente o romantismo tardio, o decadentismo e até mesmo o parnasianismo. Se a crítica alienígena sente dificuldade em separar decadentismo e simbolismo quando trata de autores de suas literaturas nativas (a ponto de os ingleses por vezes preferirem tratá-los todos, autores e momento histórico, como “os estetas” e “a era dos estetas”), igualmente o pesquisador da literatura brasileira padecerá das angústias advindas do rigor na hora de desmembrá-los a fim de esboçar a tipologia de um ou de outro. A grande desvantagem do termo “simbolismo” é a imprecisão semântica que parece minar qualquer possibilidade de fixação da arte do símbolo como estilo de época, cometendo os seus analistas, destarte, a indelicadeza de tratar diacronicamente um objeto que requer visada sincrônica (SALGADO, 2006, p. 10-11).

Já para o pesquisador José Guilherme Merquior (1979), o Simbolismo brasileiro foi de orientação romântica, trazendo os escritores, que investiram nessa estética, alta carga de subjetividade aliada a uma investigação linguística, conjugando as construções parnasianas a um aprofundamento do repertório temático do Romantismo, ao mesmo tempo que recebiam influência também de outros estilos. Assim, conforme aponta o pesquisador, o que chamamos de Simbolismo não teria sido um movimento regido por regras específicas e restritas, ou “puristas”, mas uma inclinação artístico-filosófica que já carrega em si o signo da heterogeneidade e da multiplicidade estética.

Na perspectiva de Santos (2014), o Decadentismo, como movimento estético de tomada de consciência da decadência social e cultural do homem diante da bruteza da sociedade mecanicista, foi depois renomeado Simbolismo, como “reação ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo, e contra o Parnasianismo na



poesia, tornando-se uma revolta contra o espírito positivista na arte, na moral e na filosofia (p. 181). Assim, o ideário simbolista procurou perscrutar os mistérios da vida para fugir do velho mundo: “os simbolistas, buscavam a representação por meio de uma linguagem transcendente, que se opunha ao costume de transparecer a referencialidade” (OLIVEIRA, 2014, p. 28).

O crítico Fernando Monteiro de Barros (2010) afirma que o Decadentismo, enquanto estilo de época, caracterizava-se pelo culto ao esteticismo, aos jogos de ressonância intertextuais e aos vícios requintados, “que dão o tom da poesia brasileira da *Belle Époque*, comumente classificada dentro da rubrica pré-modernista, rubrica esta meramente epocal e que não dá conta dos aspectos estéticos e estilísticos do período” (BARROS, 2010, p. 16). Entretanto, o pesquisador ratifica o fato de que a poesia dos escritores do período apresentava uma diversidade de influências, com “traços neorromânticos, decadentistas e simbolistas, evidenciando um ecletismo estilístico” (BARROS, 2011, p. 20).

Nesse sentido, a própria Gilka Machado – que é tratada pelos críticos ora como epígono parnasiano, ora como (neo) simbolista – parece apresentar em sua obra tanto o caráter experimental e eclético, apontado por Merquior e Barros, quanto a filiação estético-filosófica ao Simbolismo enquanto ideário, de matriz decadentista, conforme evidenciado por Santos, já que em seus poemas habita “no tórculo da forma o alvo cristal do Sonho” (MACHADO, 1991, p. 19). Com efeito, a poesia giliana coloca-se à disposição de um esteticismo permeado de paraísos artificiais de influência baudelairiana, sendo, pois, refratária ao zeitgeist positivista e cientificista da época, bem como à frieza do “sistemático parnasianismo” (A FACEIRA, 1913, p. 10), conforme a própria autora afirma em entrevista à revista *A faceira*, cujos versos exalam perfumes exóticos do oriente e uma sensualidade vampírica.

É possível perceber esse processo de forma mais nítida no poema sem título “Embora de teus lábios afastada”, presente no livro *Meu glorioso pecado* (1928), obra em que a autora imprime maior carga sensual, de acordo com Massaud Moisés (1984). Nele, o eu lírico feminino se reporta a um “tu”, que está ausente, mas de quem ainda guarda no corpo o contorno das carícias que um dia trocaram, revivendo o prazer de beijos roubados.



Embora dos teus lábios afastada
(Que importa? – Tua boca está vazia...)
Beijo esses beijos com que fui beijada,
Beijo teus beijos, numa nova orgia.

Inda conservo a carne deliciada
Pela carícia que mordia,
Que me enflorava a pele, pois, em cada
Beijo dos teus uma saudade abria.

Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:
Guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,
Numa volúpia imorredoura e louca.

Em teus momentos de lubricidade,
Beijará outros lábios, com saudade
Dos beijos que roubei da tua boca.
(MACHADO, 1991, p. 287).

Na primeira e segunda estrofes, o eu lírico feminino confirma o afastamento físico de seu objeto de desejo, mas a distância parece não importar, já que, ao visitar a lembrança dos beijos, as sensações que eles antes causaram são reatualizadas. É possível observar, assim, que a impressão causada pelos “beijos com que fui beijada” permanece inalterada para a subjetividade do poema, que conserva ainda “a carne deliciada/ pela carícia que mordia”, cuja pele, semelhante a um jardim, florescia a cada toque do outro, que, por sua vez, fazia brotar uma flor de saudade. Entretanto, o que poderia parecer uma atitude passiva do eu lírico, já que somente é descrito até então o recebimento dos beijos, é logo subvertido na terceira estrofe, pois é o feminino vampiresco do poema que absorveu todos os beijos da outra pessoa até esgotá-los, por isso afirma que “tua boca está vazia” no segundo verso, da primeira estrofe.

Vê-se que, em vez de sangue, ela sugou as carícias do outro, guardando-as em seu corpo – nas mãos, nos lábios e nos seios – com uma lascívia sem limites e sem regras, “imorredoura e louca”. A última estrofe comprova essa leitura, uma vez que os beijos não foram “dados” pelo ser amado, mas sim “roubados” pela subjetividade feminina que se tornara dona do prazer do outro, pois ele poderá beijar outros lábios, mas o foco do seu desejo estará naquela que o seduziu.



Fernando Monteiro de Barros (2006) afirma, no artigo “O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock”, que é uma característica comum ao “dandismo pós-byroniano” o gosto por texturas, o desprezo pelos códigos de conduta e dos valores burgueses, a exaltação do esteticismo e do narcisismo, bem como a devoção ao prazer. Estes são traços presentes na personalidade vampírica do eu lírico gilciano que se vangloria de ter absorvido a volúpia do outro, tornando-o seu refém e alimentando-se do deleite de seus beijos cativos. Observa-se, assim, que há um jogo de poder em que o sujeito feminino se impõe como inesquecível e, mesmo que não exista mais a relação, ela será presença eterna na vida do amante a torturá-lo.

A pesquisadora Cleonice Nascimento da Silva (2002), num estudo comparativo entre Florbela Espanca e Gilka Machado, vê no exercício de vampirismo sexual, nas duas autoras, uma ressonância pós-romântica, de influência byroniana, como um donjuanismo feminino. Desse modo, produziram uma poética corporal e uma erótica verbal que aproximam erotismo e poesia na construção de um sujeito-mulher despojado e em pleno controle de suas vontades: “Na fala assumidamente erotizada, a característica inovadora que salta aos olhos, na obra das poetisas, é a subversão dentro da tradição/ criação literária feminina, já que tal característica explicita um comportamento contrário àquele introjetado pela cultura” (SILVA, 2002, p. 217). Para Silva, não existe realmente a entrega amorosa por parte do eu lírico feminino gilciano, mas o seu *simulacro*, pois o movimento de amor/erotismo pelo outro seria apenas uma “desculpa” para o culto de si, ou autossatisfação narcísica, sendo ela mesma o real objeto de seu desejo, ou seja, o próprio sujeito-mulher do poema: “A face donjuanesca de Florbela e Gilka Machado se dá (...) pela inexistência da entrega amorosa. A mulher prevalece sobre a alma do amante simulando o desejo, mas sendo o seu próprio sujeito feminino o objeto desejado” (SILVA, 2002, p. 218).

Nesse sentido, a figura feminina dominadora, presente no poema analisado, seria uma variação do dândi sedutor byroniano, uma mulher-dândi: “O que se vê é que tanto Florbela quanto Gilka contrariam os paradigmas da relação homem-mulher, já que a inconstância no amor sempre foi atributo oferecido aos homens. Sant’anna explica tal tendência como uma ‘variante do dândi se-



dutor' (...)” (SILVA, 2002, p. 218). Ao mesmo tempo, é também a efigie vampírica, que remonta a uma das vertentes de expressão da *femme fatale*. Mireille Dottin-Orsini (1996) ratifica essa visão ao afirmar que o vampirismo é uma das modalidades da mulher fatal, sendo a imagem da “mulher-vampiro” muitas vezes confundida com o próprio paradigma em geral, o qual, na verdade, se desdobra em várias vertentes, como a amazona, a judia, as estátuas, a assassina, entre outras construções. Para a pesquisadora, a composição cultural da vampiresa tem como pano de fundo lendas antigas, que revelam o temor masculino da beldade malvada, como uma mulher perigosa – em algumas estórias é matadora de homens, em outras é devoradora de bebês – o que, para Dottin-Orsini, poderia explicar a associação entre vampiro e mulher fatal.

No fundo, suas origens se confundem, já que os modelos longínquos do vampiro, Lârnias ou Estriges da Antinguidade, eram seres femininos que devoravam recém-nascidos; a vampiresa 1900 perpetua, através dos séculos, o horror à mulher devoradora de crianças ou, como a Empuse grega, matadora de homens. Evidentes pontos comuns podem explicar a conjunção entre vampiro e mulher fatal: ambos são carniças vivas (para ele, no sentido próprio; para ela, figurado) e a ambos atribui-se uma imortalidade funesta, mas essencial (...) (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 274-275).

Mário Praz (1996) ressalta o fato de que o vampiro, em sua origem “homem fatal” e “pária romântico à Byron” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 275), mudou de gênero na segunda metade do século XIX, cabendo à mulher o papel de predadora, louca por sangue e portadora do erotismo sadomasoquista, perante o homem feminilizado e hemófilo. Para Dottin-Orsini, essa transferência, contudo, não conferiu ao feminino cruel os atributos do personagem fantástico masculino, sendo a sua imagem mais uma metáfora da misoginia do século oitocentista do que uma recriação do mito vampiresco. Dessa forma, a pesquisadora analisa como os traços do “vampiro-macho” apresentam-no como um ser sobrenatural e poderoso, mas, aplicados à mulher, tornam-se banais, como se fizessem parte de uma pretensa personalidade feminina degenerada que deve ser combatida.



É nesse ponto que a imagem do vampiro se funde com a da mulher fatal e que o vampirismo pode ser sentido, no final do século, como uma especialidade eminentemente feminina. Designaria então, entre outros fenômenos a prostituição, para todos aqueles que viam nela o mal absoluto: vampirismo sexual e vampirismo financeiro se mesclam (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 277).

Ao recuperar o signo da vampira como imagem feminina indômita, Gilka a encena, porém, como uma subjetividade em primeira pessoa, compondo um sujeito-mulher em pleno exercício de seu vigoroso desejo sexual. Entretanto, essa máscara donjuanista da mulher-dândi sedutora e fatal em Gilka não possui apenas a face de Eros, mas também a de Tântatos, conforme aponta Cleonice Nascimento da Silva (2002): “Na poética florbeliana e gilkianna, (...) note-se que o *donjuanismo* se reitera, quando pensamos que amor e morte são duas faces de uma mesma moeda, na figura de Don Juan” (SILVA, 2002, p. 217, grifo da autora). Podemos observar essa estrutura no poema “Espirituais III”, presente em *Cristais partidos* (1915), em que prazer e aniquilamento se misturam no mesmo leito de enganos.

III

Para que deste amor nunca a memória laves,
Vivamos sempre assim, à distância sujeitos,
Tu – ignorando sempre os meus defeitos graves,
Eu – ignorando sempre os teus leves defeitos.

Como duas iguais e extraordinárias naves,
Irão, rumo do azul, nossas almas de eleitos,
Ambas vogando sobre os mesmos sonhos suaves,
Ao desejo que as move e inflama nossos peitos.

Dia a dia entre nós mais a distância aumenta
Para que aquele ideal tanto tempo sonhado
Não vejamos fugir num rápido momento;

E sintamos, então, imóveis, lado a lado,
Essa náusea, esse tédio, esse aniquilamento
Que vem sempre depois de um desejo saciado
(MACHADO, 1991, p. 59).



Na primeira estrofe do poema, há um movimento antitético que encerra uma contradição de sentimentos e de traços entre um “eu” e um “tu”, os quais, contudo, se procuram e se idealizam. A distância é, paradoxalmente, o elemento que os une, uma vez que, ao estarem sujeitos ao afastamento dos corpos, os seus defeitos são ignorados de modo recíproco, embora as imperfeições do “eu” sejam graves em relação às falhas do outro que são, supostamente, mais brandas. Essa condição de oposição complementar parece ser evidenciada pelo jogo de dualidade, colocado pela inversão de defeitos graves/ leves defeitos, presente no terceiro e quarto versos. Na segunda estrofe, apesar das aparentes diferenças entre ambos, o casal é comparado a duas naves de igual e extraordinária grandeza, como “almas de eleitos”, que voam rumo ao azul de aspirações (compartilhadas pelos dois com equidade), já que “ambas vogam sobre os mesmos sonhos suaves”, movidas pelo desejo.

Na terceira estrofe, temos a confirmação de que a distância é o fermento principal que faz crescer o “ideal” sonhado por tanto tempo pelos dois, embora fugaz. Podemos perceber que tal ideal, na verdade, nada tem de imaginário, pois trata-se da atração entre os amantes que pode se esgotar no momento de sua consumação carnal, temor que é ratificado na última estrofe com o tão almejado encontro dos corpos – lado a lado experimentam, imóveis, o tédio e náusea depois da lascívia consumada. A esse respeito, Massaud Moisés (1984) afirma que, nesse poema, revela-se o “amor maldito” em Gilka, como um sentimento agônico, “deixando um gosto amargo, senão de arrependimento, de saudade” (p. 256).

Esse processo de postergar o encontro sexual para ativar e inflamar a imaginação erótica é uma temática bastante presente na poética giliana, denominada por Bataille (1987), como *morosa delectatio*, um conceito que o pesquisador resgata da teologia, mais especificamente de Tomás de Aquino, como o pensamento interdito (para o religioso) em que o espírito se demora quando deveria, na verdade, dele se afastar. Em Gilka, a *morosa delectatio* parece se realizar para a voz poética enquanto gozo do prazer na ausência, ou em si mesma, que é desfrutado na própria relação do desejo enquanto busca incessante, libido, potência de vida e morte.

A análise sobre as *personas* femininas adotadas por Gilka em seus poemas oferece uma leitura da obra da autora partindo



de um ponto fulcral empreendido por sua poética: a tematização e a reflexão sobre o sentimento amoroso no feminino. As encenações performatizadas pelo eu lírico gilciano produzem uma espécie de fenomenologia do desejo pelo viés das mulheres em pleno início do século XX. Tal projeto poético subverte as máscaras do imaginário cultural ocidental, engendrando subjetividades múltiplas no feminino - em nuances musicais ou em arranques passionais, materializando experiências de um corpo sensível e sensitivo.

Referências

BARROS, F. M. O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock. In: COUTINHO, L. E. B.; MUCCI, L. I. (Org.). **Dândis, estetas e sibaritas**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.

BARROS, F. M. O decadentismo na poesia brasileira da Belle Époque. **Cadernos do CNLF** (CIFEFIL), vol. XIV, n. 04, tomo 4, 2010. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_4/2927-2934.pdf. Acesso em 27 jul. 2020.

BARROS, F. M. d. Parnasianismo brasileiro: conservador e transgressor. **Fólio** – Revista de Letras. Vertentes & Interfaces I: Estudos literários e comparados, Vitória da Conquista, v. 3, n.1, p19-32, jan-jun. 2011. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/download/3556/2937/>. Acesso em: 28 mar. 2020.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

DOTTIN-ORSINI, M. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

EULALIO, A. Sobre Mocidade Morta. In: **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão técnica de J.A. Guilhon Albuquerque. 23. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero [1986]. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LYRA, P. Sensual, espiritual, social. In: **O real no poético: textos de jornalismo**



literário. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1980, p. 162-164.

MACHADO, G. **Poesias completas**. Organização e apresentação de Eros Volúcia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano: FUNARJ, 1991 (reedição comemorativa do centenário de nascimento da escritora).

MACHADO, G. A FACEIRA. **O nosso inquérito literário-feminino e a poetisa Gilka da Costa – uma entrevista d’A faceira**. Ano III, Rio de Janeiro, 1913, p. 10-11.

MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira** (V. 1). 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

MOISÉS, M. **História da Literatura Brasileira – Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1984.

OLIVEIRA, A. F. **Aspectos do poema em prosa de Cruz e Sousa e Ruben Darío**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP, 2014.

PRAZ, M. **A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica**. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

SALGADO, M. R. **A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na Belle Époque tropical**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

SANTOS, D. d. Florbela e Gilka Machado: do tatear paredes ao vacilo do pêndulo. In: CORDIVIOLA, A.; SANTOS, D.; ARAÚJO, V. C. (Org.). **As margens da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura**. 1. ed., João Pessoa: Ideia Editora Ltda, 2004, p. 15-28.

SILVA, C. N. d. **A busca da identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis-SP, 2004.

SILVEIRA, T. **Definição do Modernismo**. Rio de Janeiro: Forja, 1932.



O ROMANCE DE FORMAÇÃO NERVOSO EM TSITSI DANGAREMBGA¹

THE NERVOUS BILDUNGSROMAN IN TSITSI DANGAREMBGA

Lauro Iglesias Quadrado²

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo teórico-crítico do arco de desenvolvimento da personagem Tambudzai, protagonista do romance *Nervous Conditions* (1988), de autoria da escritora zimbabuana Tsitsi Dangarembga. O recorte reunido parte da ideia de subversão, por parte da autora, do romance de formação tradicional com bases em fundações romanescas europeias. Por fim, discutem-se as formas com que Dangarembga narra as tensões de uma história de amadurecimento e o que ela entrega a seu público leitor, em livro que amarra as contradições da experiência literária pós-colonial com a obra de estudiosos como Franco Moretti, Simon Hay e Frantz Fanon.

PALAVRAS-CHAVE: Tsitsi Dangarembga. Romance de formação. Teoria literária.

ABSTRACT: This article presents theoretical and critical studies of the character's arc of Tambudzai, the protagonist of the novel *Nervous conditions* (1988), written by Zimbabwean author Tsitsi Dangarembga. The analysis has its starting point in the author's subversion of the traditional Bildungsroman and its foundations based on European novels. At last, there is a discussion on the forms through which Dangarembga uses to narrate the tensions of a coming-of-age story and what she delivers to her reading public, in a book that ties the contradictions of the postcolonial literary experience together with the work of scholars such as Franco Moretti, Simon Hay, and Frantz Fanon.

KEYWORDS: Tsitsi Dangarembga. Bildungsroman. Literary theory.

¹ Artigo recebido em 05 de setembro de 2021 e aceito para publicação em 15 de outubro de 2021.

² Professor Adjunto do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde coordena o projeto de pesquisa intitulado *Da era acústica à era digital: manifestações sonoras nas literaturas de língua inglesa*. Doutor em Letras – Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período sanduíche através de premiação da Comissão Fulbright na University of Georgia (UGA). E-mail: lauroiq@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8272-0073>.



Um romance cuja protagonista frequenta uma escola que promete ser a mudança de sua vida; essa protagonista passa pelas transformações corporais, comportamentais e psicológicas da transição da infância para a adolescência. Pela descrição, parece que há a receita ideal para um *Bildungsroman* – o tradicional romance de formação. No entanto, o que o livro *Nervous conditions* (1988), de Tsitsi Dangarembga (n. 1959), traz a seus leitores é uma promessa não cumprida.

No cerne do arco de personagens centrais do romance de formação como subgênero há uma curva de crescimento, que costumeiramente se manifesta em representações da passagem do tempo e do envelhecimento (esse tipo de narrativa ficou sinonimicamente e amplamente conhecido por um termo de língua inglesa, a *coming-of-age story*) de seus protagonistas e, sobretudo, em suas histórias de amadurecimento. Se de fato é possível afirmar que Tambudzai – ou Tambu, seu apelido carinhoso, a heroína de *Nervous conditions* – experimenta todas essas etapas ao longo das mais de duzentas páginas do romance, também é inevitável analisar o alcance limitado dos efeitos de transformação e acomodação que acompanham a trajetória da personagem.

Alguns dados factuais em relação ao livro nos auxiliam a apreender de maneira mais ampla a dimensão da empreitada literária proposta por Tsitsi Dangarembga. De acordo com uma entrevista com a autora publicada na página da BBC News (2005), *Nervous conditions* foi o primeiro romance publicado em língua inglesa por uma autora mulher e negra nascida no Zimbábue. O trabalho de Dangarembga, mesmo que pioneiro quando publicado em 1988, une-se a uma linhagem de autores anglófonos do continente africano que vinham circulando suas obras já há algumas décadas (nomes como o de Wole Soyinka na Nigéria ou de Nadine Gordimer na África do Sul são exemplos análogos) em suas preocupações com o fazer literário em contextos pós-coloniais e de pós-independência de estados-nações.

A autora situa os acontecimentos ficcionais do romance no tempo histórico entre as décadas de 1960 e 1970 no território do povo shona inserido no estado então conhecido como Rodésia, que atualmente corresponde ao da República do Zimbábue. A voz de Tambu, a narradora-protagonista, nos conta em analepse sobre os eventos e as sensações que fizeram parte dos



seus anos de infância, vividos em um vilarejo shona, em pequena propriedade familiar. Como escolha criativa, as tensões macropolíticas não aparecem em primeiro plano ou de maneira explícita em *Nervous conditions*. No entanto, residem nos efeitos de uma situação geopolítica problemática as condições nervosas que dão título ao livro e modelam o seu desfecho das suas personagens, como veremos a seguir.

O marcado enfoque direcionado às impressões e sensações de Tambu já se manifesta na potência do enunciado de abertura do livro. Ela profere: «Não lamentei quando meu irmão morreu» (DANGAREMBGA, 2020, p. 162). A frase, ao mesmo tempo em que pode provocar choque em seu público leitor, impõe inicialmente à trama do romance uma sensação fantasmagórica de imanência: qual o conflito fraternal que poderia haver motivado uma declaração tão forte?

Às explicações: a menina, que nutria o sonho de estudar em uma escola missionária local, dirigida por seu tio Babamukuru, houvera sido preterida justamente em detrimento de seu irmão, o personagem Nhamo, na escolha do acesso à educação por sua família. Os pais de Tambu elegeram Nhamo para ser tutelado pelo tio, em escolha que teve o gênero do filho como fator determinante mesmo que o menino fosse menos indicado em termos de interesse e rendimento escolar. É então a partir da repentina morte do irmão, o que na prática significa a abertura de uma vaga de acesso à escola e à casa dos tios, que finalmente é dada a Tambu (na ausência de outros irmãos homens e sendo ela a menina mais velha) a oportunidade de frequentar a escola, mudar de casa e sair de um âmbito doméstico familiar narrado como sufocante.

Após os anos de exclusão e de desejo pela inserção no espaço escolar da missão, Tambu finalmente dá sequência ao processo educacional que almejava. Em análise formal, é a morte de Nhamo que abre a possibilidade para que *Nervous conditions* assuma contornos de romance de formação. O pesquisador italiano Franco Moretti (2020) se refere ao *Bildungsroman* como o subgênero literário que reflete, na figura de seus protagonistas, o desejo pelo encaixe social por vias de inserção cultural e conforto. A formação deste tipo de romance seria então a manifestação do conformismo, um ofício romanesco que é não-revolucionário por excelência; o que ele chama de “paixão calma” (MORETTI, 2020, p. 11).



Ainda seguindo os exercícios de nomenclatura de Moretti: o autor se refere a um projeto estendido patrocinado pelo romance de formação europeu em sua fase de maior destaque – dos anos finais do século XVIII até as décadas da metade do século XIX – através do termo “o conforto da civilização”, em explícito comentário paródico ao conhecido “mal-estar da civilização” enunciado por Sigmund Freud no começo do século XX. Na mesma linha, Moretti (2020, p. 93) coloca o lugar do protagonista do *Bildungsroman* em estado bastante confortável, sendo aquele que vive “o bem-estar do equilíbrio”.

Retornando então a Tambu: como conceber que a sequência de fatos que finalmente dá acesso à educação desejada pela protagonista é uma representação de conforto civilizatório? Os eventos iniciais do romance e os fatos que motivam e possibilitam o crescimento da narradora desmontam já de antemão o que seria a trajetória prevista para um protagonista, caso fosse ela a representação do amadurecimento e da aprendizagem de um europeu oitocentista. O que perpassa as páginas de *Nervous conditions* é uma percepção sempre dividida por Tambu de que ela está em perpétuo estranhamento; de dúvida.

As transformações das relações da protagonista com a música e a dança ajudam a ilustrar a situação acima. Em passagem no início do romance, a narradora comenta sobre a presença de um gramofone em um dos bares locais, e em como as canções tocadas promoviam um ato coletivo simultaneamente festivo e revelador: “Eles tocavam a nova rumba que, como é comum na música popular, apontava dedos assistemáticos para as realidades da época. (...) E quadris se remexiam, pés batiam ao ritmo desses fatos sociais. Havia solidariedade” (DANGAREMBGA, 2020, p. 212-217). Na passagem a narradora se refere aos seus anos iniciais, a uma memória de festejo do corpo e de um ato de dança ao mesmo tempo descompromissado, pois sem preocupações adultas – maduras -, e instigante, pois as letras das músicas falavam sobre as situações cotidianas que já despertavam a curiosidade da pequena Tambu – as letras das rumbas, via de regra, versavam sobre a falta de dinheiro, vivências cotidianas da comunidade local.

