



II SEMINÁRIO
HISTÓRIA E
LITERATURA:
INCURSÕES
PELOS
BOSQUES DA
FICÇÃO

ANAIS
ELETRÔNICOS



24 A 26 DE NOVEMBRO DE 2021

Capa, contracapa, projeto gráfico e diagramação: Frank Rudiger Lopes, Larissa Karoline Campos Oliveira, Patrícia Aparecida Guimarães de Souza, Sabrina Arantes Oliveira.

II Seminário História & Literatura: Incursões pelos bosques da ficção (módulo online). (1.:2021: São Paulo).

Anais do II Seminário História & Literatura: Incursões pelos bosques da ficção (módulo online) [E-book]/ Júlio Pimentel Pinto (coordenação)/ Andrey Seiffert, Ana Carolina Silva, Fernanda Palo Prado, Frank Rudiger Lopes, Glener Ochiussi, Larissa Karoline Campos Oliveira, Patrícia Aparecida Guimarães de Souza, Rafael Vaz de Souza, Sabrina Arantes Oliveira, Tatiana de Aquino Mascarenhas (organizadores) – São Paulo: FFLCH, 2021.

117 p.

Encontro realizado online entre os dias 24 a 26 de dezembro de 2021.

1. História. 2. Literatura. 3. História da Cultura. I. Universidade de São Paulo – (USP). II. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). III. Programa de Pós-Graduação em História Social. IV. Departamento de História (DH). V. Título.

ÍNDICE

No bosque da ficção.....	05
Julio Pimentel Pinto	
História por trás da história em <i>Fundação</i> , de Asimov.....	07
Andreya S. Seiffert	
Luis Ambrosio Morante e as origens sentimentais da rebelião de Tupac Amaru.....	15
Bruno Verneck	
Ursula K. Le Guin e a nova utopia.....	22
Frank Rudiger Lopes	
O Brasil republicano de Antonio Callado em <i>Reflexos do Baile</i>	35
Glener Ochiussi	
Nísia Floresta e a recepção de romancistas estrangeiras em “Opúsculo Humanitário”.....	44
Larissa Karoline Campos Oliveira	
Intertextualidade e diálogo entre tempos no diário de Ricardo Piglia.....	53
Letícia Bachani Tarifa	
O republicanismo [não] disfarçado de Álvares de Azevedo.....	68
Patrícia Aparecida Guimarães de Souza	
Uma luz no deserto: Esteban Echeverría e a representação da barbárie no romance <i>Los cautivos</i> , de Martín Kohan.....	82
Rafael Vaz de Souza	
Herança e trauma: representações da ditadura e da pós-ditadura na narrativa chilena contemporânea.....	93
Tatiana de Aquino Mascarenhas	

Calar o que se pensa – aparências, máscaras e ironia na “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis, e em “Mãozinhas de seda”, de Raduan Nassar.....103

Thiago Arnoult

Do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (João Antônio, 1964) ao filme *O jogo da vida* (Maurice Capovilla, 1977): diálogos entre literatura e cinema através da história.....111

Vinícius da Cunha Bisterço

No bosque da ficção

O Grupo de Pesquisa História e Literatura nasceu em maio de 2016, a partir de uma iniciativa de um conjunto de estudantes do Programa de Pós-graduação em História Social da USP. De lá para cá – seis anos – o Grupo incorporou alunas e alunos de outras universidades e se tornou incrivelmente plural.

O que o une, à primeira vista, é a disposição comum de pesquisar e discutir os fios que ligam a história à ficção e a porosidade dessas duas áreas de produção narrativa. Mais o que o une profundamente o Grupo é algo maior e mais extenso: uma concepção de conhecimento sempre móvel, sempre pronto a ultrapassar os limites impostos ao pensamento.

Outro elemento de união do Grupo é a preocupação com o respeito, a seriedade e o rigor – marcas essenciais da produção intelectual que também exigem capacidade de perceber a voz alheia e inquietação ininterrupta com o próximo, o diferente, aquele que pensa coisas distintas e de forma distinta. Não poderia ser diferente: só se rompem barreiras disciplinares e se exploram conexões se houver capacidade de ouvir, repensar e mudar.

É por isso que as reuniões do Grupo acolhem todos que delas querem participar e rejeitam qualquer forma de hierarquização interna; as relações horizontais prevalecem e as diferenças são valorizadas. É por isso que o I Seminário do Grupo, ocorrido de forma presencial em 2019, trazia, já no título, a ideia de diálogo.

Dois anos depois, o II Seminário, organizado e realizado de forma totalmente remota, partiu da metáfora criada por Borges e desenvolvida por Umberto Eco: “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam”.¹

E prosseguiu o semiólogo italiano:

Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.²

Para Borges e para Eco, bosque, jardins e bifurcações compunham um conjunto de referências ao trabalho de escrita e leitura – o ofício essencial de quem se dispõe a refletir sobre as margens da história e da ficção.

¹ Umberto Eco. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 12.

² Idem.

Para quem vivia o estranho ano de 2021, no entanto, a figuração ganhava mais, e piores, sentidos. Vivíamos isolados, todos os caminhos pareciam fechados, os encontros eram impossíveis. O tempo parecia parado, mas corria acelerado. Tempo de hesitação, tempo de ambiguidades. Tempo de opções ininterruptas, que atravessavam a vida cotidiana e mostravam, a quem havia esquecido, que a vida é também uma opção, é o resultado de decisões. Tempo que deixou claro que as raras saídas para os impasses profundos vêm das ciências e das artes: foi a ciência, afinal, que permitiu que voltássemos a encontrar e a encontrar caminhos; foi a arte que justificou o cotidiano de quem precisava proteger e se proteger.

*

Ao caracterizar a relação entre o mundo em que vivemos nosso cotidiano e o mundo da ficção, Eco recorreu a outro tipo de metáfora:

Temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real.³

Ele não pretendia, porém, que continuássemos iludidos em relação ao que temos o costume de considerar como “realidade” e confrontou o leitor: “Estamos seguros de que nossa noção de verdade no mundo real é igualmente sólida?”⁴ Em seguida, constatou que o princípio de verdade articula-se ao princípio da confiança e que os bosques por onde andamos misturam, infalivelmente, realidade e fabulação: a nós cabe escolher o caminho a ser seguido para que alcancemos nosso destino.

Podemos, entretanto, não tomar nenhuma direção definida. Podemos pleitear o infinito de cada passeio e prolongá-lo indefinidamente; continuar a vagar pelo bosque, explorar seus confins, fazer nosso caminho ao andar e compreender que nenhuma forma narrativa existe em si ou dissociada de outros processos de significação.

Os textos que você, leitor, encontrará nesses Anais Eletrônicos foram apresentados no II Seminário do Grupo. Cada um deles sugere um caminho e o convidam a, mais uma vez, perder-se nos bosques que embrenham a ficção e a história.

Júlio Pimentel Pinto

³ Idem. p. 89.

⁴ Idem. p. 94.

História por trás da história em *Fundação*, de Asimov

Andreya S. Seiffert
Doutora em História Social - USP
bucaseiffert@gmail.com

Resumo: *Fundação*, de Isaac Asimov, é uma das mais conhecidas obras de ficção científica. Composta originalmente por três livros e posteriormente duas sequências e duas prequelas, trata da queda do Império Galáctico e a criação de um novo Império, a partir das previsões de um psico-historiador chamado Hari Seldon.

Meu objetivo é compreender a concepção de história que norteia e atravessa a construção do enredo da *Fundação*. Devido à extensão da obra, vou me ater às duas sequências, publicadas pela primeira vez na década de 1980 e explorar como a História é praticada por um dos personagens principais dos livros, um historiador-mitólogo.

Palavras-chave: *Fundação*; Ficção Científica; História;

No “I Seminário História e Literatura: Diálogos e Contaminações”, fiz parte da mesa redonda destinada a discutir literatura norte-americana. Neste segundo, tive a alegria de fazer parte de uma mesa exclusiva para pensar a ficção científica e suas relações com a História. Torço para que no III Seminário tenhamos ainda mais trabalhos nessa área.

O texto que eu preparei é parte de um novo projeto/ideia que eu tive e pretendo explorar mais a fundo nos próximos meses. Por enquanto está tudo bastante inicial ainda e por isso eu resolvi dividir com o Seminário, para ouvir o que os colegas achavam e as sugestões que eu poderia incorporar no futuro.

Eu terminei meu doutorado no final de 2019 logo antes do mundo virar de ponta cabeça. Minha tese foi sobre um grupo de escritores de ficção científica denominados *The Futurians*. Esse grupo existiu em Nova Iorque de 1938 a 1945, portanto o grupo atravessou vários acontecimentos mundiais significativos. Eu investiguei as histórias que eles produziram e relacionei com quatro temas/eixos principais: política, ciência, Segunda Guerra Mundial e relações de gênero/raça. Essas histórias foram publicadas em revistas pulp de ficção científica, que era o principal veículo do gênero à época.

A Segunda Guerra Mundial vai bagunçar isso, porque por conta da entrada dos Estados Unidos no conflito, no final de 1941, o país impôs uma série de racionamentos em materiais necessários para as revistas. Poucas delas sobreviveram à guerra. Algumas foram refeitas no pós-45, mas a criação dos paperbacks, livros impressos em papel mais fino e com custo mais baixo, fez com que as revistas fossem perdendo espaço. A ficção científica migrou, portanto, das revistas para os livros. Isso modificou também o formato dela, já que nas revistas eram

preferidos os formatos mais breves, como contos, enquanto os livros geralmente são romances (embora haja coletâneas de contos, por exemplo).

A obra que eu começo a analisar aqui e pretendo continuar investigando no futuro começou como histórias menores, mas conectadas umas às outras publicadas numa revista na década de 1940. Quarenta anos depois, o autor decidiu aumentar a obra e escreveu quatro romances, ou seja, mudou o formato. Hoje em dia essa obra, conhecida como *Fundação*, é considerada uma das principais da ficção científica e ganhou recentemente, pela primeira vez, uma série televisiva.

A trilogia original da Fundação

Em 1941, Isaac Asimov, que havia nascido na Rússia, mas mudado para os Estados Unidos aos três anos de idade, tinha 21 anos e era um escritor no início da carreira. Ele fazia parte do grupo *The Futurians*. Nesse momento, a ficção científica nos Estados Unidos e mais especificamente em Nova Iorque era um mundo razoavelmente pequeno. Havia dois grupos principais nesse período: os Futurians e os “Campbellianos”. Os Futurians reuniam jovens entusiastas com tendências mais à esquerda que tinham grandes projetos pra ficção científica. Eles queriam incorporar novas questões para o gênero. Os Futurians começaram como um grupo de fãs que aos poucos foi conseguindo se profissionalizar. Integrantes começaram a vender as histórias para as revistas em circulação e três membros convenceram editoras a lançarem novas revistas tendo eles como editores. Já os “Campbellianos” eram os escritores em torno do editor John Campbell Jr., responsável pela revista *Astounding Science Fiction*, considerada como a principal revista de ficção científica do período. Esse grupo situava-se mais à direita no plano político e também tinha suas ideias de como o gênero deveria ser. Embora possa parecer que eles eram polos opostos (e às vezes eram mesmo), havia ligações entre eles e talvez Isaac Asimov tenha sido o principal elo, já que pertencia a ambos.

Dito tudo isto, em 1941 Asimov estava lendo a obra “Declínio e queda do Império Romano”, do historiador Edward Gibbon. Ele achou a leitura fascinante e conversou com Campbell a respeito de transpor essa queda do Império Romano para o universo da ficção científica. Campbell achou a ideia excelente e sugeriu que não fosse apenas uma história, mas uma série de histórias tratando dessa queda. A primeira foi publicada em 1942 e nos oito anos seguintes foram publicadas mais sete.

A premissa da série é que o Império Galáctico, que abrange toda a Via Láctea e milhares de planetas, está em declínio. Esta queda, no entanto, não é perceptível, e apenas o

psicólogo Hari Seldon foi capaz de percebê-la, através de uma nova área do conhecimento, que ele aperfeiçoou, chamada psico-história. A psico-história seria capaz de prever as ações de grande número de pessoas – mas não funcionaria aplicada a indivíduos. Através da psico-história, Seldon previu que um período “de trevas” – um paralelo com a Idade Média – de 30.000 anos se seguiria à queda. Para evitar inúmeras guerras ele, também usando a psico-história, planejou o encurtamento do período de caos de trinta mil para mil anos e a criação de um segundo império de forma a reunificar a galáxia, erguido a partir da fundação de um planeta composto por cientistas, chamado justamente de Fundação.

Quando Asimov estava escrevendo, no início da década de 1940, havia muita especulação sobre a mente e “seus poderes”. Vale lembrar que até a década de 1970, o funcionamento do cérebro ainda era amplamente desconhecido e se especulava muito na ficção científica dos anos quarenta coisas ligadas à mente (pra se ter ideia, um tópico que aparecia bastante era a telepatia). Nesse cenário, um psicólogo seria alguém que teria um entendimento muito profundo sobre como funcionariam as mentes humanas. O personagem criado por Asimov, Hari Seldon, aprimorou esse ramo da “psicologia” que trataria dos rumos de milhares de pessoas, a psico-história.

Essa área do conhecimento, criada por Asimov e junção das palavras psicologia com história mas que na verdade seria uma matemática é um dos pontos que eu pretendo investigar mais a fundo daqui pra frente. Um ponto importante que eu gostaria de destacar é algo que um outro Futurian, Donald Wollheim, apontou já na década de 1970 a respeito da psico-história:

Eu presumo que Asimov tomou essa premissa básica de Marx e Engels, disse a si mesmo que havia um ponto aí - que os movimentos da massa humana devem estar sujeitos às leis do movimento e da interação, e que uma ciência poderia ser desenvolvida com base em matemática e utilizando todos os dados conhecidos - milhões e milhões de variáveis certamente! - isso seria o que o marxismo achava que era e nunca poderia ser.⁵

Como dito anteriormente, o grupo The Futurians estava mais à esquerda, e essas ideias e leituras circulavam bastante entre eles. Asimov sempre negou essa ligação da psico-história com o marxismo e com o passar do tempo foi procurando construir para si a imagem de um liberal. Isso funcionou muito bem, porque hoje poucas pessoas lembram que, quando ele escreveu as primeiras histórias da Fundação, fazia parte dos Futurians.

As sequências de Fundação

⁵WOLLHEIM, Donald. *The Universe Makers*. New York: Harper & Row, 1971, p. 41.

As oito histórias relacionadas ao universo da Fundação, publicadas originalmente na revista *Astounding Science Fiction*, mais uma história extra, foram reunidas em três livros no início da década de 1950: “Fundação”, “Fundação e Império” e “Segunda Fundação”. Os livros sempre venderam bem e nos anos seguintes Asimov se consolidou como um escritor de ficção científica e de divulgação científica. Bastante prolífico, escreveu centenas de títulos, mas a editora sempre o pressionava para que ele escrevesse mais sobre o universo da Fundação. Na década de 1980 ele cedeu e resolveu continuar a empreitada iniciada quarenta anos antes. Dessa vez ele mudou o formato e ao invés de histórias curtas escreveu quatro romances: duas sequências e duas prequelas. Por uma questão de recorte eu vou me ater agora às duas sequências: “Limites da Fundação”, publicada em 1981 e “Fundação e Terra”, de 1986.

Nas sequências, a psico-história é deixada um pouco de lado, talvez para se afastar ainda mais da possível conexão com o marxismo. No segundo livro, inclusive, há um “revisão histórico”, e um dos personagens explica a suposta origem da psico-história:

Diz a história, se você faz questão da tradição, que Hari Seldon delineou a psico-história a partir da cinética dos gases. Cada átomo ou molécula em um gás se move aleatoriamente, portanto é impossível saber a posição ou a velocidade de qualquer um deles. Ainda assim, usando estatística, podemos determinar, com grande precisão, as regras que governam seu comportamento geral. Da mesma forma, a intenção de Seldon era determinar o comportamento geral das sociedades humanas, mesmo que os cálculos não possam ser aplicados ao comportamento de indivíduos.⁶

Sei que é simplista e perigoso relacionar uma fala de um personagem à voz do próprio autor, mas nesse caso aqui creio que há sim uma tentativa de atribuir *a posteriori* uma explicação da suposta origem da psico-história a uma ciência exata. Da mesma maneira que Asimov quis construir essa imagem de liberal, ele e os fãs tentaram e tentam classificar sua obra como “hard science fiction” [ficção científica dura, em tradução livre], que seria uma ficção científica que teoricamente exploraria os elementos científicos das ciências duras a fundo. Na verdade, essa adjetivação de “hard” foi criada em um momento em que mais mulheres passaram a escrever ficção científica, sobretudo a partir da década de 1970. A *hard science fiction* foi atribuída aos homens e a *soft* às mulheres. Tal divisão obviamente não se sustentava, mas era uma nova forma de diminuir a participação das mulheres, afirmando que

⁶ ASIMOV, Isaac. *Fundação e Terra*. São Paulo: Aleph, 2013, p. 169.

elas não escreviam histórias com ciência “de verdade”. Ao incluir a fala que liga a origem da psico-história a uma teoria da física e não ao marxismo, Asimov procurava se firmar como escritor de “hard science fiction”.

Os dois livros da sequência de Fundação contam com dois personagens principais: um deles é o típico herói das histórias da década de 1940 da ficção científica, o homem-jovem-aventureiro-destemido que muitos escritores se projetavam, e o outro é um... historiador-mitólogo.

Por uma série de circunstâncias, eles partem para o espaço atrás da Terra, o suposto planeta de origem da humanidade. Suposto porque ninguém sabe se a humanidade teve origem em um ou vários planetas e nem qual(is) seria(m) ele(s). Passaram-se milhares de anos desde que os humanos colonizaram toda a galáxia e aqui cabe explicar porque não há vida alienígena na Galáxia, apenas humana. Quando escreveu as primeiras histórias na década de 1940, Asimov quis evitar um embate com Campbell, editor da revista em que publicava:

Campbell gostava de histórias onde os seres humanos mostravam-se superiores a outras inteligências, mesmo aquelas mais avançadas tecnologicamente. Agradava-lhe ver os humanos mostrando possuir um senso único de ousadia, ou de humor, ou uma impiedosa habilidade de matar quando necessário, que sempre lhes trazia a vitória sobre outras inteligências, mesmo contra todas as expectativas. Por vezes tenho a desconfortável impressão, no entanto, de que esta atitude refletia os sentimentos de Campbell na escala menor, da Terra. Parecia-me que ele aceitava a superioridade natural dos americanos sobre os não-americanos, e parecia assumir automaticamente a imagem de um americano como alguém originário do noroeste da Europa (...). Alguns críticos de ficção científica (particularmente Sam Moskowitz) deram-me o crédito por ter inventado a galáxia puramente humana, como se fosse alguma espécie de progresso literário. Outros podem ter pensado, em particular (pois nunca ouvi nada declarado), que eu tinha apenas inteligências humanas na galáxia porque faltava-me imaginação para criar extraterrestres. Mas o fato é que eu estava apenas tentando evitar um choque com as opiniões de Campbell; não quis estabelecer uma situação em que eu seria forçado a encarar as alternativas de adotar as opiniões de Campbell, quando as achava repugnantes, ou deixar de vender uma história (que eu também achava repugnante)⁷

Assim, Asimov criou algo novo para a ficção científica que foi a galáxia povoada apenas por humanos que aparece em Fundação para evitar reproduzir ideias racistas nas suas histórias.

Como havia se passado muito tempo desde que os humanos colonizaram toda a galáxia, os registros do início das viagens espaciais foram perdidos. A História não é um campo valorizado nesse futuro e segundo o personagem historiador isso se dá porque: “a Fundação

⁷ ASIMOV, Isaac. *O futuro começou*. São Paulo: Hemus, 1978, p. 174.

tem os olhos fixos inexoravelmente no futuro. O Segundo Império e o destino da humanidade os arrebataram. Não tinham tempo, nem desejo, de examinar o passado – e ficavam irritados com os que o faziam.”⁸ O foco está no futuro, não no passado e a História, por lidar com o passado, não é bem vista.

O historiador François Hartog chamou de “moderno regime de historicidade” o período entre 1789 a 1989. Segundo ele, nesse tempo, foi produzida uma História em que o ponto de vista do futuro predominava. Será que a literatura, ou ao menos parte dela, também não foi escrita tendo esse ponto de vista do futuro em consideração nesse mesmo período? No caso da ficção científica, me parece que sim. Desde a criação da primeira revista dedicada à ela, em 1926, a ficção científica sempre foi um gênero que olhou para o futuro. Também por muito tempo ela se valeu e alimentou a ideia de um progresso linear. Toda a ideia da criação do planeta chamado Fundação também se conecta com essas ideias. Quando Asimov decide continuar sua obra, já na década de 1980, parece entender isso e coloca esse personagem historiador questionando justamente o peso que o futuro tem, embora em essência ele não mude esse peso, como mostrarei em breve.

Uma outra discussão interessante que aparece um pouco nesses dois livros é: o que um historiador pode usar para tentar montar uma compreensão sobre o passado quando quase não há mais vestígios desse passado? Os documentos foram destruídos pelo antigo Império e quando o historiador conta isso para o outro personagem, ele diz: “Eu nunca poderia imaginar que a história seria assim tão fácil de erradicar.”⁹

O que resta para o historiador pesquisar são as lendas e também materiais que não se desfizeram com a passagem de milhares e milhares de anos. Ele assim vira uma espécie de arqueólogo. E é assim que a dupla consegue as coordenadas para os mundos que visitam atrás de informações sobre a Terra: esculpidas em um antigo prédio de um mundo agora abandonado.

Como os registros se perderam, o historiador trabalhava, antes de sair procurando pelo espaço, com mitos e lendas de forma a “decifrar” o passado. Segundo ele, e isso aparece em vários trechos nesses dois livros da sequência, as lendas contêm as verdades deformadas. Asimov até criou uma lei, chamada de “Lei de Gennerat”, que explicaria a tendência dos fatos

⁸ ASIMOV, Issac. *Limites da Fundação*. São Paulo: Aleph, 2012, p. 50.

⁹ ASIMOV, Isaac. *Fundação e Terra*. São Paulo: Aleph, 2013, p. 53.

históricos degenerarem em fábulas. Um trecho dos dois personagens conversando sobre o trabalho do historiador:

- Você não entende. Simplesmente não entende. É um campo que somente eu, e mais ninguém, pesquisou. Não há nada histórico, nada sólido, nada verdadeiro. As pessoas falam da Terra como se fosse fato e também como se fosse mito. Existem milhões de histórias contraditórias...
- Pois então no que consistiu a sua pesquisa?
- Fui obrigado a reunir todos os contos, todos os fragmentos de suposta história, todas as lendas, todos os mitos obscuros. Até mesmo ficção.¹⁰

O historiador do livro também trabalha com ficção, mas numa perspectiva bem diferente da proposta pelo II Seminário História e Literatura. Ele lembra que em uma das fábulas que estudou a grafia da Terra aparece como Gaia e a dupla então passa a procurar por Gaia, já que a procura pela Terra não chega a lugar nenhum. Eles conseguem encontrá-la mas tem uma surpresa: Gaia é um planeta que compartilha consciência e que pretende se expandir por toda a Galáxia, para que todos os organismos possam conviver em harmonia.

Essa virada nos rumos da Fundação me parece ser fruto dos debates ecológicos que começaram a ter mais força no final dos anos 1960 e da Hipótese de Gaia. A hipótese, publicada em 1972, propõe que os organismos vivos e os inorgânicos interagem de forma a manter as condições de vida na Terra. Asimov parece ter incorporado essa hipótese e a ampliado para a criação do planeta Gaia e o desfecho da sua obra.

Considerações Finais

Há ainda uma série de reviravoltas nos livros, mas basicamente o futuro da humanidade passa a ser Gaia. Assim, a continuação de Fundação de certa forma desfaz o que o Asimov havia construído na década de 1940, que seria um novo império, para uma coisa mais harmoniosa. A questão dos “poderes da mente” permanece, mas dessa vez não como uma ferramenta de dominação e controle, mas pelo contrário, algo a facilitar a integração não apenas entre humanos, mas também com outras espécies (animais e até vegetais e minerais). Assim, o futuro ainda caminha para um destino inexorável, embora diverso daquele projetado na década de 1940. Há também uma discussão sobre a perda da individualidade em um universo em que todos compartilham a consciência, algo que no mundo cibernético de hoje tem aparecido com cada vez mais frequência.

¹⁰ ASIMOV, Issac. *Limites da Fundação*. São Paulo: Aleph, 2012, p. 116 grifo meu.

Fundação é uma obra recheada de H/história. Desde sua ideia a partir de “Declínio e queda do Império Romano”, de Edward Gibbon, passando pela inspiração marxista para compor a psico-história até mudar completamente sua ideia em consonância com os debates ecológicos. Acredito que há muito a ser explorado e esse foi apenas uma primeira tentativa nesse sentido.

Referências Bibliográficas

ASIMOV, Isaac. *Fundação e Terra*. São Paulo: Aleph, 2013.

_____. *Limites da Fundação*. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. *O futuro começou*. São Paulo: Hemus, 1978.

WOLLHEIM, Donald. *The Universe Makers*. New York: Harper & Row, 1971.

Luis Ambrosio Morante e as origens sentimentais da rebelião de Tupac Amaru.

Bruno Verneck

Doutorando do Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana,
FFLCH-USP. E-mail: bruno.verneck@usp.br

Resumo

Escrita em 1821, no contexto das comemorações da Revolução de Maio, a peça *Tupac Amaru*, escrita pelo dramaturgo Luis Ambrósio Morante (1780-1836), buscou representar a rebelião indígena, liderada pelo curaca inca que lhe dá nome, oferecendo-lhe um viés francamente republicano, em que o levante serviria como origem do processo de emancipação em curso. O presente trabalho busca analisar os sentidos da história da rebelião por parte dos ilustrados independentistas, destacando especialmente o uso do modelo da comédia lacrimosa, em voga nos palcos da época e que norteou não apenas a composição do texto, mas também as operações do dramaturgo com relação aos eventos que a inspiraram.

Palavras-Chave: Teatro Patriótico; Comédia Sentimental; Independências Hispano-Americanas.

Buscando reconstituir o que seria a origem do levante americano contra o domínio colonial, a peça *Tupac Amaru*, de 1821, move a ação para a segunda metade do século XVIII e centra-se na rebelião contra a coroa espanhola liderada por José Gabriel Condorcanqui, descendente do último imperador inca: Tupac Amaru. A peça resgata a gênese do desconforto dos indígenas massacrados pela mita até o auge da rebelião liderada pelo agora proclamado Tupac Amaru II entre 1780 e 1781, excluindo da representação o desenlace trágico que a história lhe reservou, tendo sido o líder rebelde exemplarmente executado após ser capturado pelo exército realista. No texto, Tupac Amaru II partilha o protagonismo da peça com Ventura Santelices, filho do corregedor espanhol, dividido entre o apoio à causa justa dos indígenas e a fidelidade ao pai.

Seu autor, Luis Ambrósio Morante (1780-1836), foi ator, diretor e dramaturgo, responsável pela companhia do mais destacado coliseu de Buenos Aires no início do século XIX, o *Coliseo Provisional*, tendo antes atuado em Montevideo, terminando sua carreira – e sua vida – em Santiago do Chile. Morante também dedicou sua vida à causa patriótica a partir do teatro: não só recheou suas peças de discussão política como escreveu *hinos* que buscavam revestir o discurso republicano de simbologia. *Tupac Amaru* faz parte deste esforço.

Também fora um importante tradutor/adaptador: Voltaire, Racine, Shakespeare e Cadalso chegaram por sua pena ao teatro bonaerense. Morante era um profundo conhecedor da moderna dramaturgia de seu tempo, especialmente da exitosa *comédia sentimental* que arrebatava corações com sua retórica lacrimosa na França, na Espanha e também mostrava especial vigor em Buenos Aires. Estes elementos lacrimosos também são convocados nas peças de Morante e talvez *Tupac Amaru* seja o mais curioso caso dessa incorporação.

A apropriação é mais visível especialmente no que diz respeito à distância que a peça toma da tragédia vista pela escolha do desenlace. Se as definições mais básicas de tragédia recorrem ao fim de seu enredo – ou seja, terminar mal – a peça de Ambrósio Morante em tudo parece ignorá-lo. Durante a peça, o bom espanhol Santelices se sensibiliza com o árduo trabalho dos indígenas na mita, mas não deixa de se surpreender quando seu amigo Tupac Amaru afirma que anseia pela independência dos indígenas que os libertará definitivamente do dever de “saciar o dragão da ambição espanhola”, como diz a certa altura.