Alguns anos depois no tempo diegético dos eventos do romance, a já adolescente Tambu reflete sobre como a relação do próprio corpo com a dança se modificou. Ao considerarmos a dis-



cussão sobre os elementos do romance de formação, na passagem abaixo é possível verificar claramente o seu desconforto com o processo de amadurecimento, tanto intelectual quanto corporal.

Minha primeira infância tinha sido um tempo cheio de dança. Na época, eu divertia a todos abandonando minha seriedade intelectual e girando e virando e batendo palmas quase no ritmo da música. Quando cresci e a música passou a fazer mais sentido para mim, meus movimentos se tornaram mais fortes, mais ritmados e exuberantes; mas as pessoas já não achavam graça, e no fim compreendi que havia implicações ruins para o jeito como eu me entregava ao ritmo. Minha dança se condensou em movimentos duros e incertos. Eu não parei totalmente, mas os encontros passaram a ser muito menos divertidos, e faziam eu me sentir terrivelmente constrangida (DANGAREMBGA, 2020, p. 952-958).

Nada poderia estar mais distante do bem-estar, do equilíbrio e do conforto “calmo” que haviam sido apontados por Moretti como as pedras fundamentais do *Bildungsroman* europeu. A festa se tornou um ato enfadonho, punitivo; o constrangimento de Tambu é latente. Nota-se que a “seriedade intelectual” utilizada pela narradora para se referir – não sem ironia! – a si própria quando muito pequena agora não pode mais ser abandonada no baile, e é marca de sua dança forte, ritmada e exuberante, que se tornou desinteressante a ela mesma porque intelectualizada demais. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, manifesta-se também a sua insegurança com o corpo de adolescente, vigiado ao longo do romance pelo olhar alheio – declarações intermitentes como “quando eu estava me sentindo corajosa, o que acontecia antes de meus seios crescerem demais” (DANGAREMBGA, 2020, p. 219) são reveladoras de um estado de constante alerta em relação ao espaço que ocupa.

Há então a instauração do que chamo aqui de romance de formação nervoso. A desconfiança com que Tambu vive a sua primeira experiência na escola missionária e na casa endinheirada do tio assume contornos dialéticos. É na residência do diretor Babamukuru que a presença da prima, Nyasha, parece apontar para outro elemento tradicional em romances de formação e ro-



mances de artista: a figura do mestre. Se em um primeiro momento Nyasha parece ser a mestra que incluirá Tambu nas relações sociais da escola e a introduzirá a atividades que eram até então desconhecidas à narradora-protagonista, é também no espelhamento entre Tambu e Nyasha, e na manifestação de seus corpos, que o romance chegará a seus momentos mais turbulentos e fundamentalmente reveladores.

O pesquisador Simon Hay (2013), em artigo, coloca questões relevantes sobre a expectativa atribuídas a moldes prévios de maturidade, independência ou desenvolvimento para protagonistas de romances de formação. Hay fala em um *Bildungsroman* pós-colonial que dialoga de maneira ambivalente com aquele estudado por Moretti, e indaga: «O que acontece com o *Bildungsroman* – suas convenções, seus tiques estilísticos, técnicas, parâmetros – quando ele se torna pós-colonial?»³ (HAY, 2013, p. 319). Se o romance de formação é o subgênero literário antirrevolucionário por excelência ele também serve, em contrapartida, à empreitada literária pós-colonial: seus protagonistas representam alegoricamente as trajetórias dos estados-nação nos contextos em que estão inseridos; o *Bildungsroman* pós-colonial como a própria manifestação de histórias nacionais na trajetória de seus personagens.

A pátria como o lugar da maturidade; o pertencimento no romance de formação. Moretti (2020, p. 46):

Para chegar à síntese conclusiva da maturidade, por conseguinte, não basta obter resultados objetivos – aprender uma profissão, fundar uma família. É preciso, antes de mais nada, aprender, como Wilhelm [Meister, de Goethe], a orientar a ‘trama da própria vida’ de modo que cada momento reforce o próprio *sentido de pertencimento* a uma comunidade mais ampla. É preciso usar o tempo para encontrar para si uma pátria (grifos da citação original).

“Usar o tempo para encontrar uma pátria”: essa atividade vai resultar em problemas evidentes. Nyasha, que havia retornado à Rodésia após um período de estudos na Inglaterra com seu

³ Trecho original (todas as traduções foram feitas pelo autor deste artigo, exceto quando indicado de outra forma na seção Referências): “What happens to the bildungsroman – its conventions, stylistic tics, techniques, parameters – when it goes postcolonial?”



núcleo familiar, é a corporificação do conflito. Quando do seu retorno, a mãe de Tambu logo proferira que “as Manias Inglesas (...) [v]ão matá-los se eles não tiverem cuidado” (DANGAREMBGA, 2020, p. 4118). O que acontece de fato é que Babamukuru (pai de Nyasha, tio de Tambu e diretor da missão) não aceita as práticas da filha adolescente e tampouco seu estilo de vida extrovertido, que foge ao tradicional local para meninas e mulheres. O conflito se instala e as seguintes observações de Tambu ilustram claramente como o romance de formação assume contornos distintos quando centrado em contexto pós-colonial e, sobretudo, quando uma personagem mulher assume o protagonismo:

Babamukuru condenando Nyasha à prostituição, fazendo dela uma vítima de sua condição de fêmea, assim como eu tinha sido vitimizada em minha casa, nos dias em que Nhamo podia ir para a escola e eu tinha que plantar meu milho. Essa vitimização, percebi, era universal. Não dependia de pobreza, falta de estudo ou tradição. Não dependia de nada do que eu tinha pensado. Os homens a levavam para todos os lugares. Até heróis como Babamukuru a cometiam. E esse era o problema. (DANGAREMBGA, 2020, p. 2396-2402)

Muitas das condições nervosas que dão nome ao romance estão contidas no parágrafo acima: o conflito inicial do romance com a exclusão de Tambu da escola se une ao eventual descobrimento de que a tão almejada educação formal é inoperante na prevenção da repetição da violência de gênero (inclusive em contextos sociogeográficos distintos). Babamukuru, o “herói”, o diretor-educador, assume contornos violentos quando o amadurecimento da filha foge a seus próprios moldes e não lhe é mais conforme. Anteriormente lemos, por meio dos relatos de suas danças, sobre a atitude reprimida de Tambu em relação ao próprio corpo depois de passar a conviver com olhares intimidadores lançados em direção a si com a chegada à idade adolescente. No desfecho do romance, teremos em Nyasha algo semelhante, mas com uma representação extrema da situação de conflito geopolítico.

Voltemos ao título: *Nervous conditions* é um empréstimo que Dangarembga faz de expressão utilizada pelo escritor francês Jean-Paul Sartre em prefácio ao tratado anticolonial *Os condena-*



dos da Terra, do incontornável Frantz Fanon: “A condição de nativo é uma condição nervosa”⁴ (SARTRE in DANGAREMBGA, 2020, p. 159). Fanon (1968) afirma que a concepção de nativo, ou indígena, só existe quando este é produto de uma prática colonial e, dessa forma, posto em oposição ao colono. Ou seja: o nativo, nesses termos, só existe se houver quem o encare assim, o que manifesta o caráter vicário da denominação em si.

Simon Hay (2013, p. 330) dirá que “ser nativo é em si (...) uma ‘condição’, um estado psicossocial insalubre, uma deficiência debilitante produzida pela situação colonial”⁵. Sob essa ótica, o romance de formação pós-colonial, que nasce inevitavelmente da relação tensa entre culturas, só pode evidenciar um destino que esteja, de fato, a refletir condições nervosas de suas personagens. Fanon, em um dos capítulos de *Os condenados da Terra*, compila alguns fatos sobre perturbações psicossomáticas manifestas em situações de conflito, como aquelas vividas pelas meninas personagens do romance, nativas shonas. Vamos a ele:

Chama-se patologia psicossomática ao conjunto das desordens orgânicas cuja aparição é favorecida por uma situação conflitual. Psicossomática, porque o determinismo é de origem psíquica. Essa patologia é considerada uma maneira de que se vale o organismo para responder, isto é, adaptar-se ao conflito que se lhe depara, sendo a perturbação ao mesmo tempo sintoma e cura (FANON, 1968, p. 249-250).

As patologias externadas por Nyasha estão no manual de Fanon: bulimia e anorexia nervosa são a representação explícita da crise de autoimagem que se impõe à menina ao tentar sustentar o seu modo de viver que, se não é o esperado para uma shona, tampouco corresponde às infames “Manias Inglesas”. No conflito de seu corpo entre os dois mundos que habita e no desconforto latente de sua formação, a prima de Tambu não é inserida em qualquer tipo de bem-estar civilizatório. O escritor e pesquisador Kwame Anthony Appiah (2014, p. ix), em prefácio ao livro de Dangarembga, comenta o caso afirmando que “a resistência de Nyasha

⁴ A frase de Sartre foi inclusive utilizada pela escritora como epígrafe de seu romance.

⁵ Trecho original: “Being native is itself (...) a ‘condition,’ an unhealthy psychosocial state, a debilitating disability produced by the colonial situation”.



tem um preço: em sua busca pela perfeição corporal (concebida da maneira menos shona possível, em termos de um ideal de magreza) ela se torna primeiramente bulímica e depois anoréxica”⁶.

O romance, ao fazer com que Tambu se enxergue potencialmente em Nyasha, já anuncia que a formação da narradora-protagonista está comprometida. Já nas páginas finais do romance, vemos essa reação desoladora:

Se Nyasha, que tinha tudo, não conseguia vencer, o que eu podia esperar? Eu não queria pensar nisso, porque na época não tínhamos certeza se ela sobreviveria. Tudo que eu sabia era que o médico não confirmava nada. O progresso de Nyasha ainda estava em jogo e, como resultado, o meu também (DANGAREMBGA, 2020, p. 4110-4112).

Tambu, que no momento da declaração acima já estava em sua nova escola (ainda mais exclusiva, ministrada por freiras), a Sacred Heart, traz o interlocutor para muito perto de suas angústias e de um sofrimento psicossocial compartilhado. Por fim, o leitor acompanhará seu estranhamento na nova escola, que agora trará Tambu para o convívio também com meninas brancas. O romance mostra como essa inclusão inter-racial é ilusória e repleta de agressões explícitas e microagressões institucionais, que se revelam como obstáculos adicionais ao tão estimado acesso ao conhecimento formal que sustenta a educação de base ocidental.

Neste ponto, é seguro afirmar que o *happy ending* do *Bildungsroman* tradicional (inevitável, segundo Moretti), de matriz europeia, é inconcebível nos termos postos no universo de *Nervous conditions*. O que se apresenta no desfecho do romance é um ato de interrupção, não de conclusão ou satisfação após um sólido processo de aprendizagem e amadurecimento. Hay (2013, p. 321) comenta a situação através de uma equação rigorosa: “No final feliz, os romances do multiculturalismo global; nos melancólicos, os romances do apagamento da diferença sob o capitalismo global”⁷.

⁶ Trecho original: “Nyasha’s resistance has a price: in her search for bodily perfection (conceived of in a most un-Shona way in terms of an ideal of thinness) she becomes first bulimic and then anorexic”.

⁷ Trecho original: “At the happy end, novels of global multiculturalism; at the melancholic, novels of the erasure of difference under global capitalism.”



O romance termina com a narração de Tambudzai revelando que a prometida formação – o *bildung* romanesco – está em suspenso para ela por vias institucionais ou ocidentalizadas; Sacred Heart não era o “sol do [seu] horizonte” (DANGAREMBGA, 2020, p. 4134). Dangarembga (2020, p. 4134), no entanto, lança mão de sua narradora para dizer ao seu público leitor que “sementes crescem” e que a sua história é a de um “processo longo e doloroso (...), de extensão”. O romance se revela como uma história de uma preparação; e por que não, de uma formação – mesmo que de uma formação nervosa.

Referências

APPIAH, K. A. Introduction. In: DANGAREMBGA, Tsitsi. **Nervous conditions**. Banbury, RU: Ayebia Clarke Publishing, 2004, p. vii-xi.

BBC News. Africa’s women speak out. **BBC News**. Publicado em 26 mar 2005. Disponível em [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/4370007.stm>] Acesso em: 02 ago. 2021.

DANGAREMBGA, T. **Condições nervosas**. Trad. Carolina Kuhn Facchin. São Paulo: Kapulana, 2020 [livro eletrônico].

DANGAREMBGA, T. **Nervous conditions**. Banbury, RU: Ayebia Clarke Publishing, 2004.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

HAY, S. *Nervous conditions*, Lukács, and the postcolonial Bildungsroman. **Genre**, vol. 46, n. 3, pp. 317-344, outono 2013,

MORETTI, F. **O romance de formação**. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Editora Todavia, 2020.



HISTÓRIA NATURAL E ESCRITA DE VIAGEM: A VOZ DE ELIZABETH CABOT CARY AGASSIZ¹

NATURAL HISTORY AND TRAVEL NARRATIVE: THE VOICE OF ELIZABETH CABOT CARY AGASSIZ

Natália Fontes de Oliveira²

RESUMO: A história natural e as narrativas de viagens, muito populares entre os séculos XVI e XIX, são marcadas pela exploração científica de culturas e territórios estrangeiros. Muitas vezes marginalizadas pela cultura impressa, viajar pelos mares concedia às mulheres a autoridade para serem detentoras da palavra. Elizabeth Cabot Cary Agassiz foi uma mulher pioneira que viajou ao Brasil com a Expedição Thayer ao lado do marido durante os anos de 1865 a 1866. Após um ano de retorno aos EUA, Elizabeth e o marido publicaram em coautoria a narrativa de viagem, *A Journey to Brazil*. Apesar da publicação em conjunto, há uma falta de estudos que reconheçam a voz autoral de Elizabeth. Este artigo propõe uma análise da obra *A Journey in Brazil* para resgatar a contribuição de Elizabeth Cary Cabot Agassiz para a disseminação do conhecimento no século XIX. O referencial teórico, numa abordagem interdisciplinar, baseia-se em estudos sobre a escrita de viagens e a crítica literária feminista. Elizabeth dialoga com as principais vozes masculinas do século e com os discursos da história natural para criar um espaço literário único e inserir sua voz na cultura impressa.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas de viagem. Escrita de autoria feminina. História natural. Elizabeth Cabot Cary Agassiz.

ABSTRACT: Natural history and travel narratives, highly popular between the sixteenth and nineteenth centuries, is marked by scientific exploration of foreign cultures and territories. Although women were often marginalized from print culture, traveling across the seas granted them the authority to be the beholders of the pen. Elizabeth Cabot Cary Agassiz was a pioneer woman that traveled to Brazil with the *Thayer Expedition* alongside her husband from 1865 to 1866. Upon a year with their return to the U.S. Elizabeth and her husband published in co-authorship the travel narrative, *A Journey to Brazil*. This article proposes an analysis of the travel narrative, *A Journey in Brazil*, to rescue Elizabeth Cary Cabot Agassiz's contribution to the dissemination of knowledge in the nineteenth century. Through an interdisciplinary approach, the theoretical framework is based on studies on travel writing and feminist literary criticism. Elizabeth dialogues with leading male voices of the century and natural history discourses to rewrite a unique literary space and insert her voice into print culture.

KEYWORDS: Travel narratives. Women's writing. Natural history. Elizabeth Cabot Agassiz.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto e aceito em 10 de outubro de 2021.

² Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV); Ph.D. em Literatura Comparada pela Purdue University; Coordenadora do Grupo de Pesquisa Mulheres e Ficção (UFV); membro do GT *Mulher e Literatura* da Anpoll. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0566-1791>. E-mail: nataliafontes@ufv.br.



A relação entre viagens, narrativas de viagem e o empreendimento da história natural é marcada por dinâmicas complexas e plurais. No século XIX, os avanços tecnológicos tornaram viagens pelos mares e publicações de escrita de viagem uma possível realidade para a sociedade burguesa. Mulheres se apropriaram dessa oportunidade para ganhar maior liberdade de mobilidade e autoria. Elizabeth Cabot Cary Agassiz (1822-1907) é uma pioneira americana que viajou ao Brasil com a *Expedição Thayer* (1865-66), ao lado de seu marido, Louis Agassiz (1807-1873). Com base em suas viagens, a narrativa de viagem, *A Journey in Brazil*, é publicada em 1868 nos Estados Unidos. Embora a obra é assinada em coautoria, este artigo considera a Elizabeth como principal autora, referindo-se a mesma como Cabot-Agassiz.³ A autora cria uma linguagem própria, reescrevendo o espaço textual das narrativas de viagem. Este artigo propõe uma análise da obra *A Journey in Brazil* para resgatar a contribuição de Elizabeth Cary Cabot Agassiz para a disseminação do conhecimento no século XIX. Elizabeth dialoga com as principais vozes masculinas para reescrever um espaço literário único e inserir sua voz na cultura impressa.

Ao longo da história moderna, a participação de mulheres em práticas científicas, foi silenciada, especialmente o trabalho feito por mulheres viajantes. Em *Viajantes Solitárias: Narrativas de Viagens e Vocação Científica de Mulheres no Século Dezenove*, Lila Harper observa que a ciência nos tempos modernos se identifica com o sexo masculino (2001, p. 12). As vozes das mulheres foram marginalizadas do campo da ciência moderna e, autoria muitas vezes ignorada. As contribuições das mulheres para a ciência moderna foram minimizadas e mesmo ignoradas pelos pesquisadores:

Existia uma tendência de ignorar contribuições de mulheres que ajudavam suas famílias, frequentemente do marido, trabalhando como coletoras, catalogadoras e ilustradoras [...] estudos do século dezenove no contexto de uma ciência pré-profissional indicavam que mulheres estavam mais envolvidas com o desenvolvimento da história natural do que se suspeitava previamente (HAEPER, p. 12-13).

³ A voz narrativa pertence à Elizabeth, uma vez que a voz Louis aparece no texto entre aspas e nos últimos capítulos claramente demarcados como escrito por ele com sua assinatura. Para maiores considerações a respeito de autoria da obra, ver *Three Traveling Women Writers: Cross-Cultural Perspectives of Brazil, Patagonia and the U.S.* de Natália Fontes de Oliveira.



Harper fala diretamente sobre o papel fundamental das mulheres na construção do conhecimento científico como viajantes, escritoras e, colaboradoras de expedições científicas. Mulheres tiveram um grande papel na construção do conhecimento científico de história natural ao longo dos séculos, mas houve um o silenciamento dessas vozes de mulheres. Este artigo propõe uma viagem ao passado para enfatizar o papel ativo das mulheres no campo das ciências e das literaturas.

Elizabeth nasceu em uma das famílias mais tradicionais e influentes de Boston nos Estados Unidos, os Cabots.⁴ Os Cabots se preocupavam em cultivar as artes, apoiar instituições de caridade e assumir papel de liderança na sociedade. Elizabeth seguiu essa tradição defendendo a igualdade de educação das mulheres na comunidade de Harvard. Ela acreditava que as mulheres deveriam aprender as mesmas matérias e pelos mesmos professores que os homens. Em 1879, junto com Arthur Gilman e Alice Longfellow, Elizabeth lutou para criar o anexo de Harvard, que foi formalmente incorporado como a *Society for the Collegiate Instruction of Women*. Elizabeth foi a primeira presidente da Sociedade, e seu trabalho foi essencial para garantir que o Anexo de Harvard fosse declarado Radcliffe College em 1894.⁵ Apesar de ser reconhecida como membro da família Cabot, a voz literária de Elizabeth é menos conhecida. Nesse sentido, torna-se necessário esse resgate social cultural e literário para demonstrar a importância da voz da Elizabeth Cabot Cary Agassiz durante o século XIX. Para tal, analisamos como a autora dialoga com as principais vozes da época: Alexander von Humboldt e Carl Linnaeus.

Alexander von Humboldt foi um dos mais influentes e discutido escritor de viagem na Europa e nas Américas do Norte e do

⁴ Brahmin são compostas por famílias Yankee originárias da classe alta de Boston. O termo é importado da Índia, onde Brahmin se refere à classe mais alta do sistema de castas. Nos Estados Unidos tem sido aplicado à classe alta de famílias da Nova Inglaterra descendentes de ingleses que eram influentes no desenvolvimento e liderança nas artes, ciência, política e academia. Membros da classe Brahmin formam uma parte significativa da Costa Leste, comumente associada com a Universidade de Harvard. John Collins Bossidy escreveu a *doggerel*, ou cantiga, "Boston Toast", popular à época: "E esse é o velho e bom Boston// A casa do feijão e do bacalhau//Onde os Lowells conversam somente com os Cabots// And the Cabots conversam somente com Deus." Em inglês, no original: "And this is good old Boston// The home of the bean and the cod// Where the Lowells talk only to Cabots// And the Cabots talk only to God."

⁵ A obra *Elizabeth Cabot Agassiz: A Biography* de Lucy Allen Paton; e *Women through Women's Eyes: Latin American Women in Nineteenth-Century Travel Accounts* de June Hahner descrevem e analisam a vida da Elizabeth Cabot Agassiz.



Sul⁶. Nascido no mesmo ano de Napoleão, 1769, cada um tomou caminhos diferentes para conquistar terras estrangeiras. Enquanto Napoleão estendeu o domínio francês através de guerras, Humboldt estendeu o domínio alemão através da escrita. O autor influenciou a expansão econômica europeia ao idealizar a América do Sul para o consumo europeu. Em *Imperial Eyes*, Mary Louise Pratt sugere que: “a reinvenção da América foi um processo transatlântico que acionou energias e imaginações intelectuais do público de ambos hemisférios, mas não necessariamente da mesma forma” (2008, p. 110). Por meio das narrativas de viagens de Humboldt, as elites mundiais formaram suas opiniões sobre as Américas. Muitos exploradores e intelectuais, incluindo Charles Darwin, posteriormente se inspiraram em seu trabalho. Darwin escreveu que: “o caminho inteiro de sua vida decorre de ter lido e relido as *Narrativas Pessoais* de Humboldt na juventude” (BOTTING, 1973, p. 213). Humboldt estabeleceu uma tradição que consagrou a importância de escritas de viagem na formação das nações. Vindo de uma família abastada, ele não viajava como cientista com prazos e trabalhos a serem executados, mas como um viajante independente, criando novos paradigmas a respeito de paisagens estrangeiras. Em *Visões da Natureza*, Humboldt descreveu os planaltos da Venezuela:

Aos pés de uma imponente faixa granítica, as quais nos anos iniciais do nosso planeta, resistiram às erupções das águas na formação do Golfo Caribenhense, estende uma vasta e ilimitada planície [...] da rica luxúria da vida orgânica o atônito viajante de repente se encontra na margem sombria sem árvores. (HUMBOLDT, 1850, p. 3)⁷.

O uso de adjetivos como “ilimitada,” “rica,” “luxúria” exalta as riquezas da natureza para além da compreensão humana. Humboldt continua a pintar a natureza como grandiosa; associando a paisagem não como um panorama estático, mas como uma natureza viva:

⁶ Humboldt tem sido tópicos de muitos debates acadêmicos. Minha discussão a respeito das narrativas de Humboldt foi obtida de Hanno Beck em “*The Geography of de Alexander von Humboldt*” em Wolfgang-Hagen Hein, ed., *Alexander von Humboldt: Life and Work; Humboldt and the Cosmos* de Douglas Botting, e *Imperial Eyes* de Mary Louise Pratt.

⁷ Todas as traduções literárias, exceto quando devidamente sinalizadas, são de minha autoria. A citação no original em inglês: “At the foot of the lofty granitic range which, in the early ages of our planet, resisted the irruption of the waters on the formation of the Caribbean Gulf, extends a vast and boundless plain [...] From the rich luxuriance of organic life the astonished traveler suddenly finds himself on the drear margin of a treeless waste”.



A estreiteza desse extensivamente recuado continente na parte norte dos trópicos, onde a atmosfera repousa, ocasiona a subida de uma corrente de ar mais quente; sua larga extensão direcionada a ambos polos de gelo; o oceano varrido por ventos tropicais; a planicidade das margens do leste; correntes de águas geladas da região Antártica [...] e avança para o norte do Peru como Cape Parina, onde de repente divergem para o oeste; as numerosas montanhas na primavera [...] e o oceano com prodigiosa umidade, parcialmente absorvida e parcialmente gerada [...] nesses dependem a luxúria e exuberante vegetação e a riqueza das folhagens que são peculiarmente características no Novo Continente (HUMBOLDT, 1850, p. 7-8)⁸.

Humboldt criou uma natureza viva com verbos como “repousa,” “varrido,” “avança,” e “divergem”, para realçar a natureza como um agente por si só, forte e poderosa. O adjetivo exuberante e o substantivo riqueza reforçam o esplendor majestoso da beleza que se estende além do olhar humano. A natureza extrapola qualquer intervenção ou entendimento humano, sendo conectada a forças que ultrapassam o olhar humano. Pratt argumenta que a narrativa de Humboldt inspira a se pensar: “em uma câmera que continuamente se move e muda de foco – exceto que o visual na verdade não participa na descrição. Humboldt invoca um sistema da natureza não limitada visualmente, mas uma interminável expansão e contradição de forças invisíveis” (2008, p. 121). A metáfora de Pratt de uma câmera se encaixa bem com o estilo de narrativa de Humboldt, onde ele foca em uma natureza que se modifica de uma cena para a próxima.