Ainda que a peça se valha dessa tensão, seu desenlace, no entanto, sugere apenas parte do fim que a história lhes reservou: ela termina com a rebelião proclamada, sem qualquer menção a seu desfecho trágico. Em tom grandiloquente, se encerra com os seguintes dizeres do líder curaca: “Marchemos al combate, a las victorias, / a derrocar la prepotencia Hispana... / ¡¡Oh quiera el que dirige los destinos... / dar pleno fin a la obra comenzada!!”¹. Mais preocupada em flagrar o despertar do líder rebelde para a possibilidade de emancipação, a peça de Ambrósio Morante recorta da rebelião sua chama inicial e os argumentos mobilizados por Tupac Amaru para convencer seus compatriotas indígenas. A isso, corre em paralelo o verdadeiro conflito da peça: as sucessivas tentativas de Santelices de convencer o pai da justa causa dos indígenas. Este conflito também recebe final triunfante: Tupac Amaru, depois de fazer cativo o corregedor, desiste de matá-lo a pedido de seu amigo Santelices. “A amizade triunfa”, afirma o líder que em seguida ordena ao corregedor. O líder diz: “Vuélvete a los tuyos. / Y diles que los mismo que arrastraban / ayer al Vituperio, hoy son capaces / de generosidad. Diles que ansiaba / Tupac-Amaru conseguir tu muerte / cuando te dio la vida”².

¹ Em tradução nossa: “Marchemos ao combate, às vitórias / a decorrer a prepotência Hispana... / Oh, queira quem dirija nossos destinos / dar pleno fim à obra começada!”. AMBRÓSIO MORANTE, Luís. Tupac Amaru. In: SEIBEL, Beatriz (Org). *Antología de obras de teatro argentino*. Desde sus orígenes a la actualidad: obras de la Independencia: 1818-1824. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007, p. 305.

² Em tradução nossa: “Volte aos teus / e conte que os mesmos que arrastavam / ontem à injúria, hoje são capazes / de generosidade. Diz que ansiava / Tupac Amaru conseguir sua morte / quando te deu a vida”. MORANTE, Luis Ambrósio. *Op. Cit.*, p. 303.

Acreditamos que o final da peça, longe de estar cedendo às pressões do decoro e da verossimilhança – afinal, como seria possível representar de maneira crível um esquete nos palcos – possui outra legibilidade. Se, assim como na tragédia, o enredo é extraído da história, Morante dá o desfecho não à rebelião de Tupac Amaru, mas sim ao que dela escolheu contar: o conflito amoroso e familiar que a originou. Nesse sentido, o interesse da peça não é encenar a revolução, mas de alguma forma construir suas origens sentimentais. Na raiz dela dois eventos traumáticos: a violação de Micaela, esposa de Tupac Amaru, pelo feitor espanhol Arriaga, e o desentendimento entre pai e filho, unidos pelo amor familiar e distanciados pela visão sobre a causa indígena. Tomado da história, o enredo de Morante funciona não como uma tragédia, mas sim como uma comédia sentimental.

O desenlace da peça obedece não ao conflito de Tupac Amaru enquanto o herói que conduziu a rebelião, mas ao homem que não cede ao desejo de vingança e perdoa seu algoz como um gesto de virtude. Virtude esta que redime o espanhol ambicioso e impede que uma família seja dilacerada pela perpetuação da fúria hispana. Se não consegue conciliar a história da rebelião, Morante recorta dos eventos um período no qual seja possível elevar seu protagonista ao posto de herói virtuoso e ensaiar uma conciliação que atende a um objetivo político – a aliança americana entre *criollos*, indígenas e os peninsulares capazes de se redimir – e um ideal estético – a “conciliação de todos com todos”, como chamou Peter Szondi³, característica do teatro sentimental. Como bem sintetizou García Garrosa: “Los remordimientos y el arrepentimiento suponen el triunfo de la virtud sobre el vicio, conclusión a la que debe llegar el espectador de una pieza sentimental, elevando de este modo la virtud al grado de valor humano máximo en la escala moral del siglo XVIII”⁴.

A articulação de Morante é inovadora em muitas medidas. O dramaturgo ousa ao terminar o enredo antes do ponto de chegada esperado pelo público. Deste modo, ela também surge como emblema orgulhoso e triunfante, que recusa a imagem do patriota inerte, sucumbido, tomando-o na potência revolucionária daquele que ousou levantar-se contra o domínio colonial. Na concepção de *Tupac Amaru* há uma postura irreverente frente ao evento histórico que vem acompanhada do uso da forma moderna – a *comédia sentimental* – que, na raiz europeia, era quase sempre alheia aos enredos tirados da história. Trata-se de uma dupla

³ *Teoria do drama burguês, século XVIII*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 107.

⁴ Em tradução nossa: “O remorso e o arrependimento supõem o triunfo da virtude sobre o vício, conclusão a qual deve chegar o espectador de uma peça sentimental, elevando deste modo a virtude ao grau de valor humano máximo na escala moral do século XVIII”. GARCÍA GARROSA, María Jesús. *La retórica de las lágrimas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, p. 224.

transgressão se levarmos em conta que ainda no início do século XVIII a arte dramática estava às voltas com as poéticas clássicas, reformadas desde Aristóteles e que tinha na *Poética* do espanhol Ignacio de Luzán, de 1737⁵, seu exemplar mais atualizado.

Obedecendo às convenções da *comédia sentimental*, todo o expediente lacrimoso brota do amor que o protagonista tem por Micaela, sua prometida também vítima da ganância espanhola. Quando se encontram a sós os amantes, o texto amplia a retórica sentimental para potencializar o amor virtuoso que compartilham.

TUPAC AMARU: El sueño / huye de mí, huye el reposo, huye / la noche, el día huye: y de amor ebrio, / inalterado en mis resoluciones, / ardiente en el volcán de mis deseos, / frenándolos; temiendo y anhelando, / ¡contrasto los embates que yo pruebo / entre Bastidas y Naturaleza! / “Libre será mi patria. El Himeneo / entonces, unirá nuestras dos almas / con vínculo eternal”. Un juramento / es quien debe afianzarle, y cuando veamos / que el uno para el otro renacemos, / cuando el fruto de un lazo venturoso / no les haga más feliz... hacia los cielos / lo elevaré en mis manos exclamando: / “¡Oh, Providencia Suma, yo os presento / un ser libre! ¡Que pueda gozar vida / para honrar la libertad haciendo / un digno uso!” ... ¿Pero qué reparo? / ¿Lloras Bastida mía?

BASTIDAS: ¡Ser eterno! / ¡Dios de mi Patria! ¡Dios de la Justicia! / admite aquestas lágrimas.⁶

O discurso de Tupac Amaru une a liberdade da pátria à liberdade do coração para amar plenamente Bastidas, laureado pelo deus grego do matrimônio, Himeneo. Bastidas, como testemunha do discurso arrebatador de seu amado, chora, deposita suas lágrimas como forma de mostrar-se comovida. Mais do que uma sentença emitindo concordância, as lágrimas são vertidas como forma de mostrar que as palavras do amado adentram o império do sensível. Não por acaso, Micaela Bastidas, figura forte e virtuosa, será a responsável por evitar que haja um banho de sangue, ainda que tenha sido submetida ao terrível trabalho nas minas e violada por Arriaga. Dirá ela a certa altura: “Inca Tupac-Amaru! ¡Qué! ¿Tú hablas / de la virtud y

⁵ Cf. LUZÁN, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.

⁶ Em tradução nossa: “TUPAC AMARU: O sonho / foge de mim, foge o repouso, foge / a noite, foge o dia: e do amor embriagado, / inalterado nas minhas resoluções, / ardente no vulcão dos meus desejos / freando-os, temendo e querendo, / contraste os embates que provo / entre Bastidas e a Natureza / “Livre será minha pátria. O Himeneo / então, unirá nossas almas / com vínculo eterno”. Um juramento / é quem deve afiançá-lo e quando vejamos / que um para o outro renascemos / quando o fruto de um laço venturoso / não nos faça mais feliz, hasta os céus / elevarei em minhas mãos exclamando: / “Oh, Providencia Suma, eu apresento a você / um ser livre! Que eu possa aproveitar a vida / honrar a liberdade fazendo / um uso digno! / Mas veja só o que reparo... / Está chorando, minha Bastidas? BASTIDAS: Ser eterno! / Deus de minha pátria! Deus da Justiça! / admita estas lágrimas”. AMBRÓSIO MORANTE, Luis. *Op. Cit.*, p. 229.

asesinar pretendes / al padre de tu amigo?... / (...) No cabe que os conduzca / a la gloria, un furioso que se baña / en la sangre del hombre que le implora / un perdón generoso (...)"⁷.

Em nome da virtude, da justiça e do perdão, a jovem tenta convencer o amado a não se igualar ao seu algoz, valendo-se dos valores que cultua o gênero sentimental. O Corregedor também se espantará com o gesto de perdão da jovem, afirma: ““¡Mujer sensible! / ¡Generosa mujer! ¡Mujer que abarcas / cuanto engrandece al hombre! Me confunde / tu corazón y tu virtud me pasma”⁸. Nesta mesma cena, a ela se somará Santelices na defesa do pai após, *dar um grito horrível e cobrir o rosto com as mãos*: “Por seguir la justicia de tu causa / abandoné mi padre, mi fortuna, / y mi deber jurado. En la más franca / efusión de amistad, tú me juraste / pagar la enormidad avalorada / de tales sacrificios... ¡Ve aquí el tiempo / de la retribución!”⁹.

Na mesma direção da interpelação de Micaela, a fala de Santelices destaca o valor da amizade e a maior das provas de que ela lhe foi cara: abandonou a família por acreditar na justeza da causa indígena. O valor da família, lido a contrapelo, engrandece o gesto do jovem. O argumento quer apelar à razão do líder rebelde pelas vias sentimentais, pelo valor da amizade, cujo peso é anunciado pelo *grito horrible* de Santelices. A amizade triunfará pela sensibilidade do herói que, não abandonando sua causa, soube ceder aos imperativos sanguinários em prol da virtude, da fidelidade ao amigo.

O lance não pode ser interpretado, no entanto, como um desconhecimento ou descaso de Ambrósio Morante pela História – *con mayúscula*. O manuscrito dessa obra, conservado no Archivo General de la Nación Argentina, mostra o cuidado do autor em embasar seus argumentos em uma obra historiográfica de referência: os *Ensayos Históricas* de Gregório Funes, um sacerdote patriota *criollo* que fora reitor da Universidad de Córdoba. O manuscrito da obra se abre com uma epígrafe do autor que diz “A história das revoluções dificilmente apresentará outra, nem mais justificada, nem menos feliz”, a essa nota seguem-se 28 notas de rodapé que são verdadeiros diálogos entre a história e o enredo. Nelas, Morante justifica suas opções, alterações dos eventos e procedimentos para adequar a matéria histórica à forma do

⁷ Em tradução nossa: “Inca Tupac-Amaru! Falas / de virtude e pretendes matar / o pai do teu amigo? ... / (...) Não cabe que conduza / para a glória, um furioso que se banha / no sangue do homem que te implora / um perdão generoso (...).” AMBROSIO MORANTE, Luis. *Op. Cit.*, p. 301.

⁸ Em tradução nossa: “Mulher sensível / Generosa mulher, mulher que abarca / quando engrandece o homem, me confunde / teu coração e tua virtude me pasma”. AMBROSIO MORANTE, Luis. *Op. Cit.*, p. 296.

⁹ Em tradução nossa: “Para seguir tua justa causa / abandonei meu pai, minha fortuna / e meu dever jurado. Na mais franca / efusão de amizade, tu me juraste / pagar a enormidade valorosa / de tais sacrificios... Veja aqui o tempo / da retribuição”. AMBROSIO MORANTE, Luis. *Op. Cit.*, p. 303.

drama. Uma dessas notas diz respeito à figura do jovem Ventura de Santelices, na qual Morante diz:

D. Ventura Santelices, um homem singular, que, ao falar com os reis, nunca escondeu no peito uma verdade de que pudesse usufruir da justiça. Exemplo único e memorável de abnegação e humanidade para com os índios, ele consagrou seu tempo, sua riqueza e sua vida à causa deles. (...) As virtudes deste imitador de Las Casas, envenenado quando voltou a Madrid, fizeram-nos dar-lhe o primeiro lugar neste drama. Apesar de ter sido governador de Potosí, supomos aqui que fosse filho de um corregedor e sujeito à autoridade paterna, para que assim seus deveres não fossem compatíveis com sua compaixão¹⁰.

Nesse fragmento, Morante justifica duas operações que implicam distanciar-se da história: em primeiro lugar, traz Ventura Santelices ao “primer lugar”, o torna protagonista junto de Tupac Amaru. Em seguida, cria uma teia familiar inexistente que lhe permita entrecortar seu caráter justo e libertário a um legítimo defensor do sistema colonial. Morante cria vínculos, recorta personagens, os move de lugar, a fim de fazer com que a história responda às demandas da dramaturgia e não o contrário, sendo Morante uma exceção em seu tempo. Este “imitador de [Bartolomé de] La Casas” será o veículo da redenção espanhola, o responsável por matizar na peça o lugar que os brancos possuem. Agora, caído o julgo colonial, as diferenças entre as *castas* devem ser borradas: todo homem pode ser grande – desde um bravo indígena até o sensível espanhol – sua redenção não está determinada pela raça, mas, como diz Tupac Amaru a certa altura da peça: *Tú recompensa se halla en tu corazón* [tua recompensa se encontra em teu coração]. Todos aqueles que sentem a pátria podem fazer parte dela, indígenas, *criollos* e até mesmo espanhóis desde que saibam reconhecer o horror que havia sido perpetrado por Espanha.

Os deslindes ideológicos dessa operação são claros. A possibilidade de uma aliança entre *criollos*, indígenas e espanhóis redimidos encaminha um final harmônico, mascarado pelos valores etéreos da comédia lacrimosa em seu ideário burguês que esconde não apenas a fratura entre o projeto de Tupac Amaru, pensado desde o lugar indígena, e o projeto de independência *criollo*, do qual Morante era porta-voz; ele esconde também as continuidades entre o lugar que os *criollos* ocupavam na colônia, ao lado dos espanhóis, e as ambições para a nova ordem. Como bem verificaram Kátia Gerab Baggio & Maria Angélica Resende:

Não se pode fundir, num mesmo projeto, os ideais de rebelião de 1780 e as aspirações separatistas dos *criollos*, vitoriosos na proclamação da independência, em

¹⁰ AMBROSIO MORANTE, *Tupac Amaru*. 1821, Manuscrito conservado no Archivo General de la Nación Argentina, f3r.

1821. Cabe lembrar aqui que o projeto indígena teve como base o fim da exploração do trabalho e que este propósito se opunha, de maneira evidente, aos interesses “criollos” de manutenção de uma ordem econômica baseada exatamente nesta submissão.¹¹

Assim, as operações com relação à história, que elevam a figura de Ventura de Santalices, constituem uma estratégia para obedecer às convenções do gênero sentimental, mas também para cravar no imaginário uma retórica capaz de amolecer os limites entre os setores que comporiam a nova sociedade. Dentro do projeto *criollo*, *Tupac Amaru* opera no terreno da harmonia e do consenso para conservar a legitimidade *criolla* que – universalista no discurso – operava na lógica da manutenção e ampliação de seu poder.

Referências Bibliográficas

AMBRÓSIO MORANTE, Luís. *Tupac Amaru*. In: SEIBEL, Beatriz (Org). *Antología de obras de teatro argentino*. Desde sus orígenes a la actualidad: obras de la Independencia: 1818-1824. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007, p. 219- 307.

AMBRÓSIO MORANTE, Luis. *Tupac Amaru*. Manuscrito conservado no Archivo General de la Nación Argentina. Buenos Aires, 1821.

GARCÍA GARROSA, María Jesús. *La retórica de las lágrimas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

GERAB, Kátia & RESENDE, Maria Angélica. *A rebelião de Tupac Amaru. Luta e resistência no Peru do século XVIII*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

LUZÁN, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês, século XVIII*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹¹ GERAB, Kátia & RESENDE, Maria Angélica. *A rebelião de Tupac Amaru. Luta e resistência no Peru do século XVIII*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 64.

Ursula K. Le Guin e a nova utopia

Frank Rudiger Lopes
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social, FFLCH/USP
frank.lopes@usp.br

Resumo: Ursula K. Le Guin foi uma escritora célebre e premiada da ficção científica na segunda metade do século XX. Pouco pesquisada no Brasil, ela transformou e repensou diversos aspectos do subgênero, especialmente na literatura utópica. Levando em consideração um de seus maiores romances, *Os despossuídos*, pretendemos explanar como há a construção de uma utopia de modo distinto e novo. Há na “utopia ambígua” de Anarres uma outra configuração do que se pode realizar no gênero utópico. Argumentamos como a introdução de um tempo histórico à utopia e a própria construção do enredo e sua resolução a distinguem da imagem tradicional de sociedades fechadas e supostamente perfeitas, inclusive contra uma própria parte da crítica desse romance que o limita ao “dístópico”. Assim, buscamos constatar mais da relevância de Le Guin e desse romance na abordagem de uma de suas mais impactantes dimensões, ao transformar e imaginar diferentemente uma forma literária clássica como a literatura utópica.

Palavras-chave: Ursula K. Le Guin; *Os despossuídos*; utopia.

Utopia: tratado, romance, esperança

A literatura de ficção científica da segunda metade do século XX empreendeu novas explorações seja de seus próprios subgêneros como de outras concepções literárias, como com os diferentes trabalhos com distopias e, de maior destaque em nosso caso, utopias. A utopia como subgênero literário, com sua longa história desde *Utopia* de Thomas Morus – ou *A República* de Platão, como possível ponto original – era tradicionalmente conceituada como a visualização de um projeto, um plano posto em prática e que, em tese, dialogaria com e criticaria algum aspecto da época de sua escrita. Assim, se imaginava uma sociedade perfeita, ideal, um “não lugar” superior ao presente vivido e, em diversos casos, representado como um objetivo a se alcançar.

Introduzamos assim o romance sobre o qual a abordagem será feita, suas interações com este ideal inicial de literatura utópica e o que o torna tão distinto e efetivamente novo. Trata-se de *Os despossuídos*: uma utopia ambígua, de Ursula K. Le Guin, publicado em 1974. A obra narra a jornada de um físico, Shevek, saindo de sua sociedade e lua natal de Anarres para conhecer a sociedade e planeta da qual seus antepassados partiram, Urras, que seria, ainda, um espaço para desenvolver suas próprias pesquisas e teorias sobre física temporal. A história é contada por meio de capítulos intercalados entre memórias da vida de Shevek na singular sociedade anarquista de Anarres e as suas descobertas no planeta rival de Urras, mais

semelhante a uma Terra durante a Guerra Fria – vide, por exemplo, os diferentes Estados-nação, as superpotências de A-Io e Thu, respectivamente, com seu Estado capitalista e socialismo autoritário, ou a nação menor e rebelde de Benbili, palco de conflitos para os dois poderes mencionados.

Durante tal percurso simultaneamente conhecemos as condições do lar de Shevek, sua história e grande parte de seus problemas atuais, assim como acompanhamos suas aventuras nesse outro planeta que também compõe a história de sua sociedade. No romance, múltiplas explorações do que significam utopia, posse, relacionamentos, ciência, comunidade e individualidade ocorrem. Nosso foco será, especialmente, no feito que *Os despossuídos* realiza ao construir uma literatura utópica distinta, e as marcas principais que permitem tal caracterização. A operação aqui feita será com uma dimensão narrativa da obra, isto é, como o próprio enredo e conclusão destoam da tradição, mas sem abandonar aspectos utópicos; com um gotejo como parte da crítica e como ambas as características de “utópico” e “distópico” são utilizadas especialmente nesse romance; e com os efeitos e resultados da inserção da História em um romance utópico, sumariamente, a impossibilidade de um fim da história e da própria utopia, mas preservando um utopismo.

Antes da abordagem direta, contudo, é relevante recuperar, brevemente, o que esse subgênero literário tem significado e representado tradicionalmente, assim como suas principais críticas, de modo geral. As utopias literárias foram questionadas tanto política como socialmente, pelo seu conteúdo e por sua estrutura: projetos inviáveis, estáticos no tempo, ahistóricos, possíveis somente por seu isolamento etc. A caracterização que uma parte da crítica teve sobre elas não foi de abordá-las favoravelmente, mas ao contrário, como verdadeiras distopias. Isto é, sociedades eminentemente negativas, do agravamento de violência, exploração e controle, como o são os exemplos clássicos de *1984*, *Admirável mundo novo* e *Fahrenheit 451*¹.

Pretendemos argumentar, contudo, como *Os despossuídos*, em suas transformações da ficção científica, manteve a possibilidade de se representar uma sociedade superior à do presente aberta, preservou esse espaço imaginativo de esperança. Fundamentalmente, esta obra, como principal representante dessa corrente de revitalizar o que são e podem ser as

¹ Ver críticas de pensadores anti-utópicos, como Michael Oakeshott, Isaiah Berlin e John Rawls, resumidas e questionadas em CURTIS, Claire P., “Ambiguous Choices: Skepticism as a Grounding for Utopia” in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. p. 265-282

utopias literárias, construiu um universo ficcional e uma narrativa que não escapam à história, à transformação e abraçando o literário mais do que um projeto político ou psicológico dotado de uma narrativa. Note-se, inclusive, um comentário a respeito da própria autora a respeito de sua escolha, em um apêndice a *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*, de 2005:

It [*The Dispossessed*] has generally, not always but often, been discussed as a treatise, not a novel. This is its own damn fault, of course – what did it expect, announcing itself as a utopia, even if an ambiguous one? Everybody knows utopias are to be read not as novels but as blueprints for social theory or practice. But the fact is that (...) I read utopias as novels. Actually, I read everything as novels, including history, memoir and the newspaper – I think J. L. Borges is quite correct, all prose is fiction. So when I came to write a utopia of course I wrote a novel.²

Portanto, a abordagem feita será a de um romance, em suas construções e movimentações, de modo a justificar como *Os despossuídos*, em sua estruturação literária, é capaz tanto de construir um romance utópico cativante e distinto dessa expectativa que o leria como um tratado, assim como na realização de uma utopia que escapa às críticas anti-utópicas e distópicas que caracterizavam obras anteriores. Se *Utopia* era efetivamente um projeto muito mais negativo que positivo, Le Guin, especialmente em suas ambiguidades, constrói, na sociedade de Anarres, um potencial positivo concreto que, se não perfeitamente utópico, deste ideal se aproxima bem mais do que outros esforços.

De modo a compreender o trabalho realizado pela autora e constatar as diferenças deste romance, é importante considerar dois conceitos e dinâmicas na obra. As dualidades, especificamente entre Anarres e Urras, e as ambiguidades, como tais caracterizações são montadas e que tipo de engajamento ocorre com a ideia de utopia ou mesmo entre as concepções de escolhas e perspectivas. Formulando as seguintes perguntas: qual é a utopia na obra? Ambas são distopias? É possível uma utopia? Propostas que pretendemos responder a seguir.

Dualidades e ambiguidades

² LE GUIN, Ursula K., “A Response, by Ansible, from Tau Ceti” in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *Op cit.* p. 306. – Ele [*Os despossuídos*] tem geralmente, nem sempre, mas com frequência, sido discutido como um tratado, não um romance. E a culpa é toda sua, é claro – o que ele esperava, apresentando-se como uma utopia, mesmo que uma ambígua? Todo mundo sabe que utopias devem ser lidas não como romances, mas como planejamentos para teoria ou prática social. Mas o fato é que (...) eu lia utopias como romances. Na verdade, eu leio tudo como romances, inclusive história, memória e o jornal – penso que J. L. Borges tinha razão, toda prosa é ficção. Então quando fui escrever uma utopia, é claro que escrevi um romance. (Tradução própria)

Os planetas, Urras e Anarres, frequentemente descritos como “lua” um do outro, são sempre postos em contraste, Urras seria o inferno para os anarrestis, com seu capitalismo e exploração. Já Anarres seria um projeto patético para alguns, ou um ideal futuro para outros, de acordo com a classe social do urrastis que comentasse um aspecto ou outro.

Logo de início, é necessário elaborar a respeito das circunstâncias iniciais em que encontramos os planetas. Anarres, no caso, é acometido pela escassez, é um planeta de seca, pouca vegetação e mínima chuva, em que o trabalho duro é uma exigência mínima para a sobrevivência. Argumento até mesmo elevado ao máximo, com concepções a respeito da inseparabilidade da utopia de dimensões de escassez³. Não aprofundaremos tal ponto aqui, mas é uma característica necessária a respeito de como Anarres possui diversos problemas, se somente por seu ambiente natural, e como tais elementos já o distanciam de qualquer utopia tradicional.

Em seguida, a “utopia” de Anarres, é ainda mais rapidamente despida desse caráter em termos totais, isto é, como uma utopia perfeita, há outros tipos de problema também: domínio burocrático, conformismo, dogmatismo, um domínio da maioria. Como afirma um dos amigos próximos de Shevek, Bedap:

– Ninguém nasce odoniano, assim como ninguém nasce civilizado! Mas esquecemos isso. Não educamos para a liberdade. A educação, a atividade mais importante do organismo social, tornou-se rígida, moralista, autoritária. As crianças aprendem a papaguear as palavras de Odo como se fossem *leis...* a suprema blasfêmia! (...)

– É sempre mais fácil não pensar por si mesmo. É só encontrar uma bela e confortável hierarquia e se acomodar. Não faça mudanças, não corra o risco de ser desaprovado, não aborreça seus síndicos. É sempre mais fácil deixar-se governar.⁴

Tal descrição não representa uma sociedade perfeita, de modo algum. Há elementos positivos ainda, comida, moradia, saúde, educação e trabalho para todos, condições e demandas de movimentos políticos há séculos e do nosso próprio presente. Porém, em termos dos ideais anarquistas – no romance, apresentados como odonianismo, de sua principal intelectual e ativista, Laia Asieo Odo –, não se trata mais de uma livre associação de indivíduos, mas da existência em uma sociedade governada pela opinião pública e uma determinada tradição. Esta, que Shevek experiencia em suas pesquisas temporais como físico,

³ Ver JAMESON, Fredric. World Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative. *Science Fiction Studies*, Indiana, n. 7, v. 2, parte 3, nov. 1975.

⁴ LE GUIN, Ursula K., *Os despossuídos*. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019. Capítulo 6, p. 168.

ao buscar uma teoria geral do tempo que estabeleça uma conciliação entre o paradoxo da experiência relativa do tempo (no que diz respeito a memórias e aspectos cíclicos), a Simultaneidade, e a experiência concreta, linear, da Sequência. Seus estudos são vistos como excessivos, egoístas, e ele deve se exilar para poder continuar suas pesquisas e concluí-las.