A metáfora da câmara utilizada para descrever a narrativa de Humboldt, também pode ser empregada para analisar a descrição de Cabot-Agassiz em *A Journey in Brazil*. Como Humboldt, a autora se maravilhou com a imensidão da natureza da América

⁸ No original em inglês: “The narrowness of this extensively indented continent in the northern part of the tropics, where the fluid basis on which the atmosphere rests, occasions the ascent of a less warm current of air; its wide extensions towards both the ice poles; a broad ocean swept by cool tropical winds; the flatness of the eastern shores; currents of cold seawater from the Antarctic region [...] and advance as far north on the coasts of Peru as Cape Parina, where they suddenly diverge toward the west; the numerous mountains abounding in springs [...] and the Ocean, prodigious quantities of moisture, partly absorbed and partly generated [...] on these alone depend the luxuriance and exuberant vegetation and that richness of foliage which are so peculiarly characteristic of the New Continent.



do Sul. No entanto, se a natureza para Humboldt é mais do que os olhos podem ver, a natureza para Cabot-Agassiz se encaixa aos olhos humanos e está disponível para análises. Ela se desvia da majestosa e romântica natureza de Humboldt e sua escrita é marcada por um foco mais específico, detalhando as especificidades desse panorama. Evidencia-se esse olhar atento às descrições tangíveis, em sua narração sobre a chegada ao porto do Rio de Janeiro:

A faixa costeira, embora não muito imponente (seu pico se encontra entre dois e três mil pés), é ousada e com muitos precipícios. Os picos são cônicos e as encostas íngremes se encontram à beira das águas, onde, em muitos lugares, uma larga praia aparece ao largo. O pitoresco cenário se intensifica à medida que se aproxima a entrada da baía. Uma vez dentro desse estreito e rochoso portal, o imenso porto, avançando para o norte por mais de vinte milhas, parece mais com um vasto lago cercado por montanhas do que com uma baía. Em um lado se encontra os picos do Corcovado, a Tijuca, e a plana Gávea; no outro lado e mais em terra firme, as Montanhas Organ suspendem seus pontos enquanto dentro da entrada aparecem as pedras pretas conhecidas como Pão de Açúcar (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 46-47).

A descrição de Cabot-Agassiz parece possuir uma abordagem científica, uma vez que o cenário é detalhado com medidas e, evitando-se a linguagem romântica. Como Humboldt, ela caracterizou a natureza como um lugar amplo, utilizando construções como “imenso porto” e “vasto lago”. Contudo, a sua visão é permitida aos olhares humanos. Os limites da natureza poderiam ser vistos, classificados e analisados. Para descrever o Corcovado, a linguagem de Cabot-Agassiz explora a imensidade da natureza de Humboldt ao mesmo tempo em que desafia tal tropo:

Um vasto prospecto panorâmico sempre ilude a descrição, mas certamente poucos combinam elementos raros de beleza como o cume do Corcovado. O enorme litoral com portas de entrada para o mar, o largo oceano à vista, as muitas ilhas, o círculo montanhoso com as nuvens sobrevoando os picos – todos esses recursos produzem um lindo cenário. Um



grande charme desse cenário consiste no fato que, embora muito extensivo, não é tão distante que reprimem os objetos de sua individualidade. Afinal, uma visão muito distante é como um inventário: muitas florestas escuras; muitas paisagens verdes no campo; tantos pontos em branco, lagos; muitos rios, etc. (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 62).

Como Humboldt, que enfatizou uma natureza infinita e atemporal, Cabot-Assiz mencionou a imensidão de tais cenários, mas contextualizou o que estava vendo. Mesmo que ela mencione “os raros elementos de beleza”, a aparência do Corcovado é abordada por meio de uma visão objetiva das montanhas e seus arredores.⁹ A associação da natureza com um inventário sugere o aspecto classificatório e a necessidade de organização dos diferentes elementos do cenário. A autora faz referências às nuvens, as muitas ilhas ao redor e, como o porto se abre para o mar, contextualizando a razão da visão ser tão linda sob um olhar objetivo. A natureza não era olhada em um vácuo, mas composta por diferentes níveis de flora. Em outro exemplo, ao invés de exclamar que a natureza do Rio era inexplicavelmente linda, ela tenta explicar por que o cenário era tão lindo:

As montanhas ao longo da estrada, bem como em todo o Rio, são de formas muito peculiares, íngreme e cônica, sugerindo à primeira vista uma origem vulcânica. É essa aspereza que proporciona grandiosidade às montanhas, uma média de altura que não ultrapassa dois ou três mil pés. Um exame mais detalhado da estrutura shows que seu fantástico formato é o resultado de um processo de desintegração, e não uma convulsão repentina (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 69)¹⁰.

⁹ O Corcovado é uma montanha localizada na vizinhança da Tijuca na área central do Rio de Janeiro. Se encontra no topo da montanha do Cristo Redentor. Para mais discussões que representem a natureza das narrativas de viagens no Brasil, ver narrativas de Márcia Barbosa em “*História Natural e Narrativas de Viagens: Novas relações, novas linguagens, novas imagens.*”

¹⁰ No original em inglês: “The mountains along the road, as indeed throughout the neighborhood of Rio, are of very peculiar forms, steep and conical, suggesting at first sight a volcanic origin. It is this abruptness of outline which gives so much grandeur to mountain ranges here, the average height of which does not exceed two or three thousand feet. A closer examination of their structure shows that their wild, fantastic forms are the result of the slow process of disintegration, not of sudden convulsions.”



Ela desconstruiu uma beleza inalcançável de um cenário exótico para discutir a formação de montanhas, explicando a razão para sua aparência. Como era comum em suas descrições, Cabot-Agassiz usou medidas para qualificar o cenário, nesse caso “dois ou três mil pés” (169). A autora propôs um “exame mais detalhado,” um método adotado por ela na narrativa de viagem para classificar e qualificar a natureza, fugindo dos preceitos românticos de Humboldt em direção à uma linguagem mais específica característica da história natural.

Paradoxalmente, tanto a linguagem científica quanto a linguagem romântica estão presentes ao longo da narrativa de viagem. Embora Cabot-Agassiz defenda uma visão objetiva da natureza, ela também tem uma visão romântica da grandiosidade da natureza, que desafia sua análise objetiva. Um exemplo foi sua viagem pela Serra do Mar. Mesmo que o cenário a tenha maravilhado, ela organiza e caracteriza o cenário:

À primeira vista das elevadas montanhas, o primeiro vislumbre do oceano, a visão da vegetação tropical são épocas da vida de alguém. Essa maravilhosa floresta Sul Americana se emaranha com parasitas gigantes de tal forma que parece mais com uma sólida e compacta massa verde do que tela frondosa, vibrando com toda brisa e transparente ao sol, que representa a zona temperada da floresta (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 54)¹¹.

A descrição de Cabot-Agassiz contém emoções e linguagem científica. Termos e adjetivos como “primeira vista,” “primeiro vislumbre” e “maravilhosa,” invocam a grandiosidade do cenário e as sensações experimentadas por um viajante inicial. A ênfase no vocábulo “primeiro/a” ressoa com os discursos românticos da época que perpetuavam a ideia de que viajantes Europeus são os primeiros a atestarem a beleza da natureza e conquistá-la. Embora ela se distancie dos tropos de Humboldt, existem momentos na narrativa de viagem onde ela invoca uma linguagem romântica e mais emoti-

¹¹ No original em inglês: The first view of high mountains, the first glimpse of the broad ocean, the first sight of tropical vegetation in all its fullness, are epochs in one's life. This wonderful South American forest is so matted together and intertwined with gigantic parasites that it seems more like a solid, compact mass of green than like the leafy screen, vibrating with every breeze and transparent to the sun, which represents the forest in the temperate zone.



va. A visão de Humboldt das Américas se manifesta profundamente na imaginação de viajantes europeus e americanos do período. Vale ressaltar que Cabot-Agassiz é ciente das contribuições de Humboldt no campo de escritas de viagem porque ela o conhecia pessoalmente. Seu marido correspondia-se com Humboldt e ocasionalmente incluía seu nome nas aulas: “Os primeiros exploradores, no senso moderno, foi Humboldt no mundo físico” (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 7). Sua referência a Humboldt reforça sua ciência intelectual das tradições do gênero em escritas de viagem.

Cabot-Agassiz dialoga com a imensidade da natureza de Humboldt, mas geralmente foca em uma natureza mais acessível e passível de análise. Essa abordagem se encontra em sintonia com discurso usado por cientistas e pesquisadores de história natural, como o famoso Carl Linnaeus. Nesse sentido, a narrativa de viagem, *A Journey in Brazil*, também pode ser comparada com a tradição científica estabelecida pelo pioneiro naturalista, Carl Linnaeus, que se deteve em classificar e descrever sistemas da natureza. Em 1735, Linnaeus publicou *The System of Nature* e obteve grande sucesso assim como adeptos no meio científico. Como naturalista, Linnaeus, apresentou diversas contribuições no campo da história natural e a sistematização da ciência em geral. Ele incorporou a língua latina em suas classificações, alegando que todas as plantas na terra poderiam ser classificadas pelas características específicas em suas partes reprodutoras. Discutindo a contribuição de Linnaeus para a ciência e escritas de viagem, Pratt sugere que:

O projeto de sistematização de Linnaeus nunca foi popularizado antes, [...] viagens e escritas de viagem nunca seriam a mesma novamente. Na segunda metade do século dezoito, uma expedição sendo ou não primordialmente científica, ou o viajante um cientista, a história natural era uma parte (PRATT, 2008, p. 26).

Linnaeus incorpora história natural como essencial em narrativas de viagens, modelando a disseminação do conhecimento científico a partir do século dezoito. A extensão pela qual os escritores viajantes incorporaram a sistematização de Linnaeus sobre a natureza variam em função dos objetivos do viajante: Cabot-Assiz adaptou as classificações de Linnaeus sobre a natureza quando a mesma tentou caracterizar, organizar, coletar e transcre-



ver nas narrativas de viagens as variadas espécies de fauna e flora encontradas no Brasil. Na narrativa *A Journey to Brazil*, há vários capítulos sobre viagens ao longo do Rio Amazonas. A autora classifica a flora ao longo dos bancos de areia do Rio Amazonas com um olhar científico:

Nós estamos tão próximos dos bancos de areia hoje, que podemos quase contar as folhas nas árvores, com uma excelente oportunidade para estudar os diferentes tipos de palmeiras. Em um primeiro momento o Assai estava mais conspícuo, mas agora aparecem muitos outros. O Miriti (*Marutitia*) é um dos mais bonitos, com pendentes aglomerações de frutas vermelhadas e espalhando suas enormes folhas de plumas cortadas como fitas [...] O Japatí (*Rhaphia*), com suas plumas de folhas, algumas vezes de quarenta a cinquenta pés em comprimento, parece, em consequência de sua haste curta, começar do chão (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 156)¹².

Cabot-Agassiz fornece detalhes particulares das diferentes frutas ao longo das margens. Depois do nome em português de cada fruta, há a tradução para o latim, a língua da ciência, de acordo com os preceitos da época. A autora mescla diferentes discursos uma vez que sua descrição dialoga com a linguagem científica enquanto também incorpora metáforas românticas como “folhas de plumas”. Também acrescenta sua opinião pessoal: “um dos mais bonitos”, evocando linguagem sentimental. Interessantemente, a autora evita usar termos exatos, característicos da linguagem científica. Ao contrário, adota os vocábulos “como” e “verme-*lhadas*” que são comparações flexíveis, sujeitas ao olhar e sentimento do autor. A cor da fruta é avermelhada, lembra a cor vermelha, mas tem algo diferente ao mesmo tempo. Em outro exemplo, Cabot-Agassiz descreve sua saída de Manaus, observando a floresta vista ao longo do caminho:

¹² O original, em inglês: “We are keeping so near to the banks today, that we can almost count the leaves on the trees, and have an excellent opportunity of studying the various kinds of palms. At first the Assai was most conspicuous, but now come in a number of others. The Miriti (*Marutitia*) is one of the most beautiful, with its pendant clusters of reddish fruit and its enormous, spreading, fan-like leaves cut into ribbons, one of which Wallace says is a load for a man. The Japatí (*Rhaphia*), with its plume-like leaves, sometimes from forty to fifty feet in length, seems, in consequence of its short stem, to start almost from the ground.”



Desde que deixamos Manaus a floresta tem sido menos luxuosa; é mais baixa no Solimões do que no Amazonas, mais esfarrapada e aberta. As palmeiras também são menos numerosas até agora, mas existe uma árvore aqui que as acompanham dignamente. Sua cúpula plana, arredondada, mas não cônica, se levanta acima da floresta, e, quando vista a distância, apresenta um caráter arquitetural, muito regular em sua forma. Essa majestosa árvore, chamada de Sumaumeira (*Eriodendron Sumauma*), é uma das poucas árvores nesse clima que troca suas folhas periodicamente, e agora levanta seu arredondado cume acima da verde massa de vegetação ao redor (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 198-199)¹³.

Sua escrita se assemelha à apropriação da natureza por Linnaeus, uma vez que descreve a floresta por uma aparente lente objetiva, atendo-se a nomenclatura Latina. Cabot-Agassiz utiliza vocabulário para pintar exatamente o que vê com detalhes, como “cúpula plana,” “arredondada mas não cônica.” A autora fornece o nome local e o nome latino da árvore, bem como comentários a respeito das características de tais árvores, enfatizando o aspecto científico de suas descrições. Com termos como “luxuosa,” “dignamente,” e “majestosa” ela adiciona um tom de grandiosidade em sua descrição e sentimental, destacando a natureza estrangeira e sua imensidão, ecoando as descrições comumente utilizados por Humboldt. Nesse sentido, Cabot-Agassiz utiliza-se de uma linguagem objetiva, comum aos discursos científicos da história natural no século dezenove, ao mesmo tempo em que adota uma linguagem emotiva, repleta de metáforas cotidianas para descrever a flora de maneira coloquial.

Cabot-Agassiz vai além da tradição de Linnaeus ao classificar suas observações da flora e fauna porque incorpora diferentes elementos em suas descrições, frequentemente fazendo referências à língua local e assim, dando espaço para o saber de comuni-

13 No original em inglês: “Since we left Manaus the forest has been less luxuriant; it is lower on the Solimoens than on the Amazons, more ragged and more open. The palms are also less numerous than hitherto, but there is a tree here which rivals them in dignity. Its flat dome, rounded but not conical, towers above the forest, and, when seen from a distance, has an almost architectural character, so regular is its form. This majestic tree, called the Sumaumeira (*Eriodendron Sumauma*), is one of the few trees in this climate which shed their leaves periodically, and now it lifts its broad rounded summit above the green mass of vegetation around it, quit bare of foliage”.



dades nativas do Brasil. Um exemplo é sua narração sobre peixes durante sua estadia no assentamento em vilas no Pará:

essa manhã Maia trouxe um soberbo Pirara (fish parrot). Esse peixe é bem conhecido da ciência; é um pesado e cabeçudo com um escudo ósseo sobre toda sua cabeça; geralmente sua cor é preta, mas possui um amarelo brilhante dos lados, tornando-se alaranjado aqui e ali. Seu nome sistemático é *Phractocephalus bicolor*” (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 183)¹⁴.

Nesse trecho, a autora demonstra seu conhecimento sobre o campo das ciências e o que está catalogado nos anais científicos. Cabot-Agassiz adota o nome científico em Latim da espécie de peixe, mas também inclui o termo local em português, Pirara, oferecendo em parênteses a tradução para o inglês. Dessa forma, Cabot-Agassiz gerencia a inclusão de diferentes elementos em sua narrativa de viagem ao dialogar com tradições literárias e científicas e, inovar ao inserir conhecimentos locais em paralelo com descrições científicas. Sua visão científica é mais ampla do que muitos naturalistas influenciados por Linnaeus, uma vez que inclui o saber local de indígenas e, assim fortalecendo a alteridade. A autora continua sua descrição: “A gordura amarela desse peixe tem uma curiosa propriedade: os índios nos informam que quando papagaios são por ele alimentados eles são tingidos de amarelo, e rendem seus papagaios com mais variedade” (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 183).¹⁵ Indígenas são retratados como conhecedores de peixe e descrevem os animais de acordo com suas visões. Ao incluir como as pessoas veem e usam os peixes nessas terras, Cabot-Agassiz recusa utilizar apenas uma linguagem científica distante de qualquer reconhecimento de saberes locais. Como Linnaeus, ela pode ser considerada uma naturalista, uma vez que foca nas descrições sobre flora e fauna, mas a autora vai muito além dessa tradição. Ao discutir aspectos da natureza sob diferentes pontos

14 No original, em inglês: “This morning Maia brought in a superb Pirarara (fish parrot). This fish is already well known to science; it is a heavy, broad headed hornpout, with a bony shield over the whole head; its general color is jet black, but it has bright yellow sides, deepening into orange here and there. Its systematic name is *Phractocephalus bicolor*”.

15 No original: “The yellow fat of this fish has a curious property; the Indians tell us that when parrots are fed upon it they become tinged with yellow, and they often use it to render their ‘papagaios’ more variegated”.



de vistas, Cabot-Agassiz transgride a tradição naturalista abrindo espaço na narrativa para diferentes conhecimentos, incluindo as práticas culturais de indígenas locais.

Sexualidade era um tabu no século XIX, principalmente para as mulheres. Quando Linneaus propôs uma classificação de plantas baseada na sexualidade de plantas, causou um reboliço entre o fim do século dezessete e século dezenove. O sistema de Linnaeus de caracterização da sexualidade das plantas se assemelha aos laços matrimoniais introduzindo termos como *andria* e *gynia* originários dos gregos, marido (*aner*) e mulher (*gyne*) (SCHIEBINGER, 1996, p. 167). Nesse sentido, a transgressão do assunto não ultrapassa paradigmas patriarcais, ao incorporar termos relativos à casamento para se falar sobre homem e mulher. A sexualidade das plantas virou sensação entre os naturalistas, mas para as mulheres o tema era considerado inapropriado e, até mesmo perigoso.

A discussão explicitamente detalhada sobre a sexualidade das plantas poderia reduzir a autoridade de Cabot-Agassiz como intelectual e escritora de respeito. Para evitar discriminação sobre tais discussões, a reprodução de plantas não é enfatizada na narrativa de viagem. No entanto, sua retórica utilizada na descrição das florestas do Rio de Janeiro, ressoa com a linguagem sexualizada usada para descrever a natureza: “A beleza da vegetação é destacada aqui pela característica singular do solo. A cor da terra é peculiar do Rio; com uma rica e quente tonalidade vermelha, parece brilhar abaixo das videiras e plantas acima, e de vez em quando emerge para fora em contraste com o verdume ao redor” (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 60).¹⁶ O solo, em outras palavras, um terreno fértil, é descrito como uma linda “rica e quente tonalidade vermelha” escondido abaixo das massas de “videiras e plantas acima,” o qual pode sugerir uma referência ao órgão sexual da mulher. A sugestão do movimento “esporadicamente nasce” alude a movimentos sexualizados e/ou exposição do corpo feminino, em contraste às árvores verdes ao redor, que também podem ser representadas por um símbolo fálico. Mesmo que a retórica não seja intencionada a ser erótica, a descrição da natureza ultrapassa

¹⁶ No original em inglês: “The beauty of vegetation is enhanced here by the singular character of the soil. The color of the earth is peculiar all about Rio; of a rich warm red, it seems to glow beneath the mass of vines and large-leaved plants above it, and every now and then crops out in vivid, striking contrast to the surrounding verdure”.



a tradição naturalista sobre sexualidade das plantas para incorporar implicitamente uma linguagem com conotação sexual, evitando o olhar científico.

Mulheres e naturezas tem uma complexa relação de longa data. Representações da natureza como mulher é um tema central em escritas de viagem e discursos sobre história natural. Ludmilla Jordanova demonstra que “a identificação da mulher com a natureza, o país, materialidade, passividade e sentimento era simultaneamente significativo da falta” (1999, p. 6). Tal oposição binária classifica mulheres como submissas e passivas. Comum na narrativas de viagem, a terra se encontra á espera de homens europeus para ser conquistada e controlada. Tal discurso androcêntrico é amplamente aceito e presente em narrativas científicas e de ficção. Cabot-Agassiz evita esse olhar para com as terras do Brasil, mas a natureza ainda é representada como feminina. Enquanto em uma pequena cidade do Pará, escreve:

O esqueleto de uma casa se encontra a beira do caminho; se em ruína ou inacabada, não posso dizer, mas de todo modo somente as paredes estão de pé, com as aberturas para portas e janelas. A natureza completou sua habitação imperfeita, - ela a cobriu com um telhado verde, ela cercou o vazio com um jardim de sua própria escolha; ela treinou videiras em torno das portas e janelas abertas; e a casa deserta, se não possui moradores, se encontra ao menos como casa para os pássaros (CABOT-AGASSIZ, 1868, p. 141)¹⁷.

A autora primeiro menciona as condições de ruína da casa, que independente da razão, está incompleta. Diferentemente a natureza está completa e cheia de força ao apropriar-se do cenário “de sua própria escolha”. Em sintonia com paradigmas tradicionais de escritas de viagem e outros gêneros literários, a natureza é feminina. Contudo, essa feminilidade é uma fonte de empode-

¹⁷ No original em inglês: “The skeleton of a house stands by the wayside; whether a ruin or unfinished, I am unable to say, but at all events only the walls are standing, with the openings for doors and windows. Nature has completed this imperfect dwelling; - she has covered it over with a green roof, she has planted the empty enclosure with a garden of her own choosing; she has trained vines around the open doors and window; and the deserted house, if it has no other inmates, is at least a home for the birds”.



ramento. A natureza não é retratada como uma terra passiva esperando ser conquistada por um homem. Ela por si só assumiu o controle sobre a casa, expandindo as videiras ao longo de portas e janelas. A natureza se rebela contra a arquitetura e Cabot-Agassiz subverte a associação entre mulher e natureza como frágeis e dóceis, descrevendo uma natureza empoderada que domina a casa. Com base na associação da natureza com mulher da época, pode-se interpretar que, assim como a natureza, as mulheres rejeitam a cultura do patriarcado e lutam por uma autonomia autoral e cívica. A natureza de Cabot-Agassiz pode ter resquícios de uma natureza feminina comum a discursos de história natural, mas a autora sugere que se a natureza é feminizada, ela é empoderada.

Ao longo da história ocidental, mulheres foram comumente marginalizadas e suas contribuições excluídas de cânones literários e discussões científicas. Elizabeth Cabot Agassiz lutou contra esse silenciamento ao escrever e publicar a narrativa de viagem *A Journey in Brazil*. Este artigo resgata a contribuição de Cabot-Agassiz para a disseminação do conhecimento científico durante o século dezenove. A autora habita e desafia os limites do discurso da história natural, reescrevendo paradigmas patriarcais do gênero. Na narrativa de viagem, Elizabeth cria uma linguagem própria, reescrevendo o espaço textual das narrativas de viagem ao dialogar com as tradições estabelecidas por Alexander von Humboldt e Carl Linneaus. Com esta pesquisa, espera-se inspirar futuros trabalhos que busquem esse resgate histórico social e literário das vozes de mulheres nas ciências e nas literaturas.

Referências

BECK, H. **Alexander Von Humboldt**: Life and Work. Berlin: Wolfgang Hagen Hein, 1987.

BIRKETT, D. **Off the Beaten Track**: Three Centuries of Women Travellers. London: National Portrait Gallery, 2004.

BOTTING, D. **Humboldt and the Cosmos**. New York: Harper&Row, 1973.

CABOT-AGASSIZ, E.; AGASSIZ, L. **A Journey in Brazil**. Boston: Ticknor and Fields, 1868.



FONTES DE OLIVEIRA, N. **Three Traveling Women Writers: Cross-Cultural Perspectives of Brazil, Patagonia and the U.S. from the Nineteen Century.** New York: Routledge, 2017.

HAHNER, J.E. (Org.). **Women through Women's Eyes: Latin American Women in Nineteenth-Century Travel Accounts.** Oxford: Roman & Littlefield Publishers, 2005.

HARPER, L. **Solitary Travelers: Nineteenth-Century Women's Travel Narratives and the Scientific Vocation.** London: Rosemont Publishing, 2001.

HUMBOLDT, A. V. **Views of Nature.** Trans. E.C. Otte and Henry G. Bohn. London: Henry G. Bohn, 1850.

JORDANOVA, L. J. **Natural Facts: A Historical Perspective on Science and Sexuality.** In: SAMSON, C. **Health Studies: A Critical and Cross-Cultural Reader.** Oxford: Blackwell, 1999, p. 36-49.

LINNEAUS, C. **Systema Naturae.** vol.1. Lockington, Allen &Co.: London, 1906.

PATON, L. A. **Elizabeth Cary Agassiz: A Biography.** Boston, Houghton Mifflin Company, 1919.

PRATT, M. L. **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.** 2nd ed. New York: Routledge, 2008.

SCHIEBINGER, L. **Gender and Natural History.** In JARDINE, N.; SPARY, E.; SECORD, J. (Orgs.). **The Cultures of Natural History.** Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 163-177.



NARRATIVAS DO AGORA E O ESPETÁCULO DO EU¹

NARRATIVES OF NOW AND THE SPECTACLE OF THE SELF

Everton Vinicius de Santa²

RESUMO: Este trabalho discute algumas estratégias de autoexibição presentes nas narrativas do agora com base nos estudos contemporâneos sobre autoficção e terá como objetos os romances *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2008), e *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013). Ambos acentuam a ideia de que vivemos uma exacerbação de vários Eus (TÜRCKE, 2010; ARFUCH, 2010; KLINGER, 2012), ou de várias *personas*. Isso está cada vez mais intrínseco às práticas literárias e cotidianas de nossas relações interpessoais, dentro e fora do mundo virtual. A presença do escritor na mídia, acessível e cada vez mais em contato com seu leitor, fomenta o jogo entre real e ficcional presente nas escritas sobre si.

PALAVRAS-CHAVE: Espetacularização. Autoficção. Literatura contemporânea brasileira.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss some of auto exhibition strategies present in the now literature based on auto-fiction contemporary studies, more specifically about the novels *O filho eterno*, by Cristovão Tezza (2008), and *Divórcio*, by Ricardo Lísias (2013). Both novels emphasize the idea that we live in an exacerbation of multiple selves, or multiple personas. This is increasingly intrinsic to literary practices and daily practices of our interpersonal relationships, inside and outside the virtual world. The writer's presence in the media, accessible and more involved with your reader seems to foster further the game between real and fictional present in self-writing.

KEYWORDS: Spectacularization. Auto-fiction. Contemporary literature.

¹ Artigo recebido em 29 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 15 de outubro de 2021.

² Doutor. Pesquisador de Pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. Integrante do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (UFSC/NuPILL). Este trabalho tem apoio da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0738-0977>. E-mail: evertonvs9@gmail.com.



Introdução

Há algum tempo tenho pensado na questão da espetacularização do escritor dentro dos estudos literários atuais, mais especificamente no que se refere à contemporaneidade, na qual, do meu ponto de vista, o escritor tem tomado outra dimensão na literatura do presente em função do processo de exibição e de autoafirmação presente nas narrativas do agora.

Esse processo de espetacularização se dá, preponderantemente, nos meios multimidiáticos, e não só na literatura, sobretudo nesses tempos de pandemia, em que as *lives* ganharam espaço sem precedentes para eventos, conversas literárias e divulgação editorial. Nesses espaços, o escritor (ou as editoras) põe em evidência a sua pessoa pública (que, em algum momento neste texto passarei a chamar de *persona*). Ao mesmo tempo, dificilmente este escritor consegue desvencilhar-se da exposição de sua vida particular, quando não faz dela parte de seus objetos de ficção e neste ponto é que chamo a atenção para uma proliferação de obras sobre a escrita de si.

De um modo geral, ao tratarmos desse tema da escrita de si, é interessante observar o contexto atual, em que se percebe um sujeito contemporâneo que tem uma necessidade de “permanecer” e de ser “percebido”, como já preconizava Christoph Türcke (2010) ao referir-se a uma sociedade excitada sobre a qual paira o desejo pelo “emitir”, o desejo pela sensação de presença, um fetichismo pela espetacularização cuja premissa segue a ideia de que para ser é preciso ser percebido.

O processo de espetacularização está diretamente relacionado com os meios digitais, sobretudo, quando pensamos na literatura do agora, contemporaneíssima, uma vez que a dimensão multimidiática que os estudos literários, a crítica e a produção de literatura têm contagiado o mercado editorial e as estratégias dos escritores em suas narrativas do eu, em autoficções, nas biografias, em metaficções e na literatura como um todo, não só no Brasil.

A possibilidade de estabelecer cruzamentos e reflexões sobre o discurso autorreferencial, entre o ficcional e o não ficcional, me permite configurar a hipótese de que a espetacularização de hoje é uma estratégia tanto do escritor, quanto do mercado editorial. Tudo isso é alimentado por nós mesmos, leitores



que prezamos pela exibição da imagem do outro, dentro e fora dos meios digitais, dentro e fora das páginas dos livros, fato evidenciado pelas diversas narrativas sobre si que se tem publicado nos últimos anos.

Nesse sentido, algumas narrativas contemporâneas, no exercício da autoficção, borram as fronteiras entre real e ficcional e reposicionam o papel do narrador-autor, implicando uma reflexão mais cuidada sobre os rumos que a literatura atual tem tomado, ou ao menos parte dela, e que tem se dedicado a esse híbrido real com ficcional e às vidas íntimas.

Deste modo, ao tratar disso mais especificamente, tomarei como exemplos os romances *O filho eterno*, de Cristovão Tezza (2008), no qual se desvela um Eu mascarado na voz de um narrador em terceira pessoa, uma narrativa que tece um registro ficcional da biografia do autor da capa, Cristovão Tezza, como ele mesmo confessa em uma entrevista, e *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013), em que autor da capa tem uma identidade onomástica com o narrador-personagem do romance, cujo enredo trata sobre o fim traumático de um casamento de quatro meses.

Ao trazer esses dois romances como autoficções, refiro-me também à criação de uma identidade outra que envolve narrador e autor da capa e utilizarei o termo *persona* ao me referir à essa identidade assumida pelos escritores em suas narrativas sobre si. Ao assumir a *persona*, amplia-se a relação com o seu público. No processo de criação de uma identidade, a *persona*³ constrói-se diante das necessidades dos sujeitos que se expõem em se fazer perceber, por isso podemos pensar em múltiplas identidades assumidas por uma mesma pessoa quando presente no Facebook, no Twitter, no Instagram, na entrevista dada ao suplemento literário, na coluna que publica no jornal, no romance que publica, enfim, na postura que assume. Na escrita autorreferencial, há construção de uma identidade literária de um sujeito atuante em seu contexto social. O escritor é a imagem da *persona* que ele mesmo criou para que seu público veja, um sujeito camuflado por essa máscara.

Deste modo, vale ressaltar que o processo de criação de uma identidade não se restringe apenas ao campo da literatura, mas está presente também nas práticas cotidianas dos usuários da

³ Ver MEIZOZ, J. ¿Que entendemos por “postura”? In: MEIZOZ, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Tradução de Juan Zapata. Genebra: Slatkine Érudition, 2007. p. 15-32.



Rede, ambiente no qual se pode assumir outras identidades mascaradas por detrás da tela, estratégia, aliás, que a literatura impressa sempre trouxe consigo. O que pretendo mostrar aqui é como o processo de espetacularização está atrelado ao fazer literário contemporâneo que move e fomenta escritas sobre si em narrativas autorreferenciais, como veremos nas obras de Tezza e de Lísias.

A autoficção e o espetáculo

A autoficção é gênero discursivo que faz parte das escritas autorreferenciais de que tenho discutido até aqui e podemos dizer essas narrativas estão no limite entre a autobiografia e a ficção. Ao lado das autobiografias e memórias, o gênero tem sido bastante explorado por escritores de hoje, o que é um reflexo também de uma sociedade cujos sujeitos se veem e se mostram cada vez mais. Ao afirmar que a sociedade excitada de hoje é marcada pelo individualismo e pelo narcisismo, para Perrone-Moisés (2016, p. 206):

O “cuidado de si”, tal como postulado pelos filósofos gregos e retomado por Foucault, não se restringe ao “pequeno eu”; cuidar de si é o primeiro passo para servir à polis, é também cuidar dos outros. Falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual. Portanto, a autoficção não é necessariamente egoísta e descartável”.

Ao dizer que a autoficção não é descartável, faço um adendo reflexão da autora. O gênero tanto não é descartável que há uma representativa parcela de escritores de hoje que tratam desse gênero em suas obras, a saber: Cristovão Tezza com *O filho eterno* (2007) um romance cujo enredo e narrador em terceira pessoa desvelam traços biográficos da vida de Tezza, o escritor; *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, um romance que explora ao máximo os limites entre ficção e realidade ao tratar do próprio divórcio como plano de fundo da narrativa; *Descobri que Estava Morto* (2015), de João Paulo Cuenca, um romance sobre a morte dele mesmo, o autor e aqui a teoria e a ficção se mesclam num



jogo interessante sobre a famosa questão da morte do autor no sentido real e no literário. *A resistência* (2015), de Julián Fuks, que conta a história de uma família de intelectuais argentinos que vieram para o Brasil após o golpe militar na Argentina, em 1976, e em que o escritor explora diálogos com o leitor por meio de autorreferências o tempo todo. Estes são apenas alguns exemplos de narrativas autoficcionais dentro um universo bem maior e que só cresce no país.

No processo de espetacularização de si e na criação da *persona* que parece fundir as instâncias narrador com autor da capa, como se vê presente em obras da literatura contemporânea, a exemplo do que se observa nessas obras e em outras, de fato, trata-se de uma estratégia narrativa em que há, segundo Souza (2020, p. 144):

Um processo de invenção e reinvenção que transforma o autor em uma *persona* criada a partir de seu próprio discurso e, paralelamente, envolve o leitor em uma trama cuja motivação é sempre a espera de novas informações acerca dessa *persona*, o que, na perspectiva do crítico, é uma tendência contemporânea que articula primeiro autoficção e, posteriormente, espetáculo sem, no entanto, separá-los. Ao contrário, entrecruza ambos, fazendo com que se complementem e se potencializem.

No entanto, o discurso autorreferencial indica uma problemática acerca do discurso em si e não podemos ser omissos a essa questão. Como aponta Martins (2014, p. 30), “[...] a autoficção parte de experiências vividas pelo autor, mas ao narrá-las o autor já não tem mais o domínio da escrita, nem daquilo que é falso ou verdadeiro, o que é realidade e o que é ficção, o que foi inventado, imaginado e o que foi esquecido”.

É preciso considerar, ainda, a definição do que não é autoficção: “[...] **não** é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor” (MARTINS, 2014, p. 22, grifos da autora). Além do discurso autorreferencial tentar reconstruir o sujeito e seu passado no presente da narrativa, ainda é preciso considerarmos o papel do leitor



voyeur, ou seja, a autoficção ganha força com a fetichização pelo “outro” que alimenta o engajamento presente nas escritas sobre si e que fazem da autoficção o espetáculo da contemporaneidade, do mesmo modo como, de certa forma, faz as redes sociais.

Nesse sentido, a ficção não deixa de ser uma maneira de preencher as lacunas da memória, um exercício que cabe ao escritor, mas que também realiza o leitor. A autoficção está no espaço definido pelo leitor, parte decisiva para que o discurso autorreferencial concretize, de fato, algum pacto autobiográfico⁴. Para Hidalgo (2013, p. 223), a autoficção é um gênero próximo à autobiografia, como uma se fossem retalhos da memória:

Na prática autoficcional, quando a ficção se adiciona à autobiografia, o efeito é, sem dúvida, uma soma inexata, que paradoxalmente subtrai de cada elemento exatamente aquilo que o caracterizava. De início, a ficção pode parecer menos criativa porque a princípio origina-se de uma história real, e a autobiografia menos real por contar com a liberdade da imaginação. Entretanto, em vez de subtrair, para autores contemporâneos, essa conta parece inflacionar. Trata-se de auto + ficção, etimologia aparentemente simples. Escritores pensam, portanto, ganhar dos dois lados, sem nada a perder, com toda uma liberdade que, no domínio teórico, suscita cada vez mais problemáticas.

A ficcionalização da experiência empírica por meio da escrita envolve, de fato, realidade e ficção. Há, nas escritas autorreferenciais dedicadas aos discursos sobre o Eu, uma experiência que, de certa forma, desestabiliza o pacto de leitura que distinguiria ficção e verdade. Há uma distorção do pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1994) uma vez que ele deixa de estar baseado apenas na distinção entre ficção e realidade e passa a ocupar um lugar limítrofe estabelecido pelo escritor para com sua própria história de vida ou ficção:

o autor não escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma

⁴ Ver LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.



personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido (MARTINS, 2014, p. 24).

De toda maneira, ainda não nos aprofundaremos entrar aqui na distinção entre os gêneros, ou seja, de que “autoficção **não** é autobiografia. Nem romance, nem um, nem outro. Ela instaura-se no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance” (MARTINS, 2014, p. 30, grifos do autor), é preciso dizer que a autoficção já tem seu lugar consolidado na cena literária contemporânea muito em função das narrativas todas publicadas e estudos sobre o tema. A autoficção é também um gênero autorreferencial presente em um universo autobiográfico, com suas características e que se movimenta diante dos paratextos autorreferenciais⁵ que chegam ao leitor, elemento essencial à consolidação das *personas*.

De todo modo, não posso deixar de concordar com Scholhammer (2011, p. 107) sobre a autoficção contemporânea:

no momento em que se aceita e se assume a ficcionalização da experiência autobiográfica, abre-se mão de um compromisso implícito do gênero, a sinceridade confessional, e logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente autoficção, na qual a matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, em um pagamento consciente dessa fronteira.

Esse apagamento de fronteiras entre o ficcional e o real é o que faz da autoficção tão relevante para os estudos contemporâneos. Digo isso porque se observam narrativas muito próximas de relatos pessoais em que o narrador pode ser confundido com o autor da capa (quando não, se fato, são os mesmos) e essa estratégia narrativa (se me permitem chamar assim) tem se mostrado profícua diante de leitores

⁵ Ver SANTA, E. V. Sobre paratextos autorreferenciais e a literatura atual. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 217-232, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2020v16n1p217/43935>. Acesso em: 16 set. 2021.



pouco preocupados com romances tradicionais, uma vez que a intimidade do outro e o discurso sobre si se tornam muito mais interessantes do que a própria ficção.

Essa mesma estratégia move as redes sociais de autoexibição e de *likes*. A intimidade do outro se tornou um fetiche e o Eu como objeto da narrativa tem construído toda uma geração de escritores que ficcionalizam sua própria vida fazendo de si objeto de suas obras, como veremos nos romances de Tezza e de Lísias.

A autoficção em Tezza e em Lísias

Em *O filho eterno* (2008), de Tezza, observamos a presença de um Eu mascarado na voz de um narrador em terceira pessoa, uma narrativa que tece um registro ficcional da biografia do autor da capa, Cristovão Tezza, como ele mesmo confirma em uma de suas entrevistas, mas atesta que passaria como um romance “tradicional” para um leitor que não tivesse contato com dados biográficos do escritor.

Tezza assume a noção da *persona*: o escritor, por meio do narrador, se mascara na narrativa e trata de suas memórias ficcionalizadas. Aqui, a operação dos paratextos autorreferenciais⁶ é essencial para que a narrativa tenha o seu valor autobiográfico para o leitor *voyeur*, o qual apenas se concretizará caso o leitor entre em contato com esse paratextos autorreferenciais.

O filho eterno (2008) é a obra mais importante de Tezza e tem como eixo central a história de um casal cuja relação é abalada com a chegada do primeiro filho, com Síndrome de Down, e é aí que ficção e a realidade se entrelaçam com os paratextos autorreferenciais. Na obra, o filho, Felipe, é a peça-central de uma trama autobiográfica disfarçada de romance, isso porque Felipe é o nome do filho de Cristovão Tezza, escritor, e o romance trata também da relação entre pai e filho cujo narrador onisciente, em terceira pessoa, transita entre as memórias de seus personagens baseados na vida de Tezza, escritor, como ele mesmo declarou. O

6 Refiro-me aqui ao epitexto, elementos situados fora do livro e podem ser públicos (entrevistas concedidas pelo escritor, falas em debates, eventos acadêmicos, blogues, resenhas, documentários, outros textos de caráter crítico, vídeos em redes sociais, perfis em redes sociais etc.) ou privados (correspondências, ímãos, diários, fotografias, anotações que, eventualmente, com o tempo, podem passar a integrar sua obra e tornar-se público) (SANTA, 2020, p. 228).



escritor relativiza a memória por meio da ficção, espaço em que pode mascarar-se por detrás da voz do narrador.

O exercício da memória que se relaciona com a autoficção me permite visualizar um sujeito que escreve sobre si mesmo, ou seja, narrador e escritor da capa, o qual reconstrói a sua história e seu Eu relatando suas experiências pessoais. Tezza escritor utiliza-se do narrador, uma *persona*, que tem plena liberdade para se encontrar e se desencontrar nessa narrativa. Como ele mesmo declarou, utiliza-se da terceira pessoa para se distanciar de si mesmo e, então, lançar-se ao emaranhado terreno da memória.

Em *O filho eterno* (2008), o leitor *voyeur* poderá ficar intrigado com tamanha relação que há entre o narrador e o autor da capa muito em função das informações e fatos presentes no enredo. Nesse sentido, o que importa mais ao leitor *voyeur* não é como se conta, mas como, de fato, as coisas aconteceram, por isso, o importante papel dos paratextos para as narrativas autorreferenciais:

parece possível afirmar que a insistência em colocar autor e narrador no mesmo grupo indique uma espécie de duplo inseparável do enunciado literário. Como toda formulação hipotética deve testar sua validação em uma área específica de verificação, o fato de as características psicológicas do personagem de *O filho eterno* (seus sentimentos, suas intenções) e os atributos reveladores de sua configuração física, profissional e social definirem e qualificarem o autor, Cristovão Tezza, ou seja, o modo de ser e o de agir do personagem correspondem, em última análise, aos índices, dados e informações de que nos fala o autor em entrevistas, palestras e sobretudo no item “biografia do autor” no seu website. Estes que se referem ao autor Cristovão Tezza podem ser incorporados no personagem (pai), como tantos outros traços definidores (ALMEIDA, 2013, p. 101).

Os traços biográficos de Tezza, que poderiam ser incorporados ao narrador da obra, configuram uma espécie de jogo de espelhos no qual o escritor produz um texto ao mesmo tempo em que é produzido por ele no exercício de autoanálise e, neste sentido, me refiro aqui à *persona* criada pelo escritor quando escreve sobre si mesmo, como num exercício de metalinguagem.



O narrador vai apresentando ao leitor os pensamentos e as inquietações dos personagens tratados como “ele” (referência ao pai) ou como “ela” (referência à mãe), e as de Felipe, o filho que nasceu e único personagem com nome: “Que nome dariam a ele? Se fosse mulher seria Alice, se fosse homem seria Felipe. Felipe. Um belo nome” (TEZZA, 2011, p. 20). Tezza, enquanto intelectual-escriptor⁷, tem uma visão do também teórico que se presentifica em suas narrativas, a exemplo da presença marcante do professor ou do profissional de Letras que é recorrente em suas narrativas.

Aqui temos uma autoficção que pode sugerir ou fazer o leitor suspeitar das semelhanças e aproximações entre o protagonista, o narrador e o autor, em função do que se narra. A construção do discurso é que gera a incerteza de identificação entre narrador e autor, mas nem sempre se poderá confirmar a identidade deles, exceto pelos paratextos autorreferenciais que estão cada vez mais indissociáveis das narrativas de hoje, mesmo se não considerarmos apenas o leitor *voyeur*.

Dito isso, esse mesmo leitor *voyeur* se vê imbricado na trama de *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, que apresenta um estilo de escrita (não só nesta obra) que dilui a fronteira entre ficção e realidade. O autor afirma em entrevistas desconhecer ou não se interessar pela autoficção, no entanto, utiliza-se do termo em algumas de suas produções, o que se pode considerar um reflexo de sua performance de escritor contemporâneo, seja ela em função do leitor de hoje, seja ela em função de uma estratégia de mercado, o que importa é o efeito causado para além da obra, como foi neste caso de *Divórcio*.

A obra relata o término repentino e doloroso do casamento do protagonista Ricardo Lísias em decorrência da descoberta de um diário de sua então esposa, mencionada na obra como [X]. Nele, há relatos de sentimentos de desprezo e desrespeito ao marido, além de descrições de momentos de infidelidade conjugal, relatos presentes no diário e que vão sendo revelados ao longo dos capítulos.

A descoberta do diário resultou no desmoronamento do personagem e do protagonista que o tempo todo faz menção ao relato que lemos e ao autor da capa: “Desde o planejamen-

⁷ Ver TEZZA, C. *O espírito da prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2012.



to inicial de *Divórcio*, tento lembrar qual obsessão tomava conta de mim quando namorei minha ex-mulher e, depois, nos quatro meses de casamento. Não consigo identificar nenhuma” (LÍSIAS, 2013, p. 44, grifos do autor). Há ainda outra passagem: “O capítulo fracassou. Meu plano era lembrar tudo o que vivi de bom com a minha ex-mulher para entender por que resolvi me casar. Na economia do romance, seria o momento de descrever o que ela fez por mim, os passeios, as conversas e sobretudo como cultivei o amor que comecei a sentir no lançamento do *O livro dos mandarins*” (LÍSIAS, 2013, p. 131). *O livro dos mandarins* (2009) é um dos romances de Lísias.

Trago à discussão esta obra como outro exemplo da potência da autobiografia contemporânea e da função que exercem sobre elas os paratextos autorreferenciais. A obra causou discussões e polêmicas porque o enredo é fato recente da vida pessoal do escritor, um casamento de quatro meses que foi arruinado pelas confissões escritas em um diário. Após a separação, a então ex-esposa de Lísias, escritor, tentou embargar a publicação do livro, o que acabou numa disputa em um processo judicial pela retirada da obra de circulação, sem sucesso, mas que causou notícias em páginas de jornais.

O espetáculo se fez e a hibridização real x ficcional faz da obra ainda mais potente (e talvez seja o que fascine o que tenho chamado, e suposto, como leitor *voyeur*) no campo da autoficção:

O motivo da recepção conturbada se dá pelo fato de que tanto os contos como o romance são autoficções que tratam de assuntos delicados, como o adultério e o questionamento da ética jornalística e, caso o leitor parta do pressuposto de que as personagens retratadas são baseadas em figuras reais, pode enxergar, nos textos, certa invasão de privacidade. Ao mesmo tempo, o próprio Lísias é um escritor bastante midiático e já declarou em diversas situações que a ideia do romance parte de um evento traumático real. Todas essas publicações, entretanto, vêm acompanhadas de paratextos que indicam ao leitor que são trabalhos de ficção (SANTOS, 2017, p. 39).

Há, de fato, em *Divórcio*, a “pergunta que não quer calar” se o narrador relata algo que lhe aconteceu na vida real (esse é o jogo da autoficção) e como isso afetou diretamente



a recepção a obra, sobretudo, em função do inquérito instaurado⁸ pela ex-esposa de Lísias que se via como personagem da obra. Sobre isso, Lísias comenta:

Fiquei bastante perplexo quando a notícia do inquérito chegou. É uma confusão que impressiona até hoje. Eu acho que a confusão entre escritor, autor e narrador ainda existe sim, mas dá para colocar no meio disso outras confusões: com personagens, obras, realidade etc. No meio especializado (o acadêmico) isso ocorre menos, ainda que ocorra. Fora dele, é algo quase incontrolável, embora eu ache que esteja aos poucos diminuindo. Acho que não apenas os meus, mas muitos livros estão ajudando a fazer com que as pessoas parem de ficar vidradas nessas confusões e por fim construam seus sentidos para a arte com que se defrontam (MALLOY, 2019).

Divórcio é dividido em 15 capítulos, nomeados de quilômetros, uma referência aos 15 quilômetros da Corrida de São Silvestre. O evento aparece paralelamente à trama principal conforme o personagem tenta se recompor e recuperar o domínio sobre si, sobretudo, emocionalmente. Outro item interessante ao longo do romance são as 11 fotografias em preto e branco, todas sem legenda, numa representação ou tentativa de dar legitimidade ao discurso autorreferencial que lemos sobre tratar-se de uma história real.

Percebam que essas estratégias e elementos fazem da obra de Lísias um cenário propício ao que se entende por autoficção no sentido em que os paratextos autorreferenciais e o texto se mesclam como se se tratasse de relato pessoal com peças do diário e fotografias que lembram um álbum de família. Além disso, o personagem faz menção ao seu ofício de escritor retomando outras publicações suas, o que reforça a noção da autorreferencialidade em seu discurso narrativo.

Divórcio tem ainda uma relação de intertextualidade com outras obras de Lísias (e isso não se faz ingenuamente pelo autor), o que reforça a ambiguidade gerada pela narrativa. Assim como seu criador, o narrador do livro é o autor de títulos como *O*

8 Ver reportagem da Folha de São Paulo disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-foi-pessoal-e-traumatico.shtml>. Acesso em: 16 set. 2021.



livro dos mandarins (2009) e *O céu dos suicidas* (2012). O narrador, muitas vezes, descreve a sensação de estar preso a um conto escrito por ele mesmo:

Um ótimo crítico apontaria como um possível problema do meu romance *O céu dos suicidas*, em texto generosamente elogioso, a brusca variação da sensação de raiva para a de alegria. Mas é assim mesmo que acontece. Ele nunca viveu um trauma. Outra vez, comecei a achar que estava dentro de um livro meu. Será que escrevi essa merda toda e jamais conheci minha ex-mulher? Esse diário nunca existiu. No Google, porém, Lars von Trier continua persona non grata (LÍSIAS, 2013, p. 162).

Desta maneira, nas alusões e referências do narrador-personagem ao autor da capa, a autoficção de Lísius ganha seu espaço e sua potência ao considerarmos o pacto autobiográfico entre autor e leitor, como nos aponta Klinger (2012, p. 36):

O pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se refere à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer que o que se narra se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável (“pacto de referencialidade”). Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, “princípio de identidade” que consagra ou estabelece que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa. Mas como saber quem diz eu?

Certamente, a pergunta de Klinger (2012) é por demais provocativa quando se trata de uma autoficção e é esse tipo de questão que instiga o leitor e que dá força a essas narrativas autorreferenciais.

Considerações finais

De fato, a autoficção está entre a vida real e a realidade que se inventa na narrativa, ao mesmo tempo em que resgata a memória para que sujeito-escritor reinvente seu próprio Eu como



artifício narrativo. Essa mesma reinvenção se dará também pelo “outro”, pelo leitor *voyeur* que se alimenta das estratégias criadas pelo escritor sobre fatos reais, inventados, modificados na constituição de sua *persona*.

Para o escritor, na autoficção, é importante reinventar a si mesmo e se mascarar no texto, sem prezar pela “verdade verdadeira” dos fatos narrados, senão por uma versão da verdade que irá instigar o seu leitor, e nem sempre satisfazê-lo. Para o leitor, por sua vez, importa ao menos uma versão da verdade que se conta no texto sobre a realidade e a identidade da *persona* ali representada.