Contudo, as sociedades de Urras também não representam uma utopia em si, mesmo em suas diferenças da Terra, principalmente, em relação a conservação ecológica e preservação ambiental, que configuram uma abundância ainda mais exuberante que a terrestre. Para compreender o jogo realizado entre ambas, citemos um diálogo que aborda essa ambiguidade e que inclusive é utilizado por uma parte da crítica para apontar um pretense utopismo em Urras, e tornaria a distinção entre os dois corpos celestes e suas realidades mais indistintas⁵. Trata-se de um diálogo de Shevek com um alienígena que não pertence nem a Urras nem a Anarres, pertence à Terra, uma Terra devastada e apocalíptica, governada tiranicamente para a sobrevivência da espécie, a embaixadora, Keng, diz:

– (...) Deixe-me falar como vejo este mundo. Para mim, e para meus companheiros terranos que viram o planeta, Urras é o mais agradável, mais variado e mais belo dos mundos habitados. É o mundo que mais se aproxima do Paraíso. Ela olhou para ele com serenidade e intensidade; ele não falou nada.
– Sei que está cheio de maldade, cheio de injustiça humana, ganância, loucura, desperdício. Mas também está cheio de bondade, de beleza, de vitalidade, de realizações. É assim que um mundo deve ser! Ele está vivo, tremendamente vivo... vivo, apesar de todas as maldades, e tem esperança. Não é verdade?⁶

Para ela, Urras é a única esperança e caminho possível, é uma realização que ela acredita ser possível e também familiar à Terra, especialmente tendo em via as analogias com a Guerra Fria. Porém, aceitar Urras como paraíso ou utopia, argumentativamente significa tornar aceitáveis determinadas dinâmicas, como os imperialismos de A-Io e Thu e sua dinâmica de guerras frequentes via países menos desenvolvidos, leia-se Terceiro Mundo. Shevek não nega a “beleza do embrulho” de Urras, mas, e especialmente em relação a história e utopia, ele busca expandir o que a própria Keng conhece como “possível”, ele aponta a possibilidade e necessidade de um utopismo, seja em meio a devastação, dominação ou privação:

– (...) Você acha que Anarres é um futuro que não pode ser alcançado, como seu passado não pode ser alterado. Assim, não há nada além do presente, este planeta Urras, o presente rico, real, estável, o momento de agora. E você pensa que é algo que pode ser possuído! Você o inveja um pouco. Você pensa que é algo que gostaria

⁵ Como em TUNICK, Mark “The Need for Walls: Privacy, Community and Freedom in *The Dispossessed*” e ELLIOT, Winter. “Breaching Invisible Walls: Individual Anarchy in *The Dispossessed*”, in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *Op cit.* p. 129-164.

⁶ LE GUIN, Ursula K. *Ibidem*. Capítulo 11, p. 339-340.

de ter. Mas não é real, sabe. Não é estável, não é sólido... nada é. As coisas mudam, mudam. Não se pode ter nada... E muito menos o presente, a não ser que você o aceite junto com o passado e o futuro. Não apenas o passado, mas também o futuro, não só o futuro, mas também o passado!⁷

Com tal percurso em mente, apresentadas e elaboradas algumas das noções de utopia no romance, apontamos como nem Anarres nem Urras são utopias. Possuem múltiplos problemas e falhas, de natureza ambiental, social e política. Contudo, não se pretende descrever a dinâmica de ambos como fechada em órbitas, em múltiplas relações e conexões, mas que mantém uma ambiguidade de ambos os níveis, como iguais distopias. Exatamente o oposto: “Urras is not ambiguous; it is complex, but wholly predictable”⁸, não se trata de um jogo igual, e reconhecer igual “ambiguidade” em Urras é aceitar problemas como os que citamos. Que, em uma preferência por Anarres, tal como Shevek expõe na citação apresentada, há ao mesmo tempo uma ambiguidade crítica, mas uma possibilidade utópica preservada, dada especialmente pelo modo e a ação do retorno de Shevek a Anarres.

Retorno e escolha da utopia

Em uma de suas explorações pelo planeta de Urras, Shevek encontra a lápide da fundadora do movimento revolucionário que gerou seu lar de Anarres, o túmulo de Odo. O texto, mencionado múltiplas vezes ao longo da obra, estabelece o desenrolar do enredo do início ao fim: “a verdadeira viagem é o retorno.”⁹ Isto é, Shevek parte de sua lua/planeta natal, descobre uma parte desse mundo que observava no céu toda a sua vida, e retorna ao lar, sob condições dúbias, mas otimista e tendo feito sua escolha. Assim, ele decide pela utopia, uma utopia problemática, incerta, cujo próprio futuro permanece em jogo, mas, reforçado pelo presente e pelo passado, a sua opção é por aquilo que ele julgou crescer com sua vida inteira, uma utopia anarquista. Anarres pode não ser uma utopia, mas permanece significativo e um símbolo de esperança igualmente.

Como abordam os próprios movimentos socialistas e anarquistas de Urras, com os quais Shevek brevemente encontra, apontam:

– (...) Você sabe o que a sua sociedade tem significado aqui, para nós, nos últimos cento e cinquenta anos? Você sabe que quando as pessoas querem desejar boa sorte umas às outras dizem “que você renasça em Anarres”? Saber que ela existe, saber que existe uma sociedade sem governo, sem polícia, sem exploração econômica,

⁷ LE GUIN, Ursula K. *Ibidem*. Capítulo 11, p. 341-342.

⁸ CURTIS, Claire P. *Ibidem*. P. 275 – Urras não é ambíguo; é complexo, mas inteiramente previsível. (Tradução própria).

⁹ LE GUIN, Ursula K. *Ibidem*. Capítulo 3, p. 91.

saber que nunca mais se pode dizer que é só uma miragem, um sonho idealista! (...) Mas porque você é uma ideia. Uma ideia perigosa. A ideia do anarquismo, em carne e osso. Andando entre nós.¹⁰

Tal diálogo, que antecipa uma passeata e repressão violenta, não deixa de descrever e apontar o significado de utopia, mesmo como ideia, dotada de potencial político e revolucionário. Shevek reconhece, intimamente, a ausência da utopia em sua casa, mas não elimina também o que representa a existência de Anarres para esses outros movimentos, o “espírito da utopia”, como dizia e trabalhava Ernst Bloch¹¹.

Shevek compreende não somente o que é Anarres como sociedade concreta, falha e imperfeita, mas também o que é como um símbolo, uma esperança e até um horizonte, como ele elucidará no diálogo com Keng. Desse modo, inclusive, ele é capaz de encontrar seu caminho para retornar e perseverar no utopismo de Anarres, uma vez que apreendeu a específica prosperidade que sua lua possui, especialmente após ter vivido e testemunhado o inferno de Urras, com sua miséria, guerras e opressão. Como ilustra Claire P. Curtis do que Anarres busca ser, em seu jogo com o ideal e o real: “Anarres is trying - trying to be itself and to discover what it is to be itself. Anarres is not trying to achieve perfection. It is trying to stay true to the principles that its inhabitants have endorsed: brotherhood, equality, freedom.”¹²

No entanto, é necessário fazer uma ressalva e um comentário a tal caracterização de Anarres como utópico – se não uma utopia –, em relação a como essa sociedade foi vista por uma parte da literatura que questiona essa dimensão. E as limitações de tal perspectiva, como não conciliar o final em termos amplos a não ser como parte de uma jornada pessoal e individual; inclusive sem comentar o efeito da descoberta científica de Shevek que habilitaria o ansível, um telefone celular interplanetário, para o universo concreto que temos ao final. Assim, para compreender o modo como Anarres e *Os despossuídos* marca uma literatura utópica, abordemos uma parte dessas críticas, e o que é perdido quando, em vias de uma interpretação tradicional de utopias, esse romance é também incluído como criando cenários distópicos de uma lua a outra.

Literatura utópica e/ou distópica

¹⁰ LE GUIN, Ursula K., *Ibidem*. Capítulo 9, p. 289-290.

¹¹ BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Translation by Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University Press, 2000.

¹² CURTIS, Claire P. *Ibidem*. p. 279 – Anarres está tentando - tentando ser a si mesmo e descobrindo o que é ser ele mesmo. Anarres não está tentando alcançar a perfeição. Ele está tentando se manter verdadeiro aos princípios que seus habitantes endossavam: irmandade, igualdade, liberdade. (Tradução própria).

Crucial, de início, recuperar uma parte da crítica às utopias literárias, assim como seus benefícios, e como a obra tratada diverge desde o início e não só se defende bem, mas escapa desse tipo de questionamento. Há uma inversão no romance, ao contrário do viajante à utopia, temos o viajante *de* utopia, que também reforça todos os tons ambíguos já comentados. O normal, o esperado, era daquele que chegava nessa outra sociedade, um estranho, de nosso mundo ou distinto, que visita um espaço idílico, teoricamente perfeito e superior. Porém, este esforço comprazia limitações: utopia para quem? Sob que condições? Questões que, usadas como lentes para a leitura, desenrolam tensões existentes nessas caracterizações “impecáveis”, seja a de uma determinada forma de controle social, ou mesmo do isolamento e a apresentação delas como sociedades fechadas.

No romance tratado há referências a esses elementos, e de forma muito semelhante, como em reconhecimento à existência dessas críticas feitas à literatura utópica, uma vez que se aplicam a Anarres, que seria uma sociedade melhor que a do presente. Porém, de modo invertido, é o habitante de utopia que visita a “distopia”, como ele a conhece, buscando recuperar algo dela. No entanto, esse movimento não encerra uma mão única, mas cíclica, como abordamos. A utopia não é “derrotada”, sendo abandonada por seu nativo, mas recuperada, ele volta. O que a obra nos apresenta é um homem que busca descobrir algo sobre si mesmo e sua sociedade, o seu passado, enquanto também busca algo novo, um futuro, para renovar seu próprio mundo. Isto é, um percurso que podemos considerar para a própria concepção de literatura utópica.

Utopia, inclusive, que não é clara em momento algum do romance. Há uma preferência por Anarres, de fato, mas a conclusão desta sociedade como uma utopia ou não cabe ao leitor, à crítica, que buscamos estar constatando ao longo do texto. Concretamente, ao longo de diversos artigos, e inclusive na obra citada sobre as novas políticas utópicas de Le Guin, há uma divisão um tanto clara entre a crítica: ou Anarres configura uma distopia, por suas falhas de domínio da maioria, supressão da criatividade individual e isolamento¹³; ou Anarres é uma utopia problemática, tão próxima de um projeto utópico quanto possível, mas não um fim em

¹³ Citando alguns artigos e capítulos que definimos como “anti-Anarres”: LINDOW, Sandra J. “Mapping the Walls of *The Dispossessed*”, *Extrapolation*, Texas, v. 52, no. 2, 2011; KHOURI, Nadia. The Dialectics of Power: Utopia in the Science Fiction of Le Guin, Jeury, and Piercy (Dialectique du pouvoir: l'utopie dans la science-fiction de Le Guin, Jeury et Piercy) *Science Fiction Studies*, Indiana, v. 7, no. 1, Science Fiction on Women, Science Fiction by Women (Mar., 1980), pp. 49-60; TUNICK, Mark. “The Need for Walls: Privacy, Community and Freedom in *The Dispossessed*” ELLIOT, Winter. “Breaching Invisible Walls: Individual Anarchy in *The Dispossessed*”, HAMMER, Everett L. “The Gap in the Wall: Partnership, Physics and Politics in *The Dispossessed*”, in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *Op cit.* p. 129-164 e pp. 219-231.

si mesmo, apresentada como uma sociedade em transformação e com a necessidade de continuar esse processo, não o interromper.¹⁴

As posições são muito diversas, partindo de pontos distintos e abordando uma série de questões, de ecologia a ceticismo e comunidade, seja de um lado como de outro. Porém, a premissa inicial de uma rejeição ou adoção crítica a Anarres como utópico permanece. Buscamos apontar, especialmente com o ponto final relacionado à História, como negar a particularidade da literatura utópica de romances como *Os despossuídos*, ou mesmo outros, no caso das obras abordadas por Tom Moylan em *Demand Utopia*, é não compreender os esforços particulares que são realizados. E o argumento deste autor, de que configuram uma “utopia crítica” impelem a leituras que consideram os textos no que concebem em específico, como a própria Le Guin comentou, de serem romances, não tratados, apesar de serem “literatura utópica”.

Dessa forma, Moylan constata como essas obras estão: “Aware of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as a blueprint while preserving it as a dream”¹⁵. Ou seja, há uma particularidade nesses textos que é perdida caso se busque compreendê-los simplesmente como outras utopias foram ou mesmo como uma distopia; ponto inclusive que Fredric Jameson indica, se não com relação a essa obra, de que o tratamento dado a distopias valoriza o seu esforço moderno e suas “representações realistas”, enquanto utopias não seriam nada mais que “fantasias bobas.”¹⁶ Ao se buscar tornar o romance uma narrativa distópica, de “distopizar”, deixa-se de compreender as especificidades e méritos de *Os despossuídos*. Torna-se uma perspectiva que não apreende essas obras com o pleno esforço realizado, e que permanece com leituras e abordagens incompletas.

¹⁴ Contraopondo outros textos mais simpáticos a Anarres: CROSS, Katherine. “Naming a Star: Ursula Le Guin’s *The Dispossessed* and the Reimagining of Utopianism” *American Journal of Economics and Sociology*, v. 77, no. 5 (Nov., 2018); URBANOWICZ, Victor. “Personal and Political in *The Dispossessed*” *Science Fiction Studies*, Indiana, n. 15, v. 5, parte 2 (Jul. 1978); WILLIAMS, Raymond. “Utopia and Science Fiction” *Science Fiction Studies*, Indiana, n. 16, v. 5, parte 3, (Nov. 1978); JAMESON, Fredric. “Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?” *Science Fiction Studies*, n. 27, v. 9, parte 2 (Jul. 1982); MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berlin: Peter Lang, 2014; CURTIS, Claire P. “Ambiguous Choices: Skepticism as a Grounding for Utopia” e PLAW, Avery. “Empty Hands: Communication, Pluralism, and Community in Ursula K. Le Guin’s *The Dispossessed*” in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *Op cit.* pp. 265-304.

¹⁵ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berlin: Peter Lang, 2014. p. 10 – Cientes das limitações da tradição utópica, de modo que esses textos rejeitam utopia como projeto, mas a preservam como sonho (Tradução própria)

¹⁶ JAMESON, Fredric. “Journey into Fear”, in: _____, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. pp. 182-210.

Concluiremos adiante com essa dimensão histórica, que opera como principal marcador de um trabalho tão distinto.

História invade utopia

Novas utopias, especialmente *Os despossuídos*, rejeitaram essas sociedades como um “fim da história”, mas o utopismo permanece. Cria-se então narrativas que abrangem o tempo e a história, abraçando sua principal consequência, isto é, a impossibilidade do projeto último. Uma utopia como destino desaparece, mas não seu horizonte, ponto que Moylan argumenta: “There can be no Utopia, but there can be utopian expressions that constantly shatter the present achievements and compromises of society and point to that which is not yet experienced in the human project of fulfilment and creation.”¹⁷ E Shevek corrobora em um trecho inclusive já citado: “– (...) As coisas mudam, mudam. Não se pode ter nada... E muito menos o presente, a não ser que você o aceite junto com o passado e o futuro. Não apenas o passado, mas também o futuro, não só o futuro, mas também o passado!”¹⁸

Utopia deixa de ser um lugar concreto, mas o impulso, a esperança, o esforço, se renovam, em um romance no qual o habitante de “utopia” necessita da distopia, de seu passado, para avançar no tempo. A veemência de Shevek, ao final, de que “– Somos os filhos do tempo.”¹⁹ Opera como uma obstinação, em referência à discussão com Keng, de que o futuro não é um terreno isolado, fechado, mas um campo aberto.