Cabe, ainda, ao leitor estar ciente de que, na autoficção, o escritor não está apenas focado em sua vida pessoal, mas está reinventando a si mesmo. Inventar-se e reinventar-se é que faz do escritor uma *persona* criada pelo seu próprio discurso, uma *persona* que se coloca em cena para um público leitor *voyeur*. Esse jogo do real inventado é o que alimenta a forte vertente contemporânea da autoficção (ou do discurso autorreferencial) e do espetáculo que observa em parte de nossa literatura de hoje.

Deste modo, o espaço biográfico evidencia estratégias de autorrepresentação empregadas por escritores na construção de sua *persona* pública, o que revela uma necessidade, ainda que estratégica, reflexo de uma “sociedade excitada” que precisa se fazer ver a todo custo e a todo momento. Nessa ecologia multimidiática do espetáculo, nos deparamos com outras questões com relação às identidades autorais geridas pelo próprio escritor, pelo mercado editorial e pelos leitores, o que tem contribuído para que passemos a observar outras estratégias e outras formas de se fazer, de ler e de se pensar a literatura.

Referências

ALMEIDA, V. A vida na obra: O filho eterno. **Revista Científica Ciência em Curso**, Palhoça, v. 1, n. 2, p. 95-107, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/ciencia_curso/article/view/1433/1166. Acesso em: 16 set. 2021.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.



SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GALINDO, C. Vivemos na era do narcisismo. Como sobreviver no mundo do eu, eu, eu. **EL País**, Cultura, 4 fev. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/03/cultura/1486128718_178172.html. Acesso em: 16 set. 2021.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LIMA, R. A. A autoficção na construção da crítica literária de Silvano Santiago. *In*: COLÓQUIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 8., 2014, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: UEL, 1994, p. 394-404.

LÍSIAS, R. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MALLOY, A. T. P. Ricardo Lísias: um contraponto ao establishment. **Entrevista - Voz da Literatura**, n. 10, fev. 2019. Disponível em: <https://www.vozdaliteratura.com/post/entrevista-ricardo-l%C3%ADsias>. Acesso em: 16 set. 2021.

MARTINS, A. F. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014, 251f. Tese (Pós-graduação em Letras) — Pontifícia Universidade Católica. Rio Grande do Sul. 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTA, E. V. Sobre paratextos autorreferenciais e a literatura atual. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 217-232, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2020v-16n1p217/43935>. Acesso em: 16 set. 2021.

SANTOS, B. S. 2017. 57 f. **Autoficção e contemporaneidade**: lendo Divórcio, de Ricardo Lísias. Rio de Janeiro, 2017. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, Rio de Janeiro, 2017.

SOUZA, A. P. A. **Escrituras expandidas, referencialidade e espetacularização na literatura latino-americana contemporânea (Mario Bellatin, Daniel Link, Ricardo Lísias e Jacques Fux)**. 2020. 218 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2020. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3668>. Acesso em: 16 set. 2021.



Everton Vinicius de Santa

TÜRCKE, C. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Unicamp, 2010.

TEZZA, C. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

TEZZA, C. **O espírito da prosa**. Rio de Janeiro: Record, 2012.



A EPIDEMIA DO CÓLERA EM A MORTE EM VENEZA, DE THOMAS MANN¹

THE CHOLERA EPIDEMIC IN DEATH IN VENICE, BY THOMAS MANN

Denise Rocha²

RESUMO: O objetivo do estudo é mostrar a viagem externa e interna de Gustav Aschenbach, um escritor alemão, viúvo, famoso e rico, protagonista de *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, o qual vivenciou e ficcionalizou na novela, a epidemia do cólera, ocorrida na Itália, em 1911. Com partida de Munique, o autor segue até Veneza, a fim de descansar durante o verão. Hospedado no Grande Hotel dos Banhos, ele desenvolve um amor platônico pelo ideal da juventude e da beleza, personificada por Tadeus (Tadzio), que tinha 14 anos de idade. A análise da paisagem física e abstrata de Veneza, imersa na rápida propagação de uma enfermidade letal, que, inicialmente, foi ocultada dos turistas e atingiu mortalmente Aschenbach, será baseada nos conceitos de ‘lugar concreto’ e de ‘espaço abstrato’, de Tuan.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura alemã. Thomas Mann. *A morte em Veneza*. Paisagem. Doença.

ABSTRACT: The objective of the study is to show the external and internal journey of Gustav Aschenbach, a famous and wealthy German writer, widower, protagonist of *The Death in Venice*, by Thomas Mann, who experienced and fictionalized in the novel, the cholera epidemic, which occurred in Italy, in 1911. Departing from Munich, the author goes to Venice, in order to rest during the summer. Stayed at the Grande Hotel dos Banhos, he develops a platonic love for the ideal of youth and beauty, personified by Tadeus (Tadzio), who was 14 years old. The analysis of the physical and abstract landscape of Venice, immersed in the rapid spread of a lethal disease, which was initially hidden from tourists and mortally affected Aschenbach, will be based on Tuan's concept of ‘concret place’ and ‘abstract space’.

KEYWORDS: German Literature. Thomas Mann. Death in Venice. Landscape. Illnes.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 10 de outubro de 2021.

² Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará. Profa. Dra. E-mail: rocha.denise57@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3906-2957>.



Introdução

Vencedor do Prêmio Nobel da Literatura de 1929 pelo romance, *Buddenbrooks: Decadência de uma família* (1901), o alemão Thomas Mann (1875-1955)³ começou, a elaborar *A morte em Veneza*, em Bad Tölz, estância de água mineral, na qual ele e familiares costumavam passar as férias. (V.K., 2002, p. V10).

A escrita da novela ocorreu em 1911, ano no qual, Mann vivenciou, na referida cidade italiana, a epidemia do cólera, que provocou a morte de inúmeros nativos e turistas, e se tornou o *leitmotiv* da mencionada obra. Além de ter conhecido um menino polonês de 14 anos, Wladyslaw Baron Moes (Wladzio), que o inspirou a criar o perfil do protagonista menino. (BAHR, 1991, p. 42).

A narrativa, *A morte em Veneza*, aborda a trajetória de Gustav Aschenbach, um escritor viúvo de cerca de 50 anos de idade, famoso, rico e grisalho, que residia em Munique. Com bloqueio criativo, o protagonista partiu até Veneza, a fim de descansar durante o verão. Hospedado no Grande Hotel dos Banhos, na ilha Lido, o alemão desenvolve um amor platônico pelo ideal da juventude e da beleza, personificada por Tadeus (Tadzio), que ali estava com a mãe, três irmãs e uma governanta. Aschenbach observa, insistentemente, o menino belo, mas de aparência doentia, inclusive seguindo os passeios dele com a família, mas nunca lhe dirigiu a palavra.

Sentindo-se envelhecido, o alemão busca o barbeiro que tingem os seus cabelos e faz um tipo de maquiagem rejuvenescedora. O siroco, o vento quente e úmido, que abafava a cidade, começa a prejudicar a frágil saúde dele, que sem saber encontrava-se em uma zona de perigo, por causa das águas fétidas e contaminadas da lagoa e dos canais, que transmitiam uma enfermidade letal. Para não prejudicar o comércio, as autoridades evitavam alarmar a população sobre a epidemia, no entanto, um inglês informou sobre o mal latente ao escritor. Este, entretanto preferiu

³ A ampla obra de Thomas Mann (1875-1955) abrange ensaios e narrativas: Contos: *Caído* (publicado em 1894), *A vontade de felicidade*, *Desilusão* e *O pequeno Herr Friedemann* (1896), *Morte*, *O palhaço* e *O diletante* (1897), *Tobias Mindernickel* (1898), *O guarda roupa* (1899), *Luischen* (1900), *A criança prodígio* (1903) etc. Novelas: *Gladius Dei* (1902), *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1903), *Morte em Veneza* (1912), *Um homem e seu cão* (1918), *Desordem e tristeza precoce* (1925), *Mário e o mágico* (1930), *José e seus irmãos* (1936-1943), *As cabeças transpostas* (1940), *As Tábuas da Lei* (1944) e *A narrativa enganosa* (1954); e romances: *Buddenbrooks* (1901), *Alteza Real* (1909), *A Montanha Mágica* (1924), *Doutor Faustus*: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo (1947), *O Santo Pecador* (1951) e *As confissões do impostor Felix Krull* (1954).



ficar para observar e seguir Tazio nas dependências do hotel, na praia e em Veneza.

Anatol Rosenfeld, na obra *Thomas Mann*, menciona que “Aschenbach vê no jovem Tazio o reflexo temporal da beleza eterna, do ideal sempre perseguido e de tal modo irresistível na sua encarnação que se acha moralmente desarmado diante da imagem perfeita” (ROSENFELD, 1994, p. 183).

O objetivo do estudo, “A epidemia do cólera em *A morte em Veneza* (1911-1912), de Thomas Mann (1875-1955)”, é mostrar a viagem externa e interna de Gustav Aschenbach, que estava em conflito com a escrita e com a velhice, e parte para Veneza, em estação de veraneio. A análise sobre a paisagem geográfica e sociocultural, física e abstrata, da cidade italiana, formada por inúmeros canais, uma laguna e proximidade com o mar Adriático, cujo volume de águas propicia a propagação da epidemia do cólera, que atingiu mortalmente o protagonista, será baseada nos conceitos de ‘lugar concreto’ e de ‘espaço abstrato’, de Tuan.

A paisagem: o ‘lugar concreto’ e o ‘espaço abstrato’ (Yi-Fu Tuan)

Na obra, *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, Tuan vincula a natureza da experiência e da perspectiva experiencial: o lugar “é uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; é um objeto no qual se pode morar, isso quer dizer que o lugar é um mundo de significado organizado” (TUAN, 2013, p. 22).

Na narrativa, Veneza é o lugar concreto, e as experiências de Aschenbach, as sensoriais e as simbólicas, que são dotadas de valor, estão vinculadas com a propagação da epidemia pelas águas e alimentos, bem como com a observação do menino Tazio, que tinha o porte e a aparência clássica de uma estátua grega.

Veneza e a epidemia de 1911

Constituída por um grupo de pequenas ilhas e canais ligados por pontes, Veneza, capital de Veneto, localiza-se na pantanosa lagoa homônima, na região ao longo da costa entre as nascentes dos rios Po (sul) e Piave (nordeste), que desaguam no Mar



Adriático. Nessa conhecida cidade histórica (VENEZA, s.d., p. 1), cuja Praça de São Marcos atrai turistas do mundo todo, destaca-se a Ilha Lido, centro turístico e estância balneária, localizada na entrada da Laguna de Veneza e na praia adriática, que tem uma sofisticada paisagem hoteleira: Hôtel P. Ortolanella, Alb. P. Laguna, Hôtel Villa Regina, Grand Hôtel Hungaria, Grand Hôtel Lido e Grand Hôtel des Bains (BAHR, 1991, p. 39), no qual se desenvolve a narrativa de Thomas Mann.



Fig. 1 – Hotel dos Banhos (Hotel des Bains), em Veneza

Desde o final de maio até 2 de junho de 1911, Mann, sua esposa Katia e o irmão dele, Heinrich, estavam em Veneza, quando o cólera asiático chegou. Nas anotações para elaboração da novela, que estão no Arquivo Thomas Mann de Zurique, há um recorte do jornal *Münchener Neuesten Nachrichten*, de 5 de setembro de 1911, sobre a epidemia, em Palermo que tinha 350.000 habitantes: 772 casos, 393 fatais (junho); 1132 casos, 307 fatais (julho), e 531 casos, 95 fatais (agosto). (BAHR, 1991, p. 109).

Em *A morte em Veneza*, um inglês informa o alemão, de forma didática, sobre a origem indiana da enfermidade, o alastramento europeu e a periculosidade na Itália:

Desde alguns anos, a cólera hindu havia demonstrado uma tendência a alastrar-se e emigrar. Originada dos pântanos quentes do delta do Ganges, aparecendo com o alento meffítico daquele exuberante-inútil mundo antediluviano e ilhas selvagens evitadas pelo homem em cujos espessos bambuzais espreitava o tigre, a epidemia desencadeara-se em todo o Indostão, contínua e extraordinariamente violenta alastrara-se



para a China ao oeste, para o Afeganistão e a Pérsia ao leste e, seguindo as estradas principais do tráfego de caravanas, levou seus horrores até Astracã, e mesmo até Moscou. Mas, enquanto a Europa tremia de que por terra o fantasma pudesse fazer sua entrada, este fora desviado pelo mar por comerciantes navegadores sírios, aparecendo quase que ao mesmo tempo, em vários portos mediterrânicos, erguera sua cabeça em Toulon e Málaga, mostrara sua máscara muitas vezes em Palermo e Nápoles e pareceria não mais retroceder de toda a Calábria e Apúlia (MANN, 1979, p. 157).

A propagação do cólera asiático,⁴ segundo o turista inglês, tinha atingido Veneza, em maio: “os terríveis vibriões nos cadáveres esfalfados e negros de um tripulante de navio e uma quitandeira. Os casos foram ocultados. Mas, depois de uma semana, já havia dez, vinte, trinta deles, e em bairros diferentes”. Fato é que um austríaco, que ali estivera, morrera em sua terra natal, com sintomas evidentes e “os primeiros boatos sobre a tribulação da cidade das lagunas apareceram nos jornais alemães”. No entanto, “autoridades venezianas mandaram responder que as condições salutaras da cidade nunca foram melhores, e tomaram as necessárias providências para o combate”. (MANN, 1979, p. 157 e 158). A infecção, que atingia os alimentos, as verduras, o leite e as carnes, propagava-se pelo calor intenso que aquecia as águas da lagoa: “parecia mesmo que a epidemia sofrera uma nova animação de suas forças, como se a tenacidade e a fertilidade de seus bacilos se tivesse dobrado”. Os sintomas eram terríveis:

Casos de restabelecimento eram raros: oitenta de cem atingidos morriam, e isto de uma maneira horrível, pois o mal aparecia com extrema selvageria e muitas vezes mostrava aquela forma mais perigosa, que é chamada a “seca”. Neste caso o corpo não conseguia eliminar a água segregada em quantidade das artérias. Dentro de poucas horas o doente secava e sufocava do sangue resistente como pez, sob câimbras e lamentos roucos. Feliz daquele cuja erupção se dava em forma de um profundo desmaio, como às

⁴ A profunda pesquisa de Mann sobre o *cholera asiatico* também está documentada em suas anotações (BAHR, 1991, p. 95-100).



vezes acontecia, depois de um leve mal-estar, do qual não acordava mais (MANN, 1979, p. 158).

No mês de junho, de acordo com o narrador das desgraças, a situação tinha se agravado e começaram “a encher, em silêncio, as barracas de isolamento do *Ospedale Civico*; nos dois orfanatos já não havia lugar e um tráfego horripilantemente ativo imperava entre o cais dos fundamentos novos e São Miguel, a ilha-cemitério”. (MANN, 1979, p. 158). Apesar das tragédias, as autoridades ocultavam as informações. Esse cálculo financeiro é denunciado na novela de Mann.

O escritor alemão: o sentimento da velhice

Em relação à concepção da narrativa *A morte em Veneza*, Thomas Mann explica, em carta de 6 de setembro de 1915, à Elisabeth Zimmer (Br I, 123), que a sua intenção era escrever sobre o amor de um idoso por uma menina, baseado na vida de Goethe (MANN *apud* BAHR, 1991, p. 117), que aos 72 anos⁵ tinha a intenção de se casar com uma adolescente. Porém, depois de sua estadia na cidade italiana, em 1911, o escritor tinha modificado o perfil dos personagens principais: um homem, que envelhecia, apaixonara-se pela beleza clássica de um menino.

Nesse mesmo ano, no dia 18 de maio, Mann, quando estava na Ilha Brioni, tinha sido informado sobre a morte, em Viena, do músico austríaco Gustav Mahler (1860-1911), que se tornou o modelo para a elaboração do protagonista Gustav Aschenbach. (MANN *apud* BAHR, 1991, p. 120). Na narrativa, a ação se desenvolve em Munique, Pula e Veneza, na qual o escritor passa cerca de quatro semanas em uma paisagem harmoniosa e saudável, que se transforma, aos poucos, em uma paisagem de pestilência e mortes.

O protagonista Aschenbach era “o poeta de todos aqueles que trabalhavam à margem do esgotamento, dos oprimidos, já aniquilados, ainda se mantendo de pé”, além de “todos estes moralistas da produção, que ao menos, durante algum tempo, ganham os efeitos da grandeza pelo arrebatamento da vontade

⁵ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) conheceu, no ano de 1821, em Marienbad, Ulrike von Levetzow de 17 anos. Ela recusou seu pedido de casamento (MORENO CLAROS, 2008, p. 1).



e inteligente administração, apesar do físico franzino e de meios precários” (MANN, 1979, p. 97).

Com saúde fragilizada, aos 50 anos, o escritor, residente em Munique, viajou para Trieste, passando por Pula, e seguiu até Veneza, onde instalou-se no Hotel dos Banhos, na ilha do Lido, deslocando-se de barca, gôndola e *vaporetto* pelas águas da cidade: Canal de São Marcos, Ponte dos Suspiros, Hotel Excelsior, Ponte das Barcas, Catedral da Praça de São Marcos, Câmara Municipal, entre outros locais turísticos.

A paisagem sociocultural festiva para os visitantes ocultava a paisagem doentia crescente pela disseminação do cólera, que em distintos momentos é mencionada, negada ou confirmada: a repentina partida de hóspedes alemães e austríacos do Hotel dos Banhos; os cartazes impressos e afixados em esquinas municipais com advertências sobre o consumo de frutos do mar e de água do canal; a negação do gerente do hotel e a de um músico sobre o mal; e a confirmação do turista inglês.

O escritor, em crise literária, revela suas fragilidades de homem apolíneo que tem um encontro com um dionisíaco, “perfeitamente belo”, Tadzio: “Seu rosto pálido e graciosamente fechado, circundado por cabelos cacheados, louros cor de mel, com o nariz reto, a boca suave, a expressão de seriedade divina, lembrava esculturas gregas dos mais nobres tempos e da mais pura perfeição” (MANN, 1979, p. 113).

Quase todas as manhãs, Aschenbach ia para a praia e sentava-se em uma cadeira espreguiçadeira, instalada em cabine individual. Com a máquina de escrever portátil, ele procurava elaborar uma obra, enquanto observava os turistas e, principalmente, o menino polonês. Certo dia, da janela, ao meio dia, o escritor, ao mirar o jovem que retornava da praia, foi invadido por um poderoso e desconhecido sentimento: “Tadzio, aí também está você de novo!”. Porém, no mesmo instante: “sentiu como esta saudação negligente desfalecia e silenciava perante a verdade de seu coração – sentiu o entusiasmo de seu sangue, a alegria, a dor de sua alma, e reconheceu que por causa de Tadzio a despedida se tornara tão penosa para ele”. (MANN, 1979, p. 130). Ele sentia certa premonição sobre a sua vida.



Siroco, o vento que espalhava o cólera

Na quarta semana de prazer no Hotel dos Banhos, Aschenbach fez algumas “descobertas sinistras”, como a repentina ausência do idioma alemão nas dependências hoteleiras. O barbeiro, ao ser questionado sobre o motivo, contestou: “O senhor fica; o senhor não tem medo do mal”, sem explicar o que seria tal perigo. (MANN, 1979, p. 143). Na mesma tarde, na Praça de São Marcos, o escritor percebeu: “um cheiro adocicado, oficial, que lembrava miséria, feridas e limpeza desconfiante”, **além de observar que em cartazes:**

[...] a Câmara Municipal prevenia o povo de que, devido a certas doenças gástricas, normais, nesta temperatura, se abstinésse do consumo de ostras e conchas e da água dos canais. A natureza atenuante do edital era clara. Grupos de pessoas se ajuntavam silenciosos sobre pontes e praças; e o estranho estava entre eles, farejando e meditando (MANN, 1979, p. 144).

Assustado, ele perguntou sobre o “cheiro fatal” a um lojista, que respondeu ser “uma medida preventiva”. Tratava-se de “Uma ordem de polícia, que temos de aprovar. Esta temperatura abate e o siroco não faz bem à saúde. Em resumo, o senhor compreende – talvez uma precaução exagerada...”. Na barca de retorno ao Lido, Aschenbach sentiu “o cheiro do remédio combatedor de germes” (MANN, 1979, p. 144 e 145). No hotel, ele constatou que os jornais estrangeiros e italianos nada noticiavam e teve “uma satisfação obscura”, porque “esse grave segredo da cidade que se fundia com o seu próprio segredo e cuja preservação lhe dizia tanto. Pois ao apaixonado só preocupava que Tazio talvez pudesse partir, e reconheceu, assustado, que não saberia mais viver, se tal acontecesse” (MANN, 1979, p. 145). Preocupado, o alemão:

[...] Aferrado a averiguar notícias novas e precisas sobre o estado e o progresso do mal, passava em revista os jornais do país nos cafés da cidade, porque há vários dias tinham desaparecido da mesa de leitura do hotel. Afirmções e desmentidos se revezavam. O número de casos de doenças, de mortes, se elevava a vinte, a quarenta, mesmo a cem e mais, e, logo de-



pois, qualquer existência da epidemia, quando não desmentida categoricamente, era atribuída a casos isolados trazidos de fora. (MANN, 1979, p. 149)

Diante do panorama de negação local, o escritor tinha “uma satisfação bizarra em dirigir perguntas insidiosas aos inteirados, que, obrigados ao silêncio, forçava a mentiras formais”. (MANN, 1979, p. 149). Ao gerente do hotel perguntou o motivo da desinfecção de Veneza e ouviu: “Trata-se [...] de uma medida tomada pela polícia, determinada a prevenir, devidamente e a tempo, uma série de nocividades ou incômodos à saúde geral, que podiam ser germinados pelo calor intenso”. (MANN, 1979, p. 150). Durante uma apresentação musical no mesmo local, Aschenbach questionou um artista sobre o assunto que ficou surpreso com o estrangeiro:

- Por causa da polícia! É regulamento, meu senhor, neste calor e com siroco. O siroco comprime. Não faz bem à saúde...

Falava como se estivesse admirado de alguém perguntar coisa semelhante e demonstrava, com a palma da mão, quanto o siroco comprimia

- Então não há mal nenhum em Veneza? – perguntou Aschenbach muito baixo e entre dentes. [...]

- Um mal? Mas que mal? Será nossa polícia um mal? O senhor graceja! Um mal? Esta agora! Uma medida preventiva, compreende, meu senhor? Uma disposição repentina contra os efeitos da atmosfera sufocante... (MANN, 1979, p. 154).

Em uma agência inglesa de viagens, localizada na Praça de São Marcos, Aschenbach trocou dinheiro e fez a pergunta fatal a um funcionário que tentou tranquilizá-lo, mas um estrangeiro de olhos azuis desdenhou a “declaração oficial” que visava proteger a indústria do turismo e alertou:

[...] o medo de prejuízos gerais, a consideração com a recente abertura da exposição de pintura nos jardins públicos, as enormes baixas que ameaçavam os hotéis, as lojas, toda a múltipla indústria turística, nos casos de pânico e difamação, mostrava-se mais forte na cidade que o amor à verdade e o respeito a acordos internacionais, possibilitando às autoridades sus-



tentarem tenazmente sua política de ocultar e negar. O chefe do Departamento de Saúde, um homem íntegro, renunciara, revoltado, ao seu posto, e fora substituído imediatamente por uma pessoa mais submissa (MANN, 1979, p. 158 e 159).

O perigo, a insegurança, as artimanhas e a corrupção das autoridades eram do conhecimento público e provocou: “uma certa indecorosidade das camadas inferiores, um encorajar de instintos obscuros e anti-sociais que se manifestavam por intemperança, descaramento e crescente criminalidade”. Fato é que:

[...] Contra as normas, encontravam-se, à noite, muitos bêbados; gentalha maligna, diziam, fazia as ruas inseguras à noite; ataques de ladrões, e mesmo assassinatos, se repetiam, pois, já por duas vezes, fora comprovado que supostas vítimas da epidemia haviam sido envenenadas por parentes; e o meretrício tomou formas importunas e devassas, como até então não fora conhecido aqui, somente sendo encontrado no sul do país e no Oriente (MANN, 1979, p. 159).

Diante da explanação detalhada dos perigos frente a epidemia que se alastrava, o inglês aconselhou Aschenbach a partir imediatamente, mas não foi ouvido: “Numa excitação febril, triunfante na posse da verdade, sentindo um gosto de nojo na boca e um pavor fantástico no coração, o solitário [...] cogitou de um ato purificante e decente” (MANN, 1979, p. 159): avisar a mãe de Tadzio que Veneza estaria infeccionada e de que ela e prole deveriam fugir do pântano, mas nada fez. Ele teve um pesadelo: “Vapores comprimiam o cérebro, o cheiro penetrante dos bodes, a atmosfera de corpos arquejantes e um sopro das águas pútridas, e além deste ainda um outro, familiar: de feridas e doença propagada” (MANN, 1979, p. 162).

A transmissão da enfermidade por morangos velhos em Aschenbach

Apesar das imagens sonhadas de uma paisagem terrível e da constatação da partida de inúmeros turistas, o escritor somente se preocupava com a sua aparência diante da beleza do meni-



no: “À vista da doce juventude que o enfeitiçara, sentia nojo de seu corpo envelhecido; o aspecto de seus cabelos grisalhos e seus traços marcados faziam-no sentir vergonha e desespero” (MANN, 1979, p. 163) e, por isso, foi ver o barbeiro do hotel que lhe tingiu os cabelos e maquiou a pele do rosto:

Aschenbach, descansando confortavelmente, incapaz de uma reação, ao contrário, excitado esperançosamente pelo que se passava, viu no espelho suas sobrancelhas arquearem-se mais decisivas e simétricas, o corte de seus olhos prolongar-se, o brilho deles aumentar com uma ligeira pintura da pálpebra, viu mais abaixo, onde a pele fora de um moreno encorreado, com uma aplicação suave, aparecer um carmim delicado, seus lábios anêmicos, ainda há pouco, avolumarem-se cor de framboesa, as rugas das faces, da boca, dos olhos, desaparecerem sob creme e sopro de juventude – avistou, com o coração palpitando, um jovem florescente. [...]

O deslumbrado saiu, feliz como num sonho, desconcertado e medroso. Sua gravata era vermelha, seu chapéu de palha de aba larga era circundado por uma fita multicolorida (MANN, 1979, p. 164 e 165).



Fig. 2 – Gustav Aschenbach (Dirk Bogarde)
Morte em Veneza (1971), filme de Luchino Visconti

Satisfeito com sua nova aparência, Aschenbach saiu e percebeu que um vento “morno de tempestade aparecera; chovia pouco e raras vezes, mas o ar estava úmido, pesado e repleto de vapores pútridos [...] o mormaço tirava o apetite e a ideia se impingia de que os alimentos estivessem envenenados por males contagiosos”. Atrás das “pegadas do belo”, que passeava com a família rumo a uma arqueada ponte, o escritor perdeu de vista to-



dos, “no interior da cidade doente”, enquanto começou a se sentir mal: a cabeça ardia, o corpo estava suado e a nuca tremia. Como a sede era terrível, ele comprou morangos, “mercadoria passada e mole”, sentou-se nas escadas de uma pequena praça abandonada, com capim entre as pedras e lixo, e sentiu que “Lufadas de vento morno traziam de vez em quando o cheiro de ácido fênico” (MANN, 1979, p. 165 e 166).

Dias mais tarde, adoentado, com vertigens e medo, o escritor soube que a família de Tazio iria partir, depois do almoço. Aflito foi para a praia, sentou-se em uma cadeira espreguiçadeira e avistou o menino lutando com o colega Jachu, que, ajoelhado nas costas dele, apertou seu rosto na areia, quase o sufocando. Aschenbach quis se levantar no momento em que o agressor soltava sua vítima, que se afastou rumo ao mar, parou e se virou em direção do escritor: “pareceu-lhe que o pálido e gracioso psicólogo lá fora lhe sorria, lhe acenava, como se, soltando as mãos dos quadris, apontasse para fora, flutuando na sua frente para a imensidão auspiciosa. E, como tantas vezes, levantou-se para segui-lo” (MANN, 1979, p. 170).



Fig. 3 – Aschenbach, moribundo, observa Tazio, filme (1971)

Exausto, suando muito e com a tinta do cabelo a escorrer pelo rosto, o escritor não conseguiu se erguer: “Minutos passaram até virem em auxílio do que caíra de lado na cadeira. Levaram-no para o seu quarto. E, ainda no mesmo dia, um mundo respeitosamente comovido recebeu a notícia de sua morte” (MANN, 1979, p. 170).

Em *Morte em Veneza: desejo e interdição*, José Miguel Rasia enfatiza que: “Aschenbach **não poderia sobreviver à partida de** Tazio, pois: ” Aquele que parte leva consigo a vida, desfazendo a alian-



ça narcísica imaginarizada até o enlouquecimento por Aschenbach. Nesse momento, como é anunciado durante toda a novela, triunfava silenciosa e sorrateira a pulsão de morte” (RASIA, 2001, p. 76).



Fig. 4- Tadziu (Bjorn Andresen), cartaz do filme

No filme de Luchino Visconti, baseado na novela homônima de Thomas Mann, o escritor é transformado em um músico, em alusão a Gustav Mahler, que foi o modelo para a elaboração do protagonista, segundo Mann. Além disso, a narrativa visual inicia-se com a viagem de Aschenbach, a caminho de Veneza, em um barco a vapor, enquanto que na novela original, a obra tem princípio com a vida dele em Munique. Aos sons do *Adagietto*, de Mahler, na praia do Lido, falece o escritor, de acordo com Arthur Nestrovski em *Morte e Veneza* (NESTROVSKI, 1996, p. 90).

Conclusão

O estudo, “A epidemia do cólera em *A morte em Veneza* (1911-1912), de Thomas Mann (1875-1955)”, revelou que a narrativa apresenta um tratado sobre o fazer artístico em diálogo com o conceito de Nietzsche sobre o ser apolíneo e o dionisíaco: a tensão entre a razão (Apolo), personificada por Aschenbach, adepto da beleza harmoniosa e comedida, e a desmedida (Dionísio), presente na beleza de Tadzio, que o leva a contemplar o Belo (platonismo). A visão de tal beleza, como forma de elevar o espírito ao estado mais puro do ser humano, o impacta de tal forma que o escritor permanece na cidade sinistra, embora soubesse da periculosidade do cólera.



O título da narrativa anuncia uma morte, um *leitmotiv* revelado em três momentos primeiro, por mensageiros fúnebres – o estranho ruivo na capela do Cemitério Norte de Munique; o vendedor de passagens do barco a vapor Pula-Veneza e o gondoleiro ilegal, como um tipo de Caronte, o barqueiro de Hades, responsável pela travessia das almas –; segundo, pela bela e dionisíaca paisagem da cidade, que oculta outra paisagem tenebrosa, e terceiro, a paisagem da enfermidade mortal, transmitida por diversos tipos de alimentos, e presente nas águas pútridas e malcheirosas.

A análise, baseada nos conceitos de ‘lugar concreto’ e de ‘espaço abstrato’, de Tuan, enfatizou a experiência humana, social, cultural e existencial em diferentes paisagens venezianas: um lugar real, que evoca um espaço abstrato, nos quais, as experiências de Gustav Aschenbach, individuais e coletivas, destacam-se por meio dos “sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização”. (TUAN, 2013, p. 17). Veneza para ele representa o renascimento para a vida e para a morte.

Thomas Mann revela-se um escritor crítico, que, aos 36 anos de idade, denuncia em sua novela, as irresponsáveis artimanhas das autoridades de Veneza, para ocultar a epidemia, colocando em risco a vida de tantas pessoas.

Referências

- BAHR, E. **Thomas Mann. Der Tod in Venedig**. Stuttgart: Philipp Reclam, 1991.
- MANN, T. A Morte em Veneza. In: MANN, Thomas. **Tônio Kroeger. A morte em Veneza**. Trad. de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 87-170.
- MORENO CLAROS, L. F. **O último amor de Goethe**. 21 mar. 2008. Disponível em: <http://www.blogletras.com/2008/03/o-ultimo-amor-de-goethe.html>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- NESTROVSKI, A. Morte em Veneza. In: NESTROVSKI, A. **Ironias da Modernidade: Ensaios sobre Literatura e Música**. São Paulo: Ática, 1996. p. 90-94.
- RASIA, J. M. Morte em Veneza: desejo e interdição. **Revista Letras**, Curitiba, n. 55, p. 55-77, jan./jun., 2001.
- ROSENFELD, A. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP; Campinas: Editora Unicamp, 1994.



VENEZA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Veneza>. Acesso em: 12 jul. 2021.

V.K. Paisagens de Bad Tölz podem ser inspiradoras: Um famoso escritor alemão aproveitou as temporadas na cidade para escrever um clássico. **O Estado de S. Paulo**, 28 mai. 2002, Viagem Alemanha, p. V10.

Iconografia

Fig. 1 - Hotel dos Banhos (Hotel des Baines), em Veneza. Disponível em: https://www.tripadvisor.pt/Attraction_Review-g3547567-d-10832383-Reviews-Hotel_des_Bains-Lido_di_Venezia_Veneto.html#/media-atf/10832383/423324329:p/?albumid=-160&type=0&category=-160. Acesso em: 12 jul. 2021.

Fig. 2 - Gustav Aschenbach (Dirk Bogarde). *Morte em Veneza* (1971), filme de Luchino Visconti. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/485/morte-em-veneza>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Fig. 3 - Aschenbach, moribundo, observa Tazio, filme (1971). Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/visconti-e-mahler-muito-alem-do-ada-gietto>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Fig. 4 - Tazio (Bjorn Andresen), cartaz do filme. Disponível em: <https://olive.com.br/ver-o-livro-ler-o-filme-cine-teatro-cuiaba-exibe-morte-em-veneza-nessa-quarta-feira>. Acesso em: 12 jul. 2021.



FARIA E SOUSA, A *FORTUNA* E O DISCURSO INCRIMINATÓRIO¹

FARIA E SOUSA, *THE FORTUNA* AND THE INCRIMINATORY SPEECH

Mauricio Massahiro Nishihata²

RESUMO: Na década de 1640, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) compôs a sua *Fortuna (...)*, relato de *vida* em que o escritor narra em primeira pessoa a sua corrente de trabalhos, estribado na condição de secretário de notáveis senhores da corte de Filipe IV. Nela, o letrado português apronta uma defesa de conduta que, ao mesmo tempo, desata numa contundente acusação contra Manuel de Moura Corte Real, embaixador de Espanha em Roma, a quem o escritor atribui a autoria de uma série de delitos e torpezas contra o bem comum. O presente texto visa a estudar parte dos recursos retóricos aplicados no papel seiscentista, na exposição dos supostos crimes cometidos pelo aristocrata luso-espanhol.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa. Retórica. União Ibérica. Século 17. Crimes.

ABSTRACT: In the 1640's, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) composed his *Fortuna (...)*, a life story in which the writer narrates in first person his current of works, supported as secretary to notable gentlemen from the court of Philip IV. In it, the Portuguese scholar prepares a defense of conduct that, at the same time, unleashes a scathing accusation against Manuel de Moura Corte Real, ambassador of Spain in Rome, to whom the writer attributes the authorship of a series of crimes and turpitudes against the good common. This text aims to study part of the rhetorical resources applied to the 17th century paper, in the exposition of the alleged crimes committed by the Portuguese-Spanish aristocrat.

KEYWORD: Portuguese Literature. Rhetoric. Iberian Union. 17th Century. Crimes.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 20 de outubro de 2021.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo; Integrante do grupo *Poligrafaria: La polygraphie dans l'aire ibérique: écrits et figure de Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*. E-mail: mauricio.nishihata@alumni.usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8370-4246>. Este texto é um desdobramento de uma exposição oral apresentada no II SILC, no simpósio "Articulações entre doenças, crimes e textos literários", transcrito em 11 de agosto de 2021.



Faria e Sousa

Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) é amplamente conhecido pela produção de um alargado rol de títulos. O *Nobiliario* (1646), último impresso em vida do escritor, apresenta um catálogo de seus papéis, contemplando cerca de 50 tomos de variados gêneros discursivos. O polígrafo notabilizou-se pela composição da série de livros históricos a propósito das Conquistas do Império ultramarino (*Ásia Portuguesa*, 3 tomos, 1666-75; *Europa Portuguesa*, 3 tomos, 1667-80 e *África Portuguesa*, 1681), bem como pelos chamados *comentários* à poesia camoniana. Já desde o final do século XVI, os leitores de Camões invocavam o surgimento de um texto de apoio, que viesse a aclarar os lances poéticos da epopeia camoniana, já naquele tempo percebida como contendo um punhado de mistérios no tratamento das fábulas mitológicas, bem como das alusões históricas. Eugenio Asensio bem observou que somente os leitores mais doutos conseguiam fazer um bom aproveitamento da erudita epopeia camoniana (ASENSIO, 1980, p. 112). Faria e Sousa enfileirou-se à categoria dos comentadores de Camões ao publicar os *Lusíadas comentados* (1639) que, na tipografia de Ivan Sanchez, foram impressos em papéis vulgares e de luxo. A obra, tendo levado cerca de 25 anos para ficar pronta, oferece enormes contributos à camonologia. Faria e Sousa desenvolveu os chamados elementos de *comentários*, em que evidenciou a rede de imitação (*imitatio*) que ia descobrindo para cada elemento do poema. Jorge de Sena considerou os *Lusíadas comentados* como “um dos mais extraordinários monumentos erguidos por alguém, devotamente, a um poeta e a uma cultura” (SENA, 1972, p. 9). As *Rimas varias* (5 tomos, 1685-89) vieram à luz em Portugal, postumamente, já sob um outro contexto sócio-político.

Manuel de Faria e Sousa passou a maior parte de sua vida ativa na Espanha, onde atuou como secretário de importantes aristocratas a serviço de Filipe IV. Com particularidade, o escritor português presenciou o momento da dissolução da União Ibérica, quando, em 1640, o reino de Portugal retomou a sua independência política, com a subida da dinastia Bragança ao poder. Sob a designação de um autor “hispanizado”, o letrado português *jogou* conforme as regras do mecenato. Faria e Sousa compôs diversas obras de encomendas, surgidas em razão de uma circunstância



digna de memória. Assim, eventos como o nascimento de um pequeno infante, a celebração das bodas reais, a morte prematura de um herdeiro, etc, receberam a atenção da pena do autor. Faria e Sousa redigiu a maior parte de seus escritos na língua espanhola. Entre outros letrados atuantes no Portugal Habsburgo, destacam-se Heitor Pinto (1528-1584), autor da *Imagem da vida cristã* (1563, I parte), e Francisco Manuel de Mello (1608-1666). Tal como Faria e Sousa, o célebre autor do *Hospital das letras* (1657) exerceu ofícios palatinos em diversos destinos na Europa.

A Fortuna

A *Fortuna de Manuel de Faria* consiste na assim chamada autobiografia do autor seiscentista. Sob o molde predominante de uma *vida particular*, nela o escritor narra as quadras de sua vida. Ele rememora a infância transcorrida no Norte de Portugal, a história ilustre de seus antepassados, entre outros temas afins ao gênero. A tópica educação (*educatio*) adquire grande relevo na obra. A criança recebia instruções dos mestres de aldeia, que lhe inculcavam os rudimentos dos *studia humanitatis*. O texto de memória inclui a partida do letrado para a Espanha, na busca por fazer-se na vida. O bom domínio da leitura e escrita poderia render-lhe empregos de escrevente, na aparatosa burocracia da corte espanhola. Por vezes os tempos da narração e da enunciação discursiva imbricam-se na obra, ocasião oportuna para o escritor exarar as agruras que vinha sofrendo de uma velhice tão pouco remediada, frustrado com a ingratidão dos homens, que teriam se recusado a conferir o devido valor de suas façanhas literárias, conforme dedicou diversas obras de ilustração à pátria.

De datação incerta, a *Fortuna* foi redigida ao longo da década de 1640. Aos cuidados do estudioso Edward Glaser (1918-1972), o título foi publicado pela primeira vez em 1975, tendo sobrevivido através de dois manuscritos apógrafos, ambos datados do final do século XVII ou início do XVIII: a “Fortuna de Manuel de Faria e Sousa”, depositada no Arquivo Distrital de Braga; e a “Fortuna, y vida de Manoel de Faria e Souza cavallero de la Orden del Cristo de la Casa Real. Libro V”, em depósito na Biblioteca da Universidade de Michigan.



A *Fortuna* amplifica a matéria das ocupações (*empleos*) e da fortuna do letrado, centrando-se no relatório de serviços a três importantes senhores. Na juventude, Faria e Sousa desempenhou a função de acólito do frei Gonçalo de Moraes, servindo-o como amanuense. O jovem, muito empenhado, enfunava-se no escritório do padre, desde o amanhecer até horas avançadas da noite. O bispo do Porto guardava intenções de reservar a carreira eclesiástica ao jovem. No entanto, Faria e Sousa inclinava-se à vida civil, propensão que se confirma com o seu casamento com dona Catarina Machado, que concebe dez filhos (destes, apenas três vingam). Os serviços ao bispo desandam, chegando ao fim com o enlace matrimonial do escritor. Já na Espanha, Faria e Sousa atua como secretário de Pedro Álvares Pereira. Sob a proteção deste importante herdeiro dos Álvares Pereira, Faria e Sousa teria encontrado uma melhor sina, caso a sorte lhe tivesse sido favorável. No entanto, o imponente membro do Conselho de Portugal morre em 1622, o que lhe impede de ter uma grande virada na carreira. E, finalmente, o escritor serve o nobre espanhol Manuel de Moura y Corte Real (1592-1651), mais conhecido pelo título de II marquês de Castelo Rodrigo, ou simplesmente marquês de Castelo Rodrigo.

Como se sabe, o marquês de Castelo Rodrigo pertencia ao poderoso clã da “família de Moura” (FARIA E SOUSA, 1975, p. 182), que adquire grande destaque durante a crise sucessória. Com o desaparecimento do rei Sebastião (1554-1578?) na batalha contra os árabes em Alcácer-Quibir, e sucedida a morte do cardeal Henrique I (1512-1580), que ocupa o trono num breve governo também, Portugal não tinha um herdeiro direto para a continuação da linhagem real. Diversos candidatos reivindicaram a sucessão do trono, entre eles, Antonio de Portugal, prior do Crato, disposto a resistir contra o assédio espanhol. Nessa agitada contenda, o nobre lusitano Cristóvão de Moura e Távora (1538-1613) advogou em prol da causa filipina. Em 1581, as Cortes de Tomar deliberaram as condições sob as quais Portugal rendia-se ao domínio da Espanha. A junta assegurou um conjunto de medidas favoráveis ao reino de Portugal, como a criação do Conselho de Estado. Assim, sob uma nova acomodação dos atores políticos, os membros da família de Moura, que haviam se mostrado favoráveis ao projeto da união das Duas Coroas, beneficiaram-se com a ascensão de Filipe II ao poder de Portugal, onde o soberano atendia pelo



título de Filipe I. Cristóvão de Moura e Távora foi alçado à posição de vice-rei de Portugal, tendo sido elevado a I marquês de Castelo Rodrigo. Em respectivo, igualmente o II marquês de Castelo Rodrigo assumiu importantes postos no governo filipino. Ele disputou com Gaspar de Guzmán y Pimentel (1587-1645), conde-duque de Olivares, a condição de principal ministro de Filipe IV. Em 1621, ao ser entronado aos 16 anos de idade, o jovem rei confiou a função de despacho ao nobre de origem italiana, praticamente se tornando o braço absoluto do reino espanhol. As más línguas diziam que o conselheiro principal era adepto das práticas de feitiçaria, havendo captado a mente do rei. As rivalidades palacianas entre Castelo Rodrigo e o conde-duque de Olivares explicam as razões por que o primeiro foi escalado para atuar à distância da corte, liderando missões em Portugal, Roma e Alemanha, onde veio a falecer. Em suma, é aceite que os Moura-Corte Real passaram de uma família de médio estatuto para alto poder aristocrático³. O marquês de Castelo Rodrigo foi conhecido como um habilidoso político, com refinado gosto pelas artes.

O centro do discurso da *Fortuna* localiza-se na narração dos acontecimentos ocorridos sob o mando de Castelo Rodrigo. Em seu discurso de *vida*, o escritor reflete sobre as atividades de secretaria ao nobre Castelo Rodrigo, a quem se ligou por volta de 1626. Em especial, o autor medita o período compreendido entre os anos de 1632 e 1634. Por volta de 1631, Filipe IV nomeia Castelo Rodrigo como embaixador extraordinário de Espanha em Roma, escalado para atuar no cargo de representação na corte do papa Urbano VIII. Faria e Sousa integra a jornada formada por mais de cem funcionários a serviço de Castelo Rodrigo, que parte de Madrid a Roma⁴.

Na *Cidade Eterna*, Faria e Sousa desentende-se frontalmente com o aristocrata, razão que o faz abandonar a legação romana em plena atividade. Ao tornar a Madrid, o letrado deposita graves denúncias contra Castelo Rodrigo. O conde-duque de Olivares ouve com atenção as queixas do letrado, decidindo-se por instaurar uma comissão de egrégios para averiguar os procedimentos de Castelo Rodrigo. Os relatórios decorrentes do proces-

³ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2009, p. 3.

⁴ GARCÍA CUETO, 2007, p. 698.



so de investigação sobre a conduta de Castelo Rodrigo reúnem-se nas “Consultas”, depositadas no Archivo Historico Nacional, localizado na capital espanhola⁵.

Na *Fortuna*, Faria e Sousa examina, com prioridade, os anos transcorridos em Roma, colocando-se a responder a murmuração dos homens que, ainda na década de 1640, possivelmente lhe atribuíam a pecha de ingrato, condenando-o por abandonar abruptamente a casa senhorial dos Moura-Corte Real, em plena atividade na legação romana. A seguir, passemos a examinar o teor ou o conteúdo das acusações que o escritor levanta contra o antigo amo.

O discurso incriminatório

Talvez o termo que melhor defina o papel de Faria e Sousa seja o termo *infortúnio*. A *Fortuna* narra a história dos insucessos do escritor sob os auspícios de Castelo Rodrigo, a quem o narrador atribui as causas de sua miséria doméstica. Como revelado pelo escritor em diversos papéis de sua pluma, o influente nobre teria impedido o seu crescimento na corte. De modo deliberado, Castelo Rodrigo teria se aproveitado de sua grande influência na corte para desencorajar outros notáveis a nomearem o funcionário para cargos mais expressivos. Diversas vezes o mísero servidor revelou que o seu ex-amo o submetia a uma condição de vil dependência. Pouco a pouco, Castelo Rodrigo afastou o letrado do cargo de escrevente. Ao sub-aproveitar as suas potencialidades do intelecto, o senhor impediu que o empregado cuidasse das correspondências e arquivo do palácio, atribuindo-lhe atividades muito aquém de suas capacidades, para dor e tortura de um homem douto e laborioso.

A representação da imagem de Castelo Rodrigo tratou-o como um nobre advindo de uma ilustre genealogia, tendo sido educado pelos melhores preceptores do reino. Na *Fortuna*, contudo, a imagem dourada de um aristocrata acostumado à companhia gentil de príncipes cede lugar a uma composição de um vilão cheio de disfarces. Numa das primeiras páginas da obra, conta-se

⁵ Para um brilhante estudo sobre a comissão instaurada por Olivares para averiguar a conduta do embaixador Castelo Rodrigo em Roma, conferir os artigos de MARTÍNEZ HERNÁNDEZ.



que o algoz teria quebrado a fé de um juramento selado entre ambos. Valendo-se de palavras sem lastro, o poderoso nobre teria assegurado ao letrado o seu crescimento na corte de Madrid. Para Faria e Sousa, essas palavras sedutoras haviam sido ditas com o propósito de mantê-lo na casa senhorial, vinculando-o sob as amarras de uma falsa promessa. Assim, a cilada do destino acabou por eliminar-lhe as suas chances de um bom sucesso. Faria e Sousa não atinge um lugar institucional que lhe aprovesse alguma estabilidade financeira (se assim pudermos nos expressar). Ao desperdiçar um precioso tempo de vida nessa casa senhorial (cerca de doze anos contínuos), o letrado deparou-se com uma má situação nos seus anos finais de vida, vivendo sob o acolhimento caritativo de um parente em Madrid.

Na *Fortuna*, Castelo Rodrigo é figurado como um homem de caráter baixo. Na composição desse texto de memória, Faria e Sousa reconhece que as suas imprecações contra Castelo Rodrigo veiculavam um teor bastante ímpar. Em outras palavras, o letrado admitia que as revelações inusitadas que havia de fazer sobre Castelo Rodrigo eram tantas, e tão absurdas, que bem poderiam parecer uma mera ilusão (isto é, uma mentira), ao menos para a impressão do discurso comum (*dóxa*).

Sob a justificativa do bem comum, Faria e Sousa vinha a revelar uma dita verdadeira face de Castelo Rodrigo aos seus auditores ibéricos que, é possível presumir, ignoravam a conduta do embaixador nos bastidores da distante Roma.

Um outro argumento complementar consiste na necessidade de que letrado viesse a defender-se das murmurações dos homens, que ainda na Madrid da década de 1640 estariam a fazer mau juízo do letrado. Assim, a escrita do discurso opera como uma espécie de antídoto para neutralizar o veneno dos homens.

A retórica judiciária classifica os discursos de acordo com os gêneros de causa (*genera causarum*). Nessa categorização, a *Fortuna* alinha-se ao discurso de causa dúbia (*genus dubium ou anceps*), em que a opinião do orador encontra-se em choque com a opinião geral.

Com o fito de defender a condição de verdade de seu discurso, Faria e Sousa aplica diversas estratégias para tornar a sua palavra mais convincente. Entre outras, o letrado utiliza o recurso das sementes de provas (*semina probationum*) como parte de



um procedimento incriminatório contra Castelo Rodrigo. Como supracitado, um confronto direto contra a parte adversária não seria producente, sobretudo no início do discurso, sob o risco de, logo de imediato, indispor os ouvintes contra a pessoa do orador. No lugar de um *tiro* direto, cuja probabilidade de acerto era muito reduzida, as sementes de provas operavam como pequenas armadilhas. Com sutileza, a aplicação delas visava a instalar, ainda que minimamente, o estado de dúvidas nos ouvintes.