Pode-se compreender ainda melhor com a circularidade do romance: Shevek deixa sua lua natal para avançar suas pesquisas, redescobre as razões para a revolução de seu planeta e retorna ao lar para continuar com as mudanças e caminhos de sua sociedade. Com a recuperação da história de Odo, do odonianismo, e o próprio presente de Urras, Shevek compreende na prática o que Anarres é e representa, em suas limitações e possibilidades. Há mais em jogo do que uma ampla rejeição de princípios utópicos ou da ideia de um futuro melhor, há “uma utopia ambígua”, um sonho, uma esperança que permanece viva, seja no impulso de Shevek de tanto realizar suas pesquisas e viagem contra as vigências tradicionais de isolamento, como em divulgar seus resultados para todos os povos conhecidos, Urras, Anarres, e os alienígenas de Terra e Hain.

¹⁷ MOYLAN, Tom. *Op cit.*, p. 27. – Não pode haver Utopia, mas pode haver expressões utópicas que constantemente estilham conquistas do presente e concessões sociais e apontam para aquilo que ainda não foi vivenciado no projeto humano de satisfação e criação.

¹⁸ LE GUIN, Ursula K. *Ibidem*. Capítulo 11, p. 342.

¹⁹ LE GUIN, Ursula K. *Ibidem*. Capítulo 13, p. 377.

A História invade a narrativa utópica em *Os despossuídos*. Por mais que no presente que Shevek vivencia como criança há um isolamento de sua sociedade e uma estagnação até distópica, ao longo do texto e com a sua própria jornada há tanto uma visualização do que consistiu o passado de Anarres, o que havia antes e como se chegou a tal realidade – os problemas ligados a tal criação, na “compra” dos odonianos com a lua de Anarres –, as suas consequências, o presente com suas dificuldades, e, por fim, a esperança e possibilidade de futuro deixadas abertas pelo final.

Utopias tradicionais abraçavam uma ideia de perfeição, um projeto até. Com a rejeição de ambos há algo novo, mas com uma parcialidade notável, Anarres não é perfeito, mas seu sonho não é desvalorizado, há um reforço de seu utopismo também como crítica à sua realidade do presente. O estabelecimento, por exemplo, do Sindicato de Iniciativa, por Shevek e Bedap, e a informação de que eles como grupo cresceram enquanto o primeiro esteve em Urras indica que um potencial transformador positivo continua a existir. Trata-se de um objetivo revolucionário contínuo, renovado e encorajado, não como dogma ou destino, mas como caminho. Shevek refere-se à ideia de casa e a possibilidade de retorno, mesmo diante da história, um ponto que sua teoria busca conciliar, e sua resposta vale para Anarres e Utopia: “*Pode-se voltar para casa, afirma a Teoria Temporal Geral, desde que se compreenda que casa é um lugar onde nunca se esteve.*”²⁰

Anarres nunca foi uma Utopia e nunca será. Mas não deixa de ser um lugar superior a Urras, livre de domínio e exploração econômica, possuindo moradia, saúde, educação, alimento e emprego para todos, sem exceção, mesmo em condições de fome e dificuldades naturais. E, ainda, o esforço por Anarres, a luta, transformação e crítica constante e necessária por essa forma anarquista de sociedade é valorizada, é a escolha de Shevek de perpetuar sua luta e história. Por meio de sua opção e ampliada concepção histórica, “utopia” transforma-se em uma atitude a se ter diante da vida e sociedade humana. A perfeição pode ser inalcançável, mas o esforço por ela, pelo melhor, consciente de dificuldades e limitações, como um método crítico²¹, é uma das criações mais singulares de *Os despossuídos*, mesmo em relações a outras “utopias críticas”.

Ursula K. Le Guin estabelece e marca uma nova utopia, ambígua, que é contaminada pela história, pelo conflito humano, pela escassez e pela dificuldade. Porém, o utópico segue

²⁰ LE GUIN, Ursula K. *Ibidem*. p. 63.

²¹ STOW, Simon. “Worlds Apart: Ursula K. Le Guin and the Possibility of Method” in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *Op. cit.* pp. 37-51

vivo, como uma esperança renovada e crítica, que não se desespera, derrotada. Opta-se pelo lar, pela imperfeição, somente por ter reconhecido sua história em primeira mão do inferno de Urras, que Shevek é capaz de renovar a promessa de seus antepassados. A História mantém, revitaliza e traz esperança à Utopia. O sonho se mantém, mais lúcido e talvez até tímido, mas abraçado por inteiro, com Shevek saindo da nave que o trouxe de volta a seu lar, sem conhecer o futuro, mas não menos motivado de lutar por ele, pelo belo, pelo utópico.

Referências Bibliográficas

- BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Translation by Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- CROSS, Katherine. “Naming a Star: Ursula Le Guin’s *The Dispossessed* and the Reimagining of Utopianism” *American Journal of Economics and Sociology*, v. 77, no. 5 (Nov., 2018).
- CURTIS, Claire P., “Ambiguous Choices: Skepticism as a Grounding for Utopia” in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. pp. 265-282.
- DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005.
- ELLIOT, Winter. “Breaching Invisible Walls: Individual Anarchy in *The Dispossessed*”, in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. pp. 149-164.
- HAMMER, Everett L. “The Gap in the Wall: Partnership, Physics and Politics in *The Dispossessed*”, in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. pp. 219-231.
- JAMESON, Fredric. World Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative. *Science Fiction Studies*, Indiana, n. 7, v. 2, parte 3, nov. 1975.
- _____. “Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?” *Science Fiction Studies*, n. 27, v. 9, parte 2 (Jul. 1982).
- _____. “Journey into Fear”, in: _____, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. pp. 182-210.
- KHOURI, Nadia. The Dialectics of Power: Utopia in the Science Fiction of Le Guin, Jeury, and Piercy (Dialectique du pouvoir: l’utopie dans la science-fiction de Le Guin, Jeury et Piercy) *Science Fiction Studies*, Indiana, v. 7, no. 1, Science Fiction on Women, Science Fiction by Women (Mar., 1980), pp. 49-60.

- LE GUIN, Ursula K., “A Response, by Ansible, from Tau Ceti”, in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. pp. 305-308.
- _____. *Os despossuídos*. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- LINDOW, Sandra J. “Mapping the Walls of *The Dispossessed*”, *Extrapolation*, Texas, v. 52, no. 2, 2011.
- MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berlin: Peter Lang, 2014.
- PLAW, Avery. “Empty Hands: Communication, Pluralism, and Community in Ursula K. Le Guin’s *The Dispossessed*” in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. pp. 265-304.
- STOW, Simon. “Worlds Apart: Ursula K. Le Guin and the Possibility of Method”, in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. pp. 37-51.
- TUNICK, Mark “The Need for Walls: Privacy, Community and Freedom in *The Dispossessed*”, in: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (Ed.) *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. New York: Lexington Books, 2005. Pp 129-147.
- URBANOWICZ, Victor. “Personal and Political in *The Dispossessed*” *Science Fiction Studies*, Indiana, n. 15, v. 5, parte 2 (Jul. 1978).
- WILLIAMS, Raymond. “Utopia and Science Fiction” *Science Fiction Studies*, Indiana, n. 16, v. 5, parte 3, (Nov. 1978).

O Brasil republicano de Antonio Callado em *Reflexos do Baile*

Glener Ochiussi
FFLCH-USP
Doutorando em História Social
glenerochiussi@usp.br

Resumo: Originalmente publicado em 1976, *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, é uma ficção caleidoscópica. Nessa pesquisa, analisaremos a interação alegórica identificada em *Reflexos* entre os primeiros anos após a proclamação da República no Brasil e o tempo histórico central do respectivo romance. Em paralelo, problematizaremos certas “feridas históricas” prospectadas nas entrelinhas do texto literário ora estudado. A conclusão é que em *Reflexos do Baile* Callado posiciona-se contra a manipulação da história brasileira e a favor da história dos vencidos.

Palavras-chave: Antonio Callado; Literatura e História; *Reflexos do Baile*.

Introdução

Rio de Janeiro, 1974. Após receber um adiantamento da editora, Antonio Callado começa a escrever um novo romance. No mercado editorial da época, somente autores consagrados possuíam esse privilégio. Assim, publicado em 1976 pela editora Paz e Terra, *Reflexos do Baile* é um marco na carreira de Callado. Com ele, o autor de *Quarup* torna-se um romancista profissional. Elaborada em Petrópolis, a respectiva obra é um mosaico de retalhos textuais. Sabe-se que o autor escreveu os excertos sem respeitar uma ordem prévia para, na sequência, organizar o material imprimindo-lhe uma sistematicidade mínima. Logo, a fragmentação é a principal característica de seu enredo.

Concebido em três partes (A véspera, A noite sem trevas e o dia da ressaca), a estrutura de *Reflexos* é composta por cartas, bilhetes e relatórios provenientes da repressão. Neles constam documentos em que se registram apenas os destinatários. Dessa maneira, a autoria das passagens somente é verificada por meio da aproximação do leitor virtual com o estilo de escrita de cada personagem. O narrador, por sua vez, raramente intervém. Quando o faz, seus comentários restringem-se às notas de rodapé. O conjunto estilístico do romance é, portanto, refinado. Atenta a isso, a editora traçou para o livro um amplo projeto de divulgação comercial.

Dessa forma, com a publicação *Reflexos do Baile*, Antonio Callado passa a viajar rumo às principais capitais do Brasil a fim de divulgar o seu trabalho. Nessas localidades, o autor autografa volumes e interage com os leitores. Em paralelo, a Paz e Terra começa a propagandear a obra em jornais nacionais de ampla tiragem. Sobre a referida editora,

Flamarion Maués afirma “Principalmente a partir do momento em que foi comprada, em 1975, pelo empresário Fernando Gasparian, a Paz e Terra passou a ser uma das mais importantes editoras de livros políticos de oposição do país”¹. Livros que, como *Reflexos do Baile*, abordavam temas delicados para o período.

Escrito durante a Ditadura Militar de 1964, a fábula do romance ora analisado é centrada num baile, organizado pela embaixada britânica, em homenagem a Elizabeth II. Durante a festa, um grupo armado de esquerda tenciona aprisionar a monarca, mas, após de uma série de imprevistos, não obtém sucesso. Logo, com o fracasso do projeto original, o embaixador dos EUA no Brasil é aprisionado. Em pouco tempo, porém, o cativo é descoberto. Seguem-se, por parte dos agentes de repressão, episódios de tortura e violência contra os revolucionários capturados. Registre-se a coragem do autor em explorar o tópos da guerrilha urbana nas páginas de *Reflexos do Baile*.

Coragem, essa, que encaminhou a recepção positiva da narrativa. Na orelha de sua primeira edição, por exemplo, Antônio Houaiss afirma “Antonio Callado atinge neste romance a perfeição na arte da concisão (...) Já que não se pode gargalhar, que se arrebente por dentro, com o subsorriso por fora. Pode-se pedir mais de uma obra-prima?”². De modo sintomático, em *Reflexos do Baile*, por meio da ironia, Callado questiona as ideologias instrumentalizadas por membros da alta cúpula militar com o propósito de perpetrarem atos desumanos. Aliás, com a referida publicação, o autor consolida-se como um arguto intérprete da história recente do Brasil.

Também por isso Callado entendia o respectivo livro como o ápice de sua criação ficcional. Assim, em uma última entrevista em 1997, poucos dias antes de falecer, o autor afirma “É o seguinte. Do ponto de vista da minha carreira de romancista, acho que um único romance meu tem força em si: *Reflexos do Baile*”³. Na referida obra, Callado prioriza a problematização do tempo histórico de longo prazo, atentando-se para as ruínas do passado que ainda assombram o presente. Em consequência, com base num passado que persiste em não passar, o autor cria um romance inventivo. Em nossa concepção, diga-se, *Reflexos* não é

¹ MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984*. São Paulo: Publisher Brasil, 2013. p. 44.

² HOUAISS, Antônio. [Orelha do livro]. In: CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

³ CALLADO, Antonio. Antonio Callado chega aos 80 e revê obra. *Folha de São Paulo*, janeiro. 1997.

um romance histórico, mas um romance que dialoga com diferentes momentos da história do Brasil⁴.

Um romance, múltiplos tempos históricos

O tempo histórico central de *Reflexos* é circunscrito por um arco que começa em 1967 (ditadura Costa e Silva) e termina em 1974 (governo do ditador Médici). Certos índices temporais atestam isso no enredo, a saber: i. A guerrilha urbana idealizada pelas esquerdas atuou no Brasil entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970; ii. A rainha Elizabeth II visitou cidades como Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro em novembro de 1968; iii. Os restos mortais de D. Pedro I foram trasladados para o Brasil em 1972, durante as comemorações do sesquicentenário de independência. Mas isso não é tudo. Em *Reflexos*, verifica-se uma profusão de tempos históricos.

Fiquemos apenas na história do Brasil. O tempo histórico central da referida obra dialoga com a chegada dos portugueses na Bahia no início do século XV (a carta escrita por Pero Vaz de Caminha é parodiada no livro), com o declínio dos engenhos nordestinos de açúcar no último quartel do século XVII (as relações sociais enraizadas na escravatura e no patriarcado são exploradas pelo autor) e com a proclamação da República no Brasil oitocentista (o baile da Ilha Fiscal, por exemplo, é um signo constante na fábula do romance). Logo, como num verdadeiro mosaico de fragmentos, *Reflexos do Baile* apresenta-se como uma narrativa caleidoscópica. Constata-se, assim, no enredo da narrativa, um entrelaçamento de diferentes tempos históricos.

Essa interação de diferentes tempos históricos é levada a cabo por intermédio da alegoria. Sobre essa figura de linguagem, João Adolfo Hansen afirma “No encadeamento do discurso ela metaforiza uma expansão das analogias; em cada ponto do discurso, repete um significado ausente, orientando-se para ‘fora’ ou para ‘outro’ diverso daquilo que vai sendo exposto”⁵. Em *Reflexos*, o passado (figura a) é utilizado a fim de colocar em relevo aspectos nem sempre publicáveis acerca do tempo histórico central do romance (figura b)⁶. Dessa

⁴ Para as considerações de Davi Arrigucci Jr. sobre *Reflexos do Baile*, Ver: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O baile das trevas e das águas. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 57-73.