As certezas do mundo sobre as coisas podiam vacilar, sobretudo se perante um discurso poderoso. Assim, as sementes de provas preparavam os ouvintes antes da exposição em definitivo das provas argumentativas contra o adversário. Como *semina probationum*, o letrado dissemina fórmulas amplamente conhecidas no exórdio da obra. Entre outras, aplica o conhecido tema do *desconcerto do mundo*. De remota origem, esse lugar opera a censura dos tempos atuais em comparação com um passado supostamente mais viçoso. Outra imagem recorrente consiste no aproveitamento do tema conhecido como *nobreza da alma*, lugar constante, por exemplo, entre os filósofos do estoicismo. Sêneca considerava que a honra emanava das ações do homem e menos do sangue dele. Ambos os lugares comuns, veladamente semeados no discurso, adquirem significado após a colocação em definitivo das provas contra o marquês. Nessa produção de sentidos ao nível dos ouvintes, o orador espezinha o lugar aristocrático de Castelo Rodrigo. Se o costume confundia a pureza de sangue com a honra, os tempos coevos eram outros. Nessa lógica, o rico herdeiro é representado como um indivíduo melancólico que, sem o domínio de si, sujeitava-se às intempéries de um humor marcado pela inconstância. Se nos tempos antigos os homens marcavam-se pelo talento na espada e pena, o anti-exemplo apresentado gastava o ócio com frivolidades, tais como jogos e conversas inúteis.

Preparado o terreno para um massacre verbal, o discurso de Faria e Sousa amolda um ataque veemente contra Castelo Rodrigo, a quem se conecta a agência de uma vasta lista de crimes graves. Entre outras diversas faltas, o letrado inculpa o marquês de cometer crimes contra a fazenda, solicitar a falsificação de um registro real e revelar o segredo das cifras.



Crimes da fazenda

Na supracitada Consulta do Conselho de Estado, Faria e Sousa acusa Castelo Rodrigo da prática de entesouramento indevido. Entre outros documentos primários disponíveis na pasta, as “Memorias mias para advertir” (Madrid, 13-10-1634), da pluma do letrado, ganham destaque. Nesse papel, o escritor esmiúça os crimes e comportamentos vexatórios de Castelo Rodrigo em 71 §§. No 1º§, Faria e Sousa revela o juízo particular do ex-amo para com os assuntos da fazenda. Nos incisos 53º, 54º e 55º, o letrado traz mais especificações sobre como Castelo Rodrigo usava a máquina do Estado espanhol em benefício particular. Na *Fortuna*, Faria e Sousa afirma que os Moura-Corte Real instituem uma facção criminosa. A partir da prática do nepotismo, Castelo Rodrigo teria distribuído, de modo desenfreado, altos cargos e emolumentos ao círculo de familiares e amigos íntimos.⁶ Na composição de um perfil horrendo de Castelo Rodrigo, em algumas partes Faria e Sousa atribui-lhe as propriedades de um polvo. Na fisiognomia, é comum associar o polvo à traição.

Falsificação de papéis

Na *Iliada*, Ulisses falsifica uma carta em nome de Príamo. No texto ficto, o rei de Tróia afirmava que estava muito agradecido pela ajuda recebida de Palamedes numa missão e, como forma de recompensa, enviava uma determinada quantia em dinheiro. Na continuação desse plano, o rei de Ítaca suborna um escravo de Palamedes, que planta a exata soma de moedas, conforme relatada na carta, entre os pertences de Palamedes. Instalada a tramoia, o habilidoso aqueu faz cair as suspeitas contra o príncipe da Eubéia. Os gregos encontram a carta falso Príamo na tenda da vítima, bem como o valor em moedas que o escravo corruptível havia plantado a mando do astucioso aqueu. A vingança de Ulisses causa a desgraça de Palamedes, que é sentenciado a uma morte imerecida.

⁶ “atendiendo sólo a su particular, no había duda en que era muy fácil, pero muy difícil si se había de hacer atendiendo al servicio del rey. Así como yo no podía contenerme para disimular lo que entendía, él menos para dejar de decir al marqués lo que me escuchaba; pareciéndole mal, porque por los medios que el marqués quería enriquecer a sus hijos, quería él que el suyo enriqueciese” (FARIA E SOUSA, 1975, p. 296).



Na Madrid dos Áustrias, diversos falsários adquiriram enorme fama. Um dos mais famosos foi Miguel de Molina, funcionário do conde de Saldanha, que falsificou mais de 300 papéis, entre acordos, cartas, decretos, cédulas e ordens. A surpreendente história desse escritor suspeitíssimo foi colhida por Ivan de Quiñones, no *Tratado de falsedades* (...), (1642). O intuito do falsário era obter vantagens financeiras a partir da prática sistemática de adulteração de documentos. A habilidade do mentiroso na imitação da assinatura dos dignatários era tamanha, que conseguia enganar até mesmo os maiores peritos da técnica caligráfica. Como pena, as *Partidas* previam a mutilação da mão do falso escrevente.⁷ Contudo, dada a *benevolência* de Filipe IV, em 1641 o delinquente sofreu somente a condenação pela força, cujo corpo foi queimado em praça pública após a sua morte⁸.

Na *Fortuna*, Faria e Sousa revela um plano ganancioso de Castelo Rodrigo, que o teria intimado a adulterar um registro real. O letrado mostra-se desconfortável com a indecência do pedido, ao passo que o nobre desconversa, garantindo que a pequena contravenção não passava de um detalhe sem importância. Castelo Rodrigo insiste, assinalando as passagens do ofício que deviam ser alteradas por outros termos no processo de contrafação. Faria e Sousa abre uma longa reflexão acerca dessa má aventura. Ele indaga se o delito poderia ser, na verdade, uma cilada, com o fim de comprometê-lo com a justiça. Se a falsificação fosse descoberta, o escândalo poderia encerrar a sua carreira de letrado, tendo em vista que a profissão das letras requeria credibilidade para o exercício de suas funções. Ao mesmo tempo, o escritor medita se uma eventual recusa poderia lhe trazer chateações ainda maiores. No fim das contas, o letrado decide não sujar as mãos com esse serviço, respondendo que nada o obrigava a cumprir este tipo de ordem. A recusa endossa ainda mais a insatisfação do aristocrata para com o funcionário, que sofre diversas violências verbais ao longo dos doze anos de serviços⁹.

⁷ EXTREMERA EXTREMERA, 2005, p. 470.

⁸ MARAÑÓN, [19--], p. 78-9.

⁹ "Llamóme el marqués un día y no me dijo menos de que le era necesario que yo falsificase una carta y firma del rey. Esto era a la entrada de la negociación de unos millones que el rey pretendía le concediese el papa en los eclesiásticos. Díjome estas palabras: *Yo tengo aquella carta del rey que es fuerza mostrar al agente de Portugal, Miguel Suárez, mas porque hay en ella cosas que deseo no vea, quisiera que me diciéredes otra, imitando bien las letras del secretario y del rey para que no se dude de que es la propia; y esto ha de ser después que yo añadiere y quitare lo que fuere necesario.*" (FARIA E SOUSA, 1975, p. 294).



Revelação das instruções reais

Em *De conscribendis epistolis* (1536), Juan Luis Vives aborda a questão do segredo de Estado. O escritor valenciano recorda que, nos tempos da latinidade, o uso da língua grega fazia-se presente para velar o conteúdo de determinadas mensagens. No entanto, com o crescente interesse pela língua estrangeira, esse recurso de comunicação tornou-se impropriedade, pelo desvendamento das mensagens que se pretendiam ocultas. Em substituição dessa prática, as secretarias convencionaram o uso de cifras ou notas herméticas. O conhecimento dos códigos era restrito para poucos, para garantir a manutenção dos segredos.¹⁰ Faria e Sousa afirmou que, nos serviços de embaixada, um oficial era encarregado de manipular as correspondências cifradas com exclusividade, versado na arte da diagrafia.¹¹ Os códigos das embaixadas instruíam que o secretário trancasse o escritório com chaves, para cada vez que deixasse o aposento¹².

Na *Fortuna*, Faria e Sousa acusa Castelo Rodrigo de revelar as instruções de governo a um de seus funcionários diletos. As referidas instruções consistiam no propósito da missão, isto é, o objetivo que cada missão diplomática devia atingir ao fim do período de embaixada. Michel de Montaigne, ao refletir sobre o modo de proceder dos embaixadores, bem observou que os ministros “têm maior latitude, e em certos pontos podem agir livremente, pois sua missão não é simplesmente executar e sim esclarecer e orientar com seus conselhos a opinião de quem representam” (MONTAIGNE, 2016, p. 112). Visto isto, Faria e Sousa censurou Castelo Rodrigo, ao quebrar a confiança que o rei lhe havia depositado. Além disso, a ação indecorosa colocava em risco a segurança do bem comum¹³, daí o crime ser tipificado como sendo de lesa-majestade.

¹⁰ “de las cuales nadie es capaz de arrancar sentido alguno si no se conoce el abecedario y el significado convencional de las palabras que usan entre sí” (FARIA E SOUSA, 1975, p. 872).

¹¹ “Platicábase que en la secretaría de la embajada solía haber un oficial mayor que atendía solamente a los papeles que se escriben en cifra” (FARIA E SOUSA, 1975, p. 238).

¹² RIVAS ALBALADEJO, 2015, p. 286.

¹³ “Si yo supiera entonces lo que después supe, aún pudiera decir más acerca de esto; y es que el marqués llegó a hacer de él una confianza que ningún fiel y prudente ministro puede ni debe hacer de su padre o de su hijo, y fue mostrarle la instrucción secreta que llevaba del rey para aquella embajada; crimen totalmente grande.” (FARIA E SOUSA, 1975, p. 264).



Conclusão

De acordo com Francisco Moreno Porcel, autor do *Retrato* (1650), na Madrid da década de 1640 circulavam diversos murmúrios que acusavam Faria e Sousa de ingratidão.¹⁴ Em resposta a esses falatórios, que possivelmente obstavam o seu trânsito na corte, o escritor compõe uma assim chamada limpeza de vida (FARIA E SOUSA, 1975, p. 342). No papel, o letrado expõe com minúcias de detalhes os acontecimentos transcorridos na embaixada de Roma, segundo o seu ponto de vista, na condição de um ex-funcionário de Castelo Rodrigo. Com efeito, no âmbito do forense, o discurso consistia numa defesa de procedimentos. Como um típico *memorial de serviços* (espécie da epistolografia em que o servidor apresenta sua excelente folha de trabalhos, em geral, ambicionando um propósito prático, como a obtenção de prêmios ou a promoção no cargo), Faria e Sousa narra em primeira pessoa as suas ocupações, para demonstração de sua conduta ética ilibada. Mas não só, também o papel amolda um discurso de ataque. Com virulência, o escritor levanta uma grave acusação contra Castelo Rodrigo, conectando-lhe um sem-número de crimes contra o bem comum. Entre outras faltas, o letrado acusa Castelo Rodrigo de cometer crimes da fazenda, propor a falsificação de documentos, bem como revelar as instruções secretas de sua missão em Roma.

Referências

ASENSIO, E. Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII. **Arquivos do Centro Cultural Português**, Paris, XV (Separata), p. 111-132, 1980.

EXTREMERA EXTREMERA, M. A. El delito en el archivo. De escribanos, falseadores y otras gentes de mal vivir en la Castilla del Antiguo Régimen. **Hispania**, Madrid, LXV/2, n. 220, p. 465-484, 2005.

FARIA E SOUSA, M. d. **The “Fortuna” of Manuel de Faria e Sousa: an autobiography**. Münster Westfalen: Aschendorff, 1975. Introduction, edição, notas e index por Edward Glaser.

¹⁴ “Yo por ventura aurè excedido, mas tambien es alabança de MANUEL DE FARIA el bolver por su reputacion, calumniada iniquamente. Pero prosigamos sus Elogios.” (MORENO PORCEL, 1650, §LXIX).



GARCÍA CUETO, D. Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma. In: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (Org.). **Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna**. Madrid: Seacex, 2007, p. 695-716. 2v.

MARAÑÓN, G. **Olivares: a paixão de mandar**. Lisboa: Aster, [19--].

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. Os marqueses de Castelo Rodrigo e a Nobreza portuguesa na monarquia hispânica: estratégias de legitimação, redes familiares e interesses políticos entre a agregação e a restauração (1581-1651). **Ler História**, Lisboa, n. 57, p. 7-32, 2009.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. Aristocracia y anti-olivarismo: el proceso al marqués de Castelo Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635). In: MILLÁN, José Martínez; RODRÍGUEZ, Manuel Rivero; VERSTEEGEN, Gijs. **La Corte en Europa: política y religión (Siglos XVI-XVIII)**. Madrid: Ediciones Polifemo, 2012. p. 1147-1196. V.III.

MONTAIGNE, M. d. **Ensaaios**. Trad. e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

NISHIHATA, M. M. **Estudo retórico-poético sobre La Fortuna, de Manuel de Faria e Sousa**. 2021. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

QUIÑONES, I. d. **Tratado de falsedades. Delitos que cometio Miguel de Molina, i suplicio que se hizo del en esta Corte (...)**. Madrid: en La Imprenta de Francisco Martinez, 1642.

RIVAS ALBALADEJO, Á. **Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica: (1621-1653)**. 2015. 991 f. Tese (Doutorado em História) Facultat de Geografia i Història, Departament D'Història Moderna, Universitat de Barcelona, Barcelona.

SENA, J. d. Introdução. In: CAMÕES, Luís de; FARIA E SOUSA, Manuel de. **Luíadas de Luís de Camões: comentadas por Manuel de Faria e Sousa**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1972. p. 9-56. Ed. facsimile de: En Madrid: por Ivan Sanchez, 1639.



ENTRE DENÚNCIAS E DISPUTAS: AS NOTÍCIAS E OS TEXTOS LITERÁRIOS SOBRE/DO AMAPÁ EM JORNAIS OITOCENTISTAS¹

BETWEEN COMPLAINTS AND DISPUTES: NEWS AND LITERARY TEXTS ABOUT/FROM AMAPÁ IN NINETEENTH-CENTURY NEWSPAPERS

Valdiney Valente Lobato de Castro²

RESUMO: Durante a segunda metade do século XIX, a distância geográfica do Amapá, em relação aos principais centros urbanos, produzia uma imagem de terra remota, inhóspita e exótica, que se propagou por muitos anos. No entanto, essa história da região pode ser recomposta por meio dos jornais brasileiros oitocentistas, capazes de auxiliar a desvendar a compreensão acerca da história da região e das produções literárias escritas sobre ou nas terras amapaenses, que, à época, pertenciam ao Grão-Pará. Repousa nesse intuito o objetivo deste artigo: analisar, a partir de publicações, principalmente literárias, saídas nos jornais oitocentistas, como se desenhou, de 1850 a 1900, a imagem do Amapá. Para tanto, foram coligidas publicações de textos literários e notas relativas ao desenvolvimento da população, as quais podem ajudar também a compor um cenário sobre a circulação da literatura. Assim, a partir da pesquisa, será possível relacionar a evolução da identidade da sociedade com as produções literárias saídas nos jornais, bem como ampliar o entendimento sobre a relação que o Amapá, no Oitocentos, mantinha com os demais estados do país por meio da circulação dos impressos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Jornal. Oitocentos. Amapá.

ABSTRACT: During the second half of the 19th century, the geographic distance of Amapá, in relation to the main urban centers, produced an image of a remote, inhospitable and exotic land, which spread for many years. However, this history of the region can be reconstructed through nineteenth-century Brazilian newspapers, able to help unravel the understanding of the history of the region and the literary productions written on or in the lands of Amapá, which, at the time, belonged to Grão-Pará. The objective of this article rests on this aim: to analyze, from publications, mainly literary, published in nineteenth-century newspapers, how the image of Amapá was drawn, from 1850 to 1900. For this purpose, publications of literary texts and notes on the development of the population were collected, which can also help to compose a scenario about the circulation of literature. Thus, from the research, it will be possible to relate the evolution of society's identity with the literary productions published in newspapers, as well as broaden the understanding of the relationship that Amapá, in the 1800s, had with the other states of the country through circulation of prints.

KEYWORDS: Literature. Newspaper. Eight hundred. Amapá.

¹ Artigo recebido em 30 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 15 de outubro de 2021.

² Valdiney Valente Lobato de Castro é professor titular da Faculdade Estácio do Amapá, possui doutorado em Letras pela Universidade Federal do Pará, bolsista do Programa Pesquisa Produtividade da Faculdade Estácio do Amapá, faz pós doutoramento na Universidade Federal do Amapá. E-mail: valdineyvalente@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6704-9218>.



As décadas de 1850 e 1860 e as notícias sobre o povoamento do Amapá

Desde meados do século XVIII, graças aos esforços de Mendonça Furtado, governador do Grão-Pará, o processo de povoamento das terras macapaenses já havia sido implantado com a criação da vila de Macapá em 1758, atendendo ao plano imperialista de proteger a Amazônia. No entanto, a vida dos primeiros colonos era repleta de dificuldades: as plantações eram comumente destruídas com as chuvas, e as febres assolavam os moradores que, sem assistência, não resistiam. Esses dissabores, além de gerar um custo alto para o império por arcar com a alimentação dos agricultores, ocasionava com que muitos deles abandonassem as terras, o que não permitiu um aumento significativo da população.

Com a independência política do Brasil, no início do século XIX, os próprios brasileiros passaram a assumir os cargos antes ocupados pelos portugueses e novos incentivos como terra, casa e dinheiro são oferecidos para as famílias que se fixassem no Amapá, atraindo diversos moradores como os cabanos anistiados. Há, de fato, um avanço com o surgimento de engenhos e fazendas de gado que contribui para que Macapá, em 1856, seja elevada à condição de cidade. Desse modo, na metade do XIX, é possível perceber a situação de desenvolvimento da população:

Em 1862, o panorama transformara-se indicando progresso. Em Macapá, contavam-se 2.780 habitantes, dos quais 2.058 eram livres e 722 escravos; em Mazagão, 3.653 habitantes, sendo 329 escravos e 3.324 livres. Os estabelecimentos industriais somaram 471, em Macapá, com 1.409 braços. Os engenhos elevaram-se a 8, movidos por animais. Havia 2 curtumes, 60 pequenas fábricas de sabão, 1 olaria e 400 sítios de fazer farinha. As fazendas de gado eram em número de 82, com rebanho de 22.000 cabeças, e as propriedades agrárias, de 40. Plantava-se cacau, feijão, milho, arroz, café, algodão, fumo e urucu. A borracha já constituía, porém, o forte da ocupação dos munícipes: 10.000 arrobas valendo 160:0008000. A farinha representava-se nos 10.000 alqueires; o cacau, nas 400 arrobas, valendo 2:0008000; a castanha, nos 2.500 alqueires, valendo 7:5008000 (REIS, 1949, p. 89).



Pela descrição, a imagem que se desenha é a de uma região em plena ascensão. No entanto, os jornais da época, longe de se aterem apenas a números, oferecem informações sobre a verdadeira situação da cidade. O jornal paraense *A Estrela do Norte*, em 07 de janeiro de 1866, relata uma viagem do bispo Dom Antonio de Macedo Costa para Macapá, em novembro de 1865, e, ao reproduzir as impressões do religioso, relata as “teríveis febres intermitentes”, o “sofrível estado de conservação” da igreja e a pouca quantidade de pessoas reunidas na cidade. Nesse mesmo ano, a folha carioca *A Pátria*, em 17 de janeiro, na seção “Transcrições”, passa a divulgar o longo texto “Notas sobre o Amazonas” e, ao tratar de Macapá, especialmente em relação à imponência do forte, inclui impressões mais favoráveis do que as do bispo: “Macapá não é um sítio doentio, “há abundância de gado e de viveres”, “reina em Macapá uma viração constante que refresca a atmosfera”.

Jornais de diferentes locais do país divulgavam as notícias sobre a região, muitas vezes transcritas de gazetas paraenses que, graças à proximidade da terra e às viagens regulares para o Amapá, publicavam constantemente informações sobre os mais diferentes assuntos: transportes de couro e borracha, nomeações de cargos públicos, pagamento de salários, gratificações e despesas, partidas dos correios, geralmente nos dias 1º e 18 de cada mês, requisições de pagamentos de ordenados atrasados, situações dos presos trancafiados na fortaleza de Macapá, remessas de materiais para a construção de obras, decisões dos juízes sobre crimes praticados na região, descrições sobre os negros fugidos a fim de favorecer a captura, relação de pessoas despachadas para a viagem ao Amapá, óbitos ocorridos na região, datas de saídas e chegadas dos pacotes, entre outros.

Nessas notícias, é possível perceber como se deu nas décadas de 1850 e 1860 o processo de implantação e desenvolvimento das escolas, com notas sobre solicitações de pagamentos de ordenados atrasados, despesas com as escolas, lista de materiais enviados para a instrução pública, pagamentos mensais com professores de gramática latina e gramática francesa para as primeiras letras, transferências, nomeações e licenças de professores, e ainda, em 1861, fundação da escola de ensino primário para o sexo feminino.



Considerando a quantidade da população apresentada na citação de Reis (1949), algumas linhas acima, percebe-se que quase um terço da população da região era formado por negros. Obviamente que essa contagem não absorve os negros fugidos que se abrigavam em diferentes espaços nas terras amapaenses, em virtude da imensidão do território e das dificuldades de penetração das expedições devido às questões geográficas. São exatamente esses personagens, por muito esquecidos, que ilustram grande parte das notícias saídas sobre o Amapá nos jornais de diferentes cidades do país. No entanto, nessas notas, o que salta aos olhos é a barbáridade: nas descrições de escravos fugidos há sempre marcas de maus-tratos; quando o negro é condenado por algum crime, as sentenças são sempre mais severas; nas informações sobre a captura, os negros são punidos com castração ou outros castigos cruéis e, quando morrem, explica-se: “é justificável pelas circunstâncias do momento” (*O PUBLICADOR MARANHENSE*, 03.05.1851, p. 3).

No *Diário do Grão Pará*, de 16 de agosto de 1853, foi publicado um ofício do delegado de Macapá, datado de 11 de junho, em que comunica a captura de João, escravo de Feliciano de Souza Gil, fugido há cinco anos. Para evitar ser preso, João havia subido em uma mangueira e, consciente do destino atroz que o aguardava, rasga o ventre e corta em pedaços o intestino para atirá-lo aos soldados que iam na diligência.

Semelhante sacrifício percebe-se no soneto intitulado “Maria Bárbara”, composto por Tenreiro Aranha, e divulgado em vários jornais do país. Nessas reproduções, anunciava-se como introdução a seguinte informação: “Mameluca, casada com um soldado do regimento de Macapá (Pará), cruelmente assassinada no caminho da Fonte de Marco por não querer adulterar. O sr. Tenreiro Aranha achou neste fato objeto para o seguinte soneto” e, em seguida, apresentava-se o poema, transcrito a seguir:

Se acaso aqui topares, caminhante,
Meu frio corpo já cadáver feito,
Leva piedoso com sentido aspeito
Esta nova ao esposo aflito, errante.

Diz-lhe como de ferro penetrante
Me viste, por fiel, cravado o peito,
Lacerado, insepulto, e já sujeito
O tronco feio ao corvo alti-volante;



Que d'um monstro inumano, lhe declara,
A mão cruel me trata desta sorte;
Porém que alívio busque à dor amara,

Lembrando-se que já teve uma consorte.
Que, por honra da fé que lhe jurara,
À mancha conjugal prefere a morte

Como o autor faleceu em 1811 e a publicação do seu livro ocorreu, primeiramente, em 1850, não se sabe quando o soneto começou a ilustrar as páginas dos jornais brasileiros. Na folha semanal carioca *Arquivo Municipal*, em 23 de agosto de 1860, além do poema, foi publicada uma biografia do autor juntamente com informações acerca de sua produção. O poema foi reproduzido também em 1862, no *Almanaque Histórico de Lembranças Brasileiras*, do Maranhão; em 18 de setembro de 1864, no jornal carioca *Brasil Literário*; em 1873, no *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial*, do Pará; em 15 de novembro de 1883, na folha capixaba *Vasco Coutinho*; e, ainda, em 1º de agosto de 1890 n' *O Estado da Paraíba*. Em algumas dessas folhas, a história era anunciada como “Lucrécia Paraense” em alusão ao episódio da dama romana, Lucrecia, que se suicida após ter sido estuprada. Curiosamente, Antonio Candido (1959), ao comentar a obra de Tenreiro Aranha, menciona a “situação de Lucrecia” que sofre a infeliz Bárbara.

Além dessa tragédia, o soneto também ilustra uma situação muito comum no início do século XIX: as relações entre as mulheres das colônias e os homens destacados a trabalhar no regimento para a proteção do reino, afeto incentivado à época pelo governador do Grão-Pará, Mendonça Furtado, com a intenção de expansão do povoamento nas terras do Amapá.

Vergolino-Henry e Figueiredo (1990), conscientes dessa importância, caracterizam os diversos papéis que o negro desempenhou no desenvolvimento da nação brasileira, em especial na Amazônia colonial, e observam a inserção do negro na sociedade não apenas como mão de obra para os serviços braçais, mas como esse elemento vai, por mais que muito lentamente e à revelia de muitos, se imiscuindo em pequenos espaços que culminarão com a formação da identidade nacional.



No soneto, dois aspectos ganham relevância: a presença de uma personagem de vida social de pouca envergadura em uma poesia produzida, provavelmente, entre o final do século XVIII e início do XIX, distante dos tempos de Castro Alves, que só anos depois viria à luz; e a barbaridade que sofre a infeliz esposa do soldado, enleada com o título do soneto. Possivelmente, esses aspectos singulares são a razão de o texto ter circulado por décadas nos jornais do país e em diferentes regiões, o que demonstra o quanto o norte não estava, no Oitocentos, tão distante do que acontecia no país, bem como realça a rede de circulação que permitia com que os impressos percorressem o Brasil de norte a sul.

Os jornais das décadas de 1870 e 1880: descasos, desmandos e denúncias

Se nas décadas anteriores, as notícias nos jornais abordavam as questões voltadas para o desenvolvimento da cidade, como os transportes de couro e borracha e as nomeações de cargos, a partir de 1870, as notas modificam-se. Parece haver um início de conscientização de sociedade estabelecida, pois, em muitas notícias que circulam sobre o Amapá, há insistentemente indícios da situação complicada da cidade e da chegada de muitos fugitivos. *O Liberal do Pará*, em 15 de janeiro de 1873, noticia que no dia 25 do mês anterior, dezembro, cerca de trinta escravos pertencentes aos municípios de Vigia e São Caetano evadiram-se em uma canoa e seguiram para o Amapá, “onde tem-se refugiados muitos outros nestes últimos tempos”.

A região se desenvolvia com muitos imigrantes dirigindo-se para as terras do contestado, que, devido a um acordo com o governo francês, tornou-se um espaço sem pátria, “um asilo seguro para desertores, escravos fugidos, criminosos e outros. Além das oportunidades ensejadas pelo status de neutralidade política, essas populações tinham à sua disposição vastas terras, abundantes em recursos naturais de significativo valor comercial” (PAZ, 2017, p. 140).

Essa fartura, no entanto, não significa uma situação confortável para os moradores, que sofriam com a criminalidade e a negligência em virtude da ausência de autoridade oficial. Somam-se a essa instabilidade as revoltas ocorridas na tentativa de indepen-



dência de Cunani, em 1886, e na investida malograda da população em transformar Macapá em uma província, em 1870, para que se perceba a ebulição causada pela insatisfação dos moradores da região diante da situação de abandono em que viviam. O jornal carioca *Correio Nacional*, em 18 de setembro de 1870, na seção “Política”, analisa a solicitação assinada por 387 moradores para o surgimento da nova província e pontua que as grandes cidades não podem lutar contra a tirania sufocante da corte e as pequenas não conseguiram ter nem as suas necessidades urgentes atendidas.

Essa crítica ao desmazelo da corte acentua-se nos anos seguintes. Na madrugada do dia 07 de setembro de 1874, quatro portugueses, em seus domicílios, são assaltados e mortos, em Macapá. Essa notícia, que circulou intensamente, a princípio, por meio de telégrafos e, com mais detalhes, pelos jornais, foi divulgada no dia 28 de setembro no jornal carioca *A Nação*, no dia 1º de outubro na folha também carioca *O Apóstolo* e no *Correio Paulistano*. Em todas essas notícias, o direito à vida e à segurança individual é ressaltado. No dia 02 de outubro, o *Correio Paulistano* reproduz várias notas extraídas d’*O Liberal do Pará* e destaca a omissão das forças imperiais nas mais distantes regiões do país.

Notícias semelhantes, que demonstraram o quanto a lei no Amapá era aplicada de acordo com as vontades individuais, espalham-se nos jornais. No dia 11 de fevereiro de 1882, sai n’*O Liberal do Pará*, uma agressiva nota dirigida em defesa de Fernando Álvares da Costa, que vinha sendo atacado anonimamente nas páginas da folha paraense *A Constituição*. A defesa, assinada por “Um macapaense indignado”, acusou que o autor das críticas saídas n’*O Liberal* é Antonio Marinho, conservador que havia perdido as eleições para os liberais e um “miserável vendilhão” que “passa a perna nos pobres caboclos”.

Em 22 de setembro de 1882, nas páginas d’*A Constituição* (PA), foi publicada uma longa nota sobre a situação de Macapá, dirigida ao presidente da província com o intuito de denunciar a precariedade do serviço público. O texto destaca a falta de habilitação e honestidade das pessoas que ocupam os cargos, o que resulta em privilégios para poucos, abusos de poderes e impunidades. De igual teor, em 28 de junho de 1884, ilustra as folhas do *Diário de Belém* um texto criticando não apenas os homens da primeira camada social da cidade de Macapá, como também o



marasmo e o definhamento da civilidade e da instrução: “os maridos abandonam as mulheres, estas os maridos, a prostituição em larga escala, enfim, o despotismo, a intriga, o servilismo chegaram no seu maior auge”. Também em 22 de outubro de 1886, *A Constituição* (PA) apresenta uma crítica ao juiz de direito de Macapá, acusando-o de “saltar sobre as leis” para defender o seu partido.

A situação de abandono e descontrole que a cidade vivia estende-se para as questões voltadas para o ensino. Nos dias 25 de abril e 14 de junho de 1871, foi publicada, *n’O Liberal do Pará*, uma carta assinada por “três amigos da instrução”, dirigida ao redator da folha em que denuncia o professor Manoel Pinho, que aluga, por valores exorbitantes, sua própria casa em péssimas condições para ministrar suas aulas, expondo os alunos ao risco de desabamento. Além disso, a matéria ainda acusa o professor de abusos em relação à indisposição com os pais de família e de aulas em horários aleatórios, sem fixar hora regular de entradas e saídas. Em 25 de novembro de 1880, sai *n’A Constituição* (PA) uma crítica assinada por “um pai de família” sobre a situação da casa onde funciona a escola, que é “uma miséria”, e do professor, “que é incapaz para o cargo que exerce a ponto de dizer ele mesmo que não ensina o sistema métrico decimal por não sabê-lo”.

Mesmo com as denúncias quanto aos descasos com a situação das escolas, as notas permitem perceber como se desenvolvia paulatinamente o ensino em Macapá. Em 26 de junho de 1872, *O Liberal do Pará* divulgou que havia sido criada pela câmara municipal uma escola noturna para adultos com 55 alunos matriculados e frequentando. Na mesma folha, em 28 de agosto de 1879, publica-se um quadro estatístico das matrículas e frequências das escolas públicas da província distribuídas por comarca e, em Macapá, constam 5 escolas com 158 matrículas e 121 frequências, a menor quantidade de todas as comarcas citadas no quadro.

No dia 16 de julho de 1885, nas folhas *Diário de Notícias* e *O Liberal do Pará*, anuncia-se que Cora Clotilde de Carvalho foi nomeada para reger a cadeira de 2ª entrância em Macapá. Esse papel da figura feminina vinculado à educação é ilustrado no discurso proferido pela professora Idalina Augusta de Novais Farias, realizado em 2 de fevereiro de 1884 e divulgado *n’A Constituição* (PA) no dia 23 do mesmo mês. A explanação ocorre por ocasião de um chá oferecido por Antonio Claro de Farias, esposo da



professora, aos capitães Alfredo de Amorim Caldas e Alfredo da Costa Weyne. No texto, eivado de uma linguagem bem cuidada e metafórica, com expressões como “sou como a flor em débil haste, precisa do rocio da manhã para seu completo viço”, a anfitriã acentua a necessidade de amor à pátria, a importância da família para a instrução das crianças e a tarefa da professora na difusão da instrução e da manutenção da moralidade, pois ela “deve ser o modelo dos bons costumes sociais; convém que seja a mais moralista possível, para assim chegar ao bom desempenho de sua árdua missão e para captar a simpatia e a estima desse círculo”. É bem verdade que o tom elogioso aos convidados e a preocupação com a decência e com os princípios da moral são excessivos no discurso, mas é preciso analisar a preocupação com a instrução pública e, para além do texto, a atitude corajosa da mulher que, em meio a uma sociedade patriarcal e provinciana e diante de uma plateia formada por pessoas do mais alto escalão, professa seus pensamentos acerca do ensino.

Com todos os desmandos e denúncias que proliferavam abundantemente nas folhas públicas, a literatura, inevitavelmente, seria impactada. Quando Candido (2011, p. 34) aborda o quanto as forças sociais condicionam a produção da obra, ele lembra que muitas vezes a composição do autor é resultado das aspirações e valores do seu tempo, promovendo uma relação dialética entre o homem e o grupo do qual faz parte:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo (CANDIDO, 2011, p. 34).

Nos dias 26 e 27 de fevereiro de 1887, foram publicadas no *Diário de Notícias*, poesias assinadas com pseudônimos, Neve e Sésipho, respectivamente, as quais caracterizam com exatidão essa necessidade do indivíduo em compor obras que reproduzam a necessidade de seu grupo social, como um impulso surgido a partir dos valores sociais: as denúncias do que ocorria em Macapá:



É horroroso, meu Deus, ver-se o estado
A que está reduzido Macapá!
Está pior que o governo do Amapá
Por ser Mucio um juiz mui depravado.
Dos contrários a pena do malvado
Não trepida em escrever mentiras vis;
Por serem homens sinceros e não servis
Que hão de reagir co'esse danado (...)
(*Diário de Notícias*, 26 fev. 1887, p. 3)

Avante, triste capacho
Juiz de meia tigela
Persegue aos conservadores
Bota fogo na panela.
Mucio anda atarantado
Faz ofício, não assina
Foi-lhe logo devolvido
Oh! Que sorte, que má sina! (...)
Chega Mucio a Macapá,
Ficou muito admirado,
Por ver um triste coqueiro
Carcomido e escangalhado;
Ele tinha três cabeças
Múcio então fez-se poeta
Sonetou esse coqueiro...
Oh! Que tolo! Que pateta!...(...)
(*Diário de Notícias*, 27 fev. 1887, p. 3).

Nos dois textos satíricos, a crítica foi direcionada a Mucio de Rialva³ que, no ano de 1887, esteve brevemente em Macapá como juiz de direito. Nos dois quartetos extraídos do soneto saído no dia 26, a adjetivação dirigida ao personagem é sempre negativa e, na poesia do dia 27, a qualificação não é menos pejorativa. Ao contrário. Não o acusa apenas como péssimo magistrado, mas inferioriza também seu ofício de poeta. Apesar de ter participação curta em Macapá, como a própria poesia revela ao afirmar que foi devolvido, Mucio, no ano anterior, em 1886, na Bahia, mandou seu livro de poesias para o *Diário de Notícias*, em Belém.

³ Pouco se sabe sobre essa personalidade. As poucas notações sobre ele referem-se à composição de um pequeno livro de poesias intitulado *Ephémérides*, escrito na Bahia e divulgado o recebimento no escritório da folha paraense *Diário de Notícias*, em 28 de maio de 1886. Já em 14 de dezembro de 1890, a poesia "Piano-piano", escrita por ele, ilustra as páginas do jornal paraense *A República*. Além dessas informações, não há nenhuma outra nos livros de História do Amapá ou nos documentos da época, possivelmente, pelo breve tempo em que esteve no cargo.



Nas décadas de 1870 e 1880, as viagens dos vapores tornam-se mais regulares, estreitando as relações entre os moradores das comarcas e dinamizando as notícias. No dia 02 de março de 1884, por exemplo, Raimundo Justiniano Pereira escreve um texto para o jornal *A Constituição*, lamentando a morte do amigo Albino Furtado de Vasconcelos Leão, morador da comunidade de Itanduba, na comarca de Cametá. No texto, saído na folha paraense no dia 07 de março, o saudoso emissor envia as condolências à família, deseja à alma do amigo o repouso eterno e informa que soube do triste padecimento por meio dos jornais. A pesarosa nota além de destacar a agilidade dos impressos: em cinco dias o texto escrito em Macapá já está impresso e circulando nas ruas de Belém, o que destaca a comunicação entre as terras do Grão-Pará.

As notícias de 1890: entre as lutas de independência e o afã nacionalista

No final da década de 1880, as disputas no solo amapaense pela demarcação da terra se intensificaram motivadas pela descoberta do ouro, na região do Cunani, que gerou a tentativa de independência, e em Calçoene, resultando na corrida de ouro e no conflito armado com os franceses, em 1895. Desse modo, o confronto com a França, que há anos se postergava, eclode e, com a necessidade urgente de demarcar o território e pôr fim aos conflitos com os países vizinhos, devido à Proclamação da República em 1889, torna-se imperioso solucionar a pendência com o governo francês.

Seguramente é nesse momento que o Amapá ganha mais destaque, tornando-se notícia em jornais de todo o Brasil: de norte a sul do país, detalha-se sobre a questão do Amapá, desde 1897, quando se esclarece que o tribunal onde será decidida a contenda entre os dois países será na Suíça, até 1900, quando os argumentos de Barão do Rio Branco conduzem à decisão vitoriosa do Brasil. Apesar da conquista, a situação da população não era confortável. Se as lutas pela posse da terra se intensificaram com a descoberta do ouro, a década de 1890, para os amapaenses, não foi marcada pela riqueza com a apropriação desse minério. O *Diário de Notícias*, do Pará, em 08 de fevereiro de 1891, no início da década, já divulgava que a fome, a peste e a miséria assolavam Macapá, arrastando muitas pessoas à sepultura.



Em 1899, próximo a ser resolvido o atrito com a França, uma epidemia de varíola também vitimou muitos moradores. O jornal *O Pará*, em 18 de setembro, divulgou a doença e no dia 20 do mesmo mês, o paraense *A República* alertou que a varíola estava “dizimando a população, paralisando os trabalhos, sem que até hoje se tivesse tomado a mínima providência” e acrescentou que “a população aterrorizada, busca outros lugares; afinal, paralisam-se todos os negócios, e se não se tomar providências enérgicas para a exterminação do terrível morbus, daqui há poucos dias o Amapá estará despovoado completamente”.

A situação estava tão pesada que uma viagem a Macapá era considerada uma sentença de morte. Em 22 de abril de 1893, o coronel Carlos Soares foi punido por Floriano Peixoto a ir para o Pará com o intuito de esboçar a planta do forte de Macapá, mas com intenções “sinistras e ferozes”, já que “Macapá é uma decadente povoação considerada como a ante comarca da morte”, como divulgou o carioca *Gazeta da Tarde*, em 19 de janeiro de 1895. *O Pará*, em 17 de junho de 1899, noticiou que dois deputados, Cassiano do Nascimento e Lauro Muller, ao saberem que precisarão ir a Macapá, choram com “medo e pavor da morte”.

Além da miséria e da doença, os abusos de poder e os desmandos ainda proliferavam: em 04 de julho de 1896, o *Diário de Notícias*, do Pará, publicou que o juiz de Macapá não atendeu o pedido de Honória Joaquina Pereira, violentada pela usurpação de suas próprias terras; enquanto João Francelino, que havia amarrado uma menor de 9 anos para “satisfação de seus instintos deixando-a em um estado lastimável”, foi protegido e nada lhe aconteceu. Essa indiferença com o direito da mulher ocorre também com Mergelina Borges, que, em 25 de fevereiro de 1894, também no *Diário de Notícias*, tem publicado seu protesto contra o marido, o coronel José Antonio da Costa, comandante superior da guarda nacional. No texto, a esposa, abandonada pelo marido, acusa o ilustre comandante de negociatas ilícitas e de, ao ter se amasiado, vender propriedades sem lhe deixar nenhuma garantia. No ano seguinte, em 07 de fevereiro, no mesmo jornal, foi noticiada a chegada de Mergelina a Belém com os seguintes adjetivos: “cadavérica, maltrapilha e com a fronte curvada sob o peso de tantos infortúnios”, certamente por não ter o seu direito resguardado, em virtude do cargo ocupado pelo seu ex-esposo, “honesto e conspícuo cidadão”.



Sendo a década de 1890 marcada por tantas atribuições e a imagem de Macapá cada vez mais arruinada nos jornais, era natural que as composições literárias representassem esses dissabores e, por isso, em 04 de outubro de 1890, *O Democrata* (PA) apresenta uma poesia improvisada de Gonçalo de Lima, que cita o “infecto Amapá”, e, no dia 16 de outubro de 1890, *A República* (PA), divulga a “Canção do Vagabundo”, que menciona “o inferno do Amapá”. Quando, em 1895, houve a invasão dos franceses, que resultou na morte de muitos brasileiros, dois jornais cariocas, *O País* e *Gazeta da Tarde*, em 14 de março de 1896, publicam a trova assinada por Gavroche: “Diz o povo: O anzol não morde, / Vê lá, governo, vê lá! / Anda tudo em desacordo / Com o acordo do Amapá”.

Certamente, nenhuma dessas representações produz uma imagem favorável sobre a região, problema que se intensifica ao se considerar que esses jornais circulavam em diversos estados do país. No entanto, há composições que apresentam não só mais sensibilidade com os dilemas da região, como também se solidarizam com a tragédia. Em 10 de março de 1896, no jornal paraense *Folha do Norte*, foi publicado o soneto “Amapá”, assinado pelo pseudônimo “Faneca”, também com realçados tons nacionalistas.

Tanta fraqueza, tanta, uma guarida
Crer eu não devo achasse em peito humano
Qu’inda rutila com imensa vida
Em nossa mente um nome – Floriano!

Da França a atroz protéria, Brasileiro,
Devemos rechaçar sem compaixão!
Da pátria a integridade ao mundo inteiro,
Dever nosso é mostrar não ser ficção!

Heróis do Paraguai! Mostremos, ela,
Unidos todos pela mesma ideia,
Que o franco a Pátria não aviltará!

Que essa extorsão o ardor nos estimule
Contra o inimigo e, impávido, tremule
Sempre o pendão brasílio no Amapá

A poesia é marcada por estruturas sintáticas invertidas, indignação contra a petulância da França e invocação da força brasileira para destruir os inimigos franceses. Esse teor nacionalista é



a marca das produções brasileiras da década, não só por dialogarem com a proposta republicana, como também por ser uma reação aos muitos anos de abandonos e abusos que a região sofreu. Assim, os conflitos com os franceses buscaram garantir a posse da terra brasileira, legitimada a partir da intercessão do Barão do Rio Branco e da vitória com o laudo suíço, o que foi ovacionado nas páginas impressas de todo o país. No entanto, na região, os confrontos acirraram a representação de um espaço apartado do resto do país onde proliferava a morte, a miséria e a violência, imagem que a literatura, ainda que de modo comedido pelas poucas publicações, tentou transformar em símbolo de resistência na defesa pelo território nacional.

Considerações finais

Na segunda metade do século XIX, a região do Amapá foi aos poucos se desenvolvendo, marcada pela chegada de imigrantes que se aproveitavam da ausência de leis no contestado para se refugiarem e/ou explorarem o ouro; ou iam ao Amapá assumir cargos nomeados pelo governo do Grão-Pará; ou, ainda, eram atraídos pelos benefícios oferecidos para o povoamento da região. Mesmo com todas essas seduções, o aumento no número de habitantes não crescia tão favoravelmente quanto o governo esperava: as epidemias com um número expressivo de mortos, os conflitos constantes pela terra e o descaso com os moradores desenhavam um cenário assustador que coibia quaisquer esforços de progresso. Todos esses malefícios se intensificavam com os desmandos que, favorecidos pela distância com o governo paraense, grassavam impiedosamente afligindo a população.

É preciso pensar como foi se estabelecendo essa sociedade, composta por diversas forças (política, econômica e cultural) que ao competirem e, ao mesmo tempo, conflitarem entre si, refletiam nas articulações entre as classes e ajudavam a constituir a identidade da região, porque as relações sociais estão intimamente imbricadas com as práticas culturais. Nesse sentido, os jornais surgem como um suporte fundamental, pois por meio dele é possível recuperar os acontecimentos divulgados periodicamente, o comportamento da sociedade



diante desses eventos, e as múltiplas concepções compartilhadas pelas pessoas envolvidas no processo de produção, circulação e recepção dessas notícias.

Essa investigação permite com que se perceba como os traços culturais são reconstituídos de acordo com uma intenção discursiva caracterizada por aspectos ideológicos, publicados nos jornais e reproduzidos em diversas partes do país, como ocorre com o massacre praticado pelos franceses, que gera textos tanto indignados com o trágico acontecimento quanto desqualificando a região, marcada pelos conflitos. Assim, não há neutralidade nesses textos; são construções que atendem aos interesses daqueles que escrevem. É bem verdade que, a partir do momento em que o texto circula em cadeia, como na teia urdida de circulação dos impressos no Oitocentos brasileiro, ele passa a se legitimar como uma concepção coletiva, graças à projeção nacional. São esses textos repletos, muitas vezes, de imagens diminutas, fragmentadas, ou até mesmo equivocadas que passam a compor o imaginário nacional acerca da realidade da população amapaense oitocentista.

No entanto, a pesquisa atenta nas notícias dos jornais e a constatação dos desmandos e denúncias leva à revisão das construções produzidas pelas hierarquias sociais e políticas e à condução das descobertas do que foi silenciado/apagado acerca do passado cultural, o que se coaduna com a compreensão de Bauman (2005) acerca das vozes sociais presentes nos textos, tanto as que estão explícitas quanto as que estão silenciadas, que oferecem base para o leitor questionar a identidade e compreender que a alteridade é necessária para ele se situar no tempo em que o texto foi produzido e recebido pelos leitores. A esse arguto leitor, oitocentista ou não, cabe a possibilidade de aceitar, como os que, ao invés de criticarem o massacre, menosprezaram o estado construindo uma imagem de pavor para os leitores, ou de reagir, questionamento a barbárie da tragédia, como os versos nacionalistas.

Em meio a essas notícias carregadas de desvelamentos às injustiças sociais, como as perseguições e torturas aos negros escravizados e as que retratam os abusos de poder, saltam aos olhos as que se referem às mulheres. Três publicações, em décadas diferentes: a poesia sobre o malfadado destino de Bárbara, o discurso proferido pela professora Idalina Augusta de Novais Farias e a notícia com o triste padecimento de Mergelina Borges caracterizam



reações, dentro do limite possível, às imposições sociais de uma sociedade patriarcal e provinciana: a esposa que prefere morrer do que se entregar à libido do agressor, a ex-esposa que protesta nos jornais contra a desonestidade do marido e até mesmo a professora que discursa em prol do ensino para uma plateia predominantemente masculina. São atitudes que se opõem à condição da mulher na segunda metade do século XIX, porque, além de apresentar uma densidade estrutural na articulação da sociedade com um significado concreto, são convictas de suas vontades, as quais penetram na hermética urdidura da cadeia social da época.

Além de questões sociais e identitárias, essas notícias revelam o poder de penetração e circulação dos impressos. As viagens constantes dos navios permitiam com que os jornais chegassem regularmente às cidades de Macapá e Mazagão, possibilitando com que as notícias ocorridas nas terras amapaenses rapidamente alcançassem as folhas públicas, como ocorre com a notícia do falecimento do amigo de Raimundo Justiniano Pereira, em 1884 que, em cinco dias após ser escrito em Macapá, já está publicado nas páginas d'*A Constituição*. Esse ritmo dos impressos é ainda mais frenético, ao se considerar que essas notícias circulavam em jornais de diferentes partes do país, o que revela o quanto as terras amapaenses não eram tão apartadas do resto da nação brasileira como costumeiramente se acredita.

Todos esses aspectos permitem compreender os jornais como o principal meio de leitura da sociedade oitocentista, responsáveis não apenas por divulgar as notícias como também por promover a interligação dos diferentes espaços do país. Mesmo nas regiões de difícil acesso, as folhas públicas penetravam levando os registros diários acerca dos principais acontecimentos das províncias e possibilitando que as produções literárias e os autores, nacionais ou não, fossem conhecidos por todo o Brasil oitocentista.

Referências

A Estrela do Norte, Belém (PA): edição de 1866.

A Nação, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1874.

A Pátria, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1866.



A República, Belém (PA): edições de 1890 e 1899.

Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial, Belém (PA): edição de 1873.

Almanaque Histórico de Lembranças Brasileiras, São Luís do Maranhão (MA):
edição de 1862.

Arquivo Municipal, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1860.

A Constituição, Belém (PA): edições de 1880, 1882, 1884, 1886.

ASSIS, M. d. **Quincas Borba**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000106.pdf>. Acesso em 15 de março de 2021.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. 1. ed. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Brasil Literário, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1864.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

CANDIDO, A (1988). O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

Correio Nacional, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1870.

Correio Paulistano, São Paulo (SP): edição de 1874.

Diário de Belém, Belém (PA): edição de 1884

Diário de Notícias, Belém (PA): edições de 1885 a 1887, 1891, 1896.

Diário do Grão-Pará, Belém (PA): edição de 1853.

Folha do Norte, Belém (PA): edição de 1896.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro (RJ): edições de 1895 e 1896.

GREGÓRIO, V. M. **Uma face de Jano: a navegação do rio Amazonas e a formação do Estado brasileiro**. 2008. 339 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

Jornal do Recife, Recife (PE): edição de 1895.

O Apóstolo, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1874.



- O Democrata, Belém (PA): edição de 1890.
- O Estado da Paraíba, João Pessoa (PB): edição de 1890.
- O Liberal do Pará, Belém (PA): edições de 1871 a 1874, 1879, 1882 a 1885.
- O País, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1896.
- O Pará, Belém (PA): edição de 1899.
- O Publicador Maranhense, São Luís do Maranhão (MA): edições de 1851 e 1866.
- O Republico, Rio de Janeiro (RJ): edição de 1853.
- Pacotilha, São Luís do Maranhão (MA): edição de 1895.
- PAZ, A. J. F. **Repúblicas contestadas**: liberdade, trabalho e disputas políticas na Amazônia do século XIX. 2017. 296 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.
- PAZ, A. A voz do extremo Norte: crise, trabalho e desenvolvimento nas páginas do jornal Pinsonia (1895-1897). In: César Augusto Bubolz Queirós e Gláucia de Almeida.
- Campos (orgs.). **Trabalho e trabalhadores na Amazônia**: caminhos e possibilidades para uma história em construção. Manaus: EDUA, 2017.
- PINA, P. K. d. C. **Literatura e Jornalismo no oitocentos brasileiro**. Ilhéus: EDI-TUS, 2008.
- REIS, A. C. F. **Território do Amapá**: perfil histórico. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.
- SARNEY, J.; COSTA, P. **Amapá**: a terra onde o Brasil começa. 2.ed. Brasília: Senado Federal, 1999.
- Vasco Coutinho, Vitória (ES): edição de 1883.
- VERGOLINO-HENRY, A.; FIGUEIREDO, A. N. A Presença Africana na Amazônia Colonial: Uma notícia histórica. Belém, Arquivo Público do Pará, 1990.