⁵ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. p. 38-39.

⁶ De 312 títulos censurados nos anos 1970 no Brasil (livros dos mais diversos gêneros), de acordo com Sandra Reimão, 300 o foram entre 1975 e 1979. Isto representa mais de 96% do total da década. Somente no ano em que *Reflexos do Baile* foi publicado (1976), 61 obras foram censuradas. A partir dessa análise, portanto, é lícito afirmar que a literatura passou a ser, na segunda metade da década de 1970, uma preocupação primordial para os

maneira, a cada leitura alegórica, a interpretação do tempo histórico central do romance torna-se progressivamente mais complexa (figura c).

Ressalte-se que esse passado não é mecanicamente replicado no tempo histórico central do romance. Alegorias não são simples transposições. Trata-se de uma relação dialógica entre duas figuras textuais. Sendo que, dessa interação, um terceiro mundo simbólico surge. Assim, por meio da alegoria, o leitor virtual de *Reflexos* se vale de um arcabouço de vivências provenientes do passado (“espaço de experiência”) a fim de tecer interpretações mais ricas a respeito do tempo histórico central do romance⁷. Essas vivências do passado, é preciso dizer, são igualmente representadas por Callado na obra, o que lhes conferem importância estratégica na exegese da fábula. Em síntese, no livro ora analisado, o passado complexifica o presente.

Com isso, pretende-se ler nas entrelinhas de *Reflexos do Baile* certas vicissitudes históricas. Para Dominick Lacapra, “o romance é relevante à pesquisa histórica na medida em que pode ser convertido em informação ou conhecimento útil”⁸. A Guerra de Canudos, por exemplo, é um índice histórico muito reportado em *Reflexos*. No ideário imagético de Callado, diga-se, o massacre de Belo Monte persistia em ecoar no tempo histórico da Ditadura Militar. Assim, em *Reflexos do Baile*, o autor recorre à exemplaridade de Canudos – “vozes contestatórias do passado”⁹ – com o propósito de prospectar inúmeras “feridas históricas” ainda incômodas na época da escritura do livro¹⁰. Feridas, essas, estudadas nessa pesquisa.

A partir dessas considerações, definimos o objetivo desse trabalho, qual seja, problematizar a interação alegórica existente nas páginas de *Reflexos* entre os primeiros anos após a proclamação da República no Brasil e o tempo histórico central do respectivo romance. Por certo, cada uma dessas épocas está inserida num “regime de historicidade” diferente¹¹. Entretanto, em nosso entendimento, na fábula de *Reflexos do Baile*, elas dialogam entre si. Nesse instante, cabe a pergunta. O que aproxima esses dois tempos históricos? De início,

censores. REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Edusp, 2011. p. 33.

⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 305-327.

⁸ LACAPRA, Dominick. História e romance. *Revista de História*, São Paulo, v. 2, n. 3, 1991. p. 107-124.

⁹ *Idem, ibidem*.

¹⁰ MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil Militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 152.

¹¹ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Vários tradutores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 17-41.

verifica-se nos respectivos períodos a observância do Exército brasileiro como uma instituição político-militar influente nas decisões administrativas em âmbito nacional.

A literatura evoca a história do Brasil

Com base num pacto oligárquico-militar, a República é proclamada em 1889. Sete anos depois, pressionado por coronéis e por quadros da Igreja Católica, o Exército começa a marchar para o sertão da Bahia a fim de submeter o arraial de Canudos. Habitado por “mulatos, mamelucos, índios, mestiços, brancos, caboclos e negros”, o vilarejo fora idealizado por Antônio Conselheiro: um líder místico, crítico dos altos impostos exigidos pelo governo republicano¹². Diante da miséria, consequência das intempéries e da excessiva exploração do trabalho, a cidadela de Belo Monte resiste.

Assim, a despeito de possuírem uma tecnologia militar ínfima, os sertanejos de Canudos rechaçaram três investidas das tropas nacionais. Isso porque, conhecedores da geografia da região, os sertanejos armavam emboscadas para os destacamentos militares, numa estratégia quase sempre vitoriosa. Em outubro de 1897, no entanto, o arraial é completamente destruído: suas casas são queimadas, alguns de seus moradores são degolados e muitas de suas mulheres estupradas¹³. Anos depois, nas palavras de Euclides da Cunha, a brutalidade do Exército na repressão à Canudos torna-se uma “nódoa” na história daquela instituição¹⁴.

No romance *Reflexos do Baile*, tanto o Exército quanto a Guerra de Canudos são motivos representados. O Exército, por meio de personagens específicas. A guerra, recorrendo a excertos em diferentes partes do enredo. Dessa maneira, em certa altura da ação dramática do livro, uma personagem chefe das forças de repressão afirma “Oriundas da Guerra de Canudos, as favelas do Rio, atavicamente a serviço, ainda, do Conselheiro, são (...) o câncer ósseo em nosso esqueleto implantado, são a imagem de barro da nossa pieguice e incompetência, a nossa Cartago, que é preciso destruir”¹⁵. Em *Reflexos*, diga-se, Callado tenciona ressignificar o massacre de Canudos a fim de inseri-lo num outro contexto.

¹² TELLES, Marcela. Canudos (1893-7). In: SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa (Orgs). *Dicionário da república: 51 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 46-52.

¹³ *Idem, ibidem*.

¹⁴ CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 5ª edição. São Paulo: Ateliê editorial, 2018. p. 735-736.

¹⁵ CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. p. 77-78.

Por isso, na respectiva obra, as populações marginalizadas das grandes cidades são apresentadas como as atuais representantes da resistência popular hasteada por Canudos. Ademais, atente-se para as últimas palavras do excerto. As favelas como “a nossa Cartago, que é preciso destruir”¹⁶. A belicosidade da intervenção é evidente. Depreende-se, assim, em termos históricos, que a violência estatal perpetrada pelo Exército nos primeiros anos da República fora estendida para o século posterior.

Em nossa concepção, a violência estatal é o principal signo alegórico que aproxima os primeiros anos de República com o tempo histórico central de *Reflexos do Baile*. Historicamente, em ambos os períodos, o Exército utiliza-se da violência a fim de levar a cabo inúmeras missões políticas. Além disso, é com o propósito de justificar a violência estatal empregada nessas duas épocas, que a alta cúpula militar idealiza a figura do “inimigo interno”. Na simbologia das Forças Armadas, o “inimigo interno” é capaz de desestabilizar a pátria e, por isso, precisa ser combatido. Em termos pragmáticos, entretanto, raramente esses hipotéticos “inimigos internos” oferecem riscos à nação.

A narrativa segue e uma personagem membro do Exército afirma “Lembraí-vos do Conselheiro, endeusado por um dos nossos, e do trabalho que até hoje dá não deixá-lo chegar aos meninos do colégio como líder camponês em luta contra o pagamento de impostos além de taumaturgo e milagreiro”¹⁷. Na passagem, percebe-se uma alusão à certa manipulação da história. De fato, sabe-se que a partir do final da década de 1960, com o auxílio do Conselho Federal de Cultura (CFC) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), integrantes das Forças Armadas começam a instrumentalizar a história brasileira com o objetivo de despertar um pretense “sentimento cívico-patriótico” na população¹⁸.

Conforme Tatyana de Amaral Maia,

No Brasil, a construção da memória oficial esteve relacionada aos grandes atos heroicos e aos momentos supostamente vitoriosos da nação. Raramente encontramos passagens que demonstram as feridas históricas, as mazelas do país, ou mesmo lutas internas que ameaçassem a cordialidade e a unidade do ‘povo brasileiro’¹⁹.

¹⁶ CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. p. 77-78.

¹⁷ CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. p. 80.

¹⁸ Os primeiros indícios de instrumentalização da história do Brasil por parte do Exército remontam à proclamação da República. Para mais, Ver: CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 91.

¹⁹ MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil Militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 152.

Assim, no campo da memória coletiva, o Exército apresenta-se como uma espécie de guardião da “história oficial”. Com isso, resistências populares do passado são relegadas a um processo de silenciamento. Peguemos como exemplo o livro didático “História do Brasil em cores”, escrito por Souza Diniz no contexto das comemorações do sesquicentenário da independência e publicado pela editora Martins Maltese. Esse paradidático possui mais de cem laudas, mas somente um pequeno espaço de página é reservado à Guerra de Canudos. Não obstante, nessas quase três linhas, os sertanejos de Belo Monte são tratados como “jagunços fanáticos” por Diniz²⁰.

Desse modo, seja por meio da educação ou da propaganda estatal, os ditadores Costa e Silva e Médici concebem uma história brasileira hipoteticamente pacífica, “baseada numa concepção de tempo linear, em que o progresso aparecia como o destino manifesto da nação”²¹. Um constructo historicamente inverídico, portanto, tanto para as referências do passado (a violência estatal sempre presente na história republicana do Brasil) quanto para os acontecimentos daquele presente (com base na Doutrina de Segurança Nacional, esses dois ditadores foram responsáveis por reprimir os adeptos das ações armadas organizadas pelas esquerdas).

Considerações finais

Em 1968, o governo do ditador Costa e Silva finaliza grande parte da obra do açude de Cocorobó, no interior da Bahia. De modo sintomático, Getúlio Vargas tentara sem sucesso empreender a referida construção. Em termos oficiais, o represado foi edificado com o propósito de levar água para o sertão. Na prática, porém, o propósito dos ditadores era outro²². Com o término da obra, as ruínas do antigo arraial de Canudos são completamente inundadas. Em *Reflexos do Baile*, uma personagem do departamento de segurança do Exército afirma “Tivemos faz pouco o trabalho e a despesa de afogar Canudos embaixo de Cocorobó”²³. Observador sensível, Callado entendeu o que pretendiam os militares.

²⁰ DINIZ, Souza. *História do Brasil em cores: trópico histórico*. São Paulo: Martins Maltese, 1974. p. 88.

²¹ CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 91.

²² A própria imprensa do período questionava a serventia do açude de Cocorobó no combate à seca. Ver, por exemplo: CAMPOS, Gervásio. A riqueza ronda esquecido e miserável recanto do Nordeste. *Diário de Pernambuco*, setembro. 1968.

²³ CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. p. 104.

Logo, num artigo publicado em 1996, o autor descreve Canudos como um “Brasil trágico, que não acaba nunca”²⁴. Ideia parecida pode ser lida nas entrelinhas de seu *Reflexos do Baile*, vinte anos antes. No respectivo romance, Callado registra a trágica história dos vencidos, esmagados pela violência estatal. Além disso, com a publicação de *Reflexos*, o autor logra se posicionar contra os mitos criados pela Ditadura Militar. Com efeito, como procuramos demonstrar no decorrer desse trabalho, a história brasileira não é “pacífica”.

Ainda sobre Cocorobó. Após a entrega da construção, os descendentes dos primeiros povoadores de Canudos são expulsos de suas antigas terras e começam a erigir uma terceira cidadela a poucos quilômetros do lago da barragem. Nos períodos de seca, as águas do Cocorobó recuam e as ruínas de uma pequena torre de igreja são avistadas. Canudos não desapareceu, portanto, como tencionava certos ditadores. Conforme um comentário de uma personagem membro das Forças Armadas em *Reflexos do Baile*, sobre a história do Brasil: É “do ventre pulverulento ou viscoso de suas secas e enchentes, que é parido e reparido o Antônio Conselheiro”²⁵.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O baile das trevas e das águas. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 57-73.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: MEDIA fashion, 2008.

CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 5ª edição. São Paulo: Ateliê editorial, 2018.

SCHAWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel (Orgs.) *Dicionário da república: 51 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DINIZ, Souza. *História do Brasil em cores: trópico histórico*. São Paulo: Martins Maltese, 1974.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

²⁴ CALLADO, Antonio. Há um século o Brasil afunda com Canudos. *Folha de São Paulo*, abril. 1996.

²⁵ CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, p. 31.

- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Vários tradutores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- HOUAISS, Antônio. [Orelha do livro]. In: CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LACAPRA, Dominick. História e romance. *Revista de História*, São Paulo, v. 2, n. 3, 1991. p. 107-124.
- MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil Militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984*. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Edusp, 2011.

Nísia Floresta e a recepção de romancistas estrangeiras em “Opúsculo Humanitário”

Larissa Karoline Campos Oliveira

Mestranda Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo

larissa.karoline.oliveira@usp.br

Resumo: Esse artigo é parte da pesquisa de mestrado desenvolvida atualmente sobre a autora Nísia Floresta (1810-1885), filósofa, educadora e escritora oitocentista brasileira, que escreveu o seu livro “Opúsculo Humanitário” (1853) com o objetivo de debater a educação das mulheres no Brasil império. O presente trabalho tenta discorrer sobre as intenções de Nísia ao recepcionar romances de escritoras estrangeiras. Duas diferentes autoras do século XIX, provenientes de diferentes países serão analisadas: George Sand, escritora francesa, da qual eu trabalharei com a sua obra célebre obra “Lélia”; e Harriet Beecher-Stowe, a famosa escritora de “A Cabana do Pai Tomás”, referência ao se tratar da Guerra de Secessão dos Estados Unidos da América. Utilizando a metodologia de tradução cultural, de Peter Burke (1992) e mediação cultural, de Ângela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016) procura-se discorrer sobre tópicos de História Intelectual que possam justificar as indicações da filósofa.

Palavras-chaves: Nísia Floresta; recepção; romances;

Dionísia Gonçalves Pinto ou Dionísia Pinto Lisboa – dada a inconclusões do nome da autora –, conhecida como Nísia Floresta (1810-1885) foi uma educadora, filósofa e escritora oitocentista nascida em Papari (atual Nísia Floresta), Rio Grande do Norte, que se dedicou a promover o acesso à educação e a promoção de mulheres a ocupação do espaço público e de trabalho na sociedade imperial brasileira. Conhecida e influente no século XIX, apesar de invisibilizada pela História no século seguinte, Nísia teve o seu nome e importância resgatados com relativo destaque nos últimos 30 anos, com novas edições de suas obras e aprofundamento de pesquisa sobre seus escritos. Mais conhecida pelos seus escritos sobre as mulheres, como a tradução livre do livro “Reivindicação dos Direitos das Mulheres”¹, de Mary Wollstonescraft – e um pouco menos por alguns contos e poemas indianistas e abolicionistas que também publicou a época –, seguiu tradições da época que a incluem dentro do escopo e atmosfera da intelectualidade liberal, ilustrada e romântica que criou oportunidade para que se pronunciasse sobre a educação da mulher no Brasil oitocentista.

Foi inclusa nessas tradições que a autora desenvolveu a escrita de “Opúsculo Humanitário” (1853), uma tese em defesa da educação da mulher, publicado primeiramente

¹ A aventura desta “tradução livre” é mais explorada por Pallares-Burke em seu livro “Nísia Floresta, O Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural” (1996).

em folhetins – num meio termo entre a escrita doutrinária – nos jornais *Diário do Rio de Janeiro* e *O Liberal* entre os anos de 1852-1853, após a sua recente volta de uma viagem de três anos na Europa, tendo, posteriormente, seus artigos publicados em livro. A educação como meio de superação do problema da inferioridade feminina é o foco de maior relevância de “Opúsculo Humanitário”, com um projeto que objetivava a construção de uma cultura nacional que tivesse mulheres inscritas em seu meio.

Em “Opúsculo Humanitário”, a autora se dedica a apresentar propostas para exemplificar as suas ideias da emancipação da sociedade. Nísia faz comparações da situação do Brasil com países por ela considerados mais progressistas e exemplos culturais e sociais que em sua visão provariam o seu ponto. Nesse âmbito, parece aderir a arquétipos intelectuais e de outros ambientes sociais, como a formação cultural das mulheres nos países por ela exemplificados, incluindo manifestações literárias e romances escritos por mulheres e seu papel na construção desses ideais de sociedade². Nesse cenário, o objetivo de Nísia seria recuperar aqueles excluídos socialmente – tendo as mulheres como centrais em sua argumentação – para afirmar sua importância e seu papel numa concepção universal de humanidade.

No livro, Nísia percorre um fio argumentativo que se inicia numa retrospectiva historiográfica sobre as mulheres no mundo ocidental desde a antiguidade, seguida pela comparação com a educação de mulheres europeias, uma reflexão sobre as mulheres brasileiras em suas diferentes classes e raças e, posteriormente, recomendações de mudança e reforma do país, o que leva a pesquisa a outras autoras. Em certo ponto de sua argumentação no livro, a Nísia indica e recomenda algumas escritoras de outros países. Procura-se compreender o porquê dessas recomendações – o que num primeiro momento aparenta ser nomes de mulheres conhecidas para revelar o desenvolvimento e o progresso que países com um grande grau de educação direcionado às mulheres podem alcançar, por outro lado pode revelar algumas intenções resguardadas a autora e direcionadas ao público leitor dessas obras com o objetivo de influenciar nas ideias debatidas para a construção da nação que estava se formando na década de 1850 – em contexto, o imperador D. Pedro II havia se tornado rei há apenas 10 anos e ainda havia o contexto de diversas revoltas populares, o que revela a fragilidade do Estado brasileiro que ainda tinha as ideias nacionalistas em formação.

² DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta: vida e obra. UFRN: Editora Universitária, 1995.

Em relação aos livros indicados, foram identificadas oito diferentes autoras a qual Nísia utiliza para a sua argumentação. Apesar da maioria das indicadas serem inglesas serão analisadas as obras de duas autoras, uma delas francesa – George Sand (1804-1876)– e a outra estadunidense – Harriet Beecher-Stowe (1811-1896) –, que parecem apresentar grandes distâncias entre si, mas que podem compartilhar alguns aspectos em comum, dentro da proposta de estabelecer possíveis paralelos. É interessante denotar que grande parte dos livros indicados por Nísia são na forma romance, o que pode ter ocorrido pelo fato de que havia um grande público escritor e leitor formado por mulheres; e a forma do romance estava cada vez mais em alta, se estabelecendo como um dos gêneros mais utilizados na literatura no XIX³.

Para fazer essa análise são utilizados os conceitos do historiador Peter Burke⁴ de *tradução cultural* – uma vez que Nísia tem um contato intenso com os países do Norte e os traduz de várias formas para os leitores brasileiros; a ideia de tradução cultural já foi aplicada com sucesso como metodologia de análise das obras de Nísia por Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke⁵. Também é utilizado o conceito de *mediação cultural*, de Patricia Hansen e Angela de Castro Gomes⁶ que dialoga mais com o fato de Nísia ser uma intelectual que percorre os meios populares e considerados de ‘elite’ para divulgar as suas ideias – a filósofa também era a dona de um colégio para meninas, no qual desenvolveu matérias de línguas e álgebra, para além do costumeiro e único ensino de trabalhos domésticos que as escolas da época ofereciam.

Ao se iniciar com o livro de Harriet Beecher-Stowe, é interessante compreender o seu contexto. A autora teve uma educação acadêmica voltada para os livros clássicos e a matemática. Era filha de um clérigo calvinista, e também foi casada com um clérigo, o que pode revelar certa influência no caráter cristão e evangelizador no “A Cabana do pai Tomás”. A autora e o marido eram figuras aparentes e constantes em debates políticos sobre republicanismo e abolicionismo; a irmã de Beecher-Stowe publicava tratados sobre a educação da mulher na sociedade norte-americana oitocentista. No decorrer do livro há uma discussão sobre republicanismo, racismo e um debate acalorado sobre a moralidade da

³ WATT, Ian. “O realismo e a forma romance”. A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (original: 1957).

⁴ BURKE, Peter. HSIA, R. Po-chia (Orgs.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna*. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

⁵ PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996.

⁶ GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1ª. ed, 2016.

religião, o que denota a influência do seu ambiente social e das discussões intelectuais as quais estava envolta. Sobre o livro, Nísia diz que:

O livro de Mrs. Stowe é um primor de moral, de delicadeza de estilo, de sentimentos sublimes, de preceitos cristãos, simples e habilmente dirigidos por mão feminina, que sabe toda a superioridade que tem a doce eloquente voz da persuasão, demonstrando os crimes em presença de suas vítimas, debaixo das formas mais capazes de inspirar o interesse e a compaixão, sobre o brado da rígida moral que severamente acusa a sociedade de qualquer povo de havê-los praticado. Essa obra pode ser considerada como um moderno Evangelho, em que todos os corações americanos deveriam ir beber as lições do Cristo, transmitidas pelo apóstolo feminino a quem Ele as inspirou.⁷

De modo explícito é possível identificar que o abolicionismo é um dos pontos principais para Nísia em relação ao livro de Beecher-Stowe. Apesar do tráfico de escravizados ter sido proibido oficialmente em 1850 no Brasil, a escravidão ainda era um tópico em voga no país, com o abolicionismo aparecendo como um tópico de discussão relevante de forma crescente. Ao ser um dos primeiros intelectuais no Brasil a receber “A Cabana de Pai Tomás”, Nísia demonstra como as questões do tema eram compartilhadas pelo mundo ocidental. No entanto, como um pensamento geral e compartilhado a época, o abolicionismo no Brasil era visto como um processo a ser alcançado gradualmente, não como um movimento espontâneo, revelando o caráter reformista que a filósofa procurava demonstrar em sua análise de Beecher-Stowe⁸. Num trecho de seu livro *Opúsculo*, Nísia expressa a sua expectativa de que todos os brasileiros leiam Pai Tomás e possam se espelhar nos personagens tidos como bons e cristãos no livro, para que o país tenha um grandioso futuro. O abolicionismo, assim, não apenas tem um caráter político, mas também moral, ponto em que tenta alcançar a população pela mentalidade religiosa. Esse ponto da moralidade se mistura com as ideias de formação e construção de cultura nacional, comum àquela época na literatura realista⁹.

A moralidade também está presente em *Lélia*, e não só na obra, como na perspectiva de Nísia sobre George Sand – e na vida das autoras. Primeiro, em sua argumentação, Nísia chega a ponderar o quanto mais brilharia se Sand tivesse uma educação religiosa relevante – lembrando que a francesa era cercada de polêmicas pelo costume de se vestir de homem publicamente e ter diversos maridos no decorrer de sua vida. Além disso, George Sand era um

⁷ FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Ed. Cortez, 1989, p. 42.

⁸ FERRETTI, Danilo. A publicação de “A cabana do pai Tomás” no Brasil escravista: o “momento europeu” da edição Rey e Belhate (1853). *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 189-223, jan/abr 2017.

⁹ WATT, 1990.

pseudônimo masculino utilizado por Amandine Aurore Lucile Dupin, uma romancista e memorialista francesa altamente conhecida nos círculos intelectuais e literários do século XIX. *Lélia* foi a sua terceira obra publicada, mas a primeira de grande circulação, sendo levada ao público em 1833. Sobre Sand e a sua obra, Nísia discorre:

A pena de ouro que escreveu *Lélia*, a mais sublime de suas concepções, repousou compondo os seus dramas morais que fizeram reviver na cena de Paris os simplices costumes rurais e perdoar à sua autora alguns de seus escritos, julgados, pelos severos moralistas, por demais livres.¹⁰

Surge o questionamento sobre as impressões de Floresta: seriam os severos moralistas eram os outros críticos ou a própria Nísia? Ou ela procura justificar ao seu público leitor a indicação do livro da autora, apesar da fama de George Sand, que era muito conhecida e comentada no Brasil? Pode parecer um tanto irônico o fato de Nísia tratar sobre essas polêmicas da vida de Sand, uma vez que ela mesma sofreu com apontamentos realizados pelo fato de ela ter largado o primeiro marido e se casado uma segunda vez. No entanto, nesse contexto há a questão sobre a moralidade religiosa que Nísia procurava incluir no desenvolvimento cultural do país – desatado da Igreja, já que a filósofa era anticlerical – e o diálogo que procurava estabelecer com a elite do país, que era, em seu interim, católica. Em Harriet Beecher-Stowe, a falta de moralidade ou aspectos religiosos, considerados morais, tornam a mulher um ser ‘incompleto’; enquanto isso, em *Lélia*, a excessiva moralidade desorientada, sem seguir uma racionalidade esperada da protagonista é a sua sina – ela não aproveita a vida e isso a leva a morte.

Ambos os livros aqui analisados têm enredos bem diferentes; enquanto um trata especificamente sobre os males da escravidão e tem o abolicionismo como o cerne do desenvolvimento de sua narrativa, o outro tem um caráter mais existencialista e segue a história sobre uma jovem mulher que sofre com o pessimismo da própria vida. Contudo, apesar disso, ambos focam no caráter do desenvolvimento psicológico das personagens, denotando o aspecto privado dos seus pensamentos, emoções e sentimentos em relação a um exterior que afeta o seu desenvolvimento interno – principalmente no de Pai Tomás, o protagonista escravizado; e St. Clare e Legreen, diferentes senhores de escravos com caráter opostos que aparecem no decorrer da trama no “A Cabana de Pai Tomás”; e todos os quatro personagens principais – *Lélia*, Stênio, Pulchérie e Trenmor –, no caso de “*Lélia*”.

¹⁰ FLORESTA, 1989, p. 33.

Este movimento entre as questões privadas e públicas do desenvolvimento da personagem – tanto das emoções, quanto na conjuntura social na qual tais obras estão inseridas – podem aparecer nos diálogos da narrativa e nos diálogos entre as próprias obras e a recepção do público. Isso nos permite partir para a ideia de opinião pública, tão importante a época que aparecia constantemente como discussão nas próprias obras – e na velada preocupação que os autores tinham na publicação de seus livros.

Em ambas as obras indicados por Nísia que aqui são analisadas, esse é um assunto em comum. Beecher-Stowe se volta ao leitor várias vezes através do seu narrador onisciente para lembrá-lo de certas partes da narrativa que haviam ocorrido – o que faz sentido, uma vez que o livro foi publicado aos poucos em forma de folhetim –, para construir uma identificação do leitor com as situações e as personagens e para fazer apelos sobre a situação da escravidão nos Estados Unidos da América e em favor do abolicionismo. Por exemplo, a defesa da fuga de Eliza para salvar seu filho da venda para um traficante de escravizados, onde ela procura empatizar os leitores e leitoras, com as quais também fazia apelos atrelados à maternidade:

If it were *your* Harry, mother, or your Willie, that were going to be torn from you by a brutal trader, tomorrow morning,—if you had seen the man, and heard that the papers were signed and delivered, and you had only from twelve o'clock till morning to make good your escape,—how fast could *you* walk? How many miles could you make in those few brief hours, with the darling at your bosom,—the little sleepy head on your shoulder,—the small, soft arms trustingly holding on to your neck?¹¹

Tal estratégia de argumentação parece ter dado certo em certas circunstâncias, julgo o fato de que “A Cabana do Pai Tomás” se tornou um livro de enorme sucesso, como um dos primeiros best-sellers da época moderna, com uma ampla discussão e adesão dos leitores do norte do país e causando um grande desprezo dos moradores do Sul, onde a escravidão no país era mais forte; e chegando a ser considerado um dos estopins da Guerra de Secessão ou a Guerra Civil dos Estados Unidos da América.

Na outra obra analisada, pode-se observar uma crítica Sand a essa opinião pública através da personagem Pulchérie:

“Lélia, do you know the power of public opinion? People who submit to it are called worthy, when they are merile servile. One must be strong to resist it. Do you

¹¹ “Se fosse seu Harry, sua mãe ou seu Willie, que fosse ser arrancado de você por um comerciante brutal, amanhã de manhã, - se você tivesse visto o homem, e ouvido que os papéis foram assinados e entregues, e você tivesse apenas do meio-dia à manhã, para garantir sua fuga - quão rápido você conseguia andar? Quantos quilômetros você poderia fazer nessas poucas horas, com a criança em seu seio, - a cabecinha sonolenta em seu ombro, - os braços pequenos e macios segurando confiantemente em seu pescoço?” [tradução própria]

consider an egotistical calculation, which is so easy to make and so encouraged and rewarded by the world, to be virtue?”¹²

Em uma análise honesta, não se pode tomar a fala de uma personagem pela da autora, e por isso deve-se atentar de que Pulchérie é uma contraposição da protagonista da obra, que tenta dialogar com as perspectivas do pessimismo de suas emoções. Mas, a tentativa de contrapontos que Sand faz com ambas as personagens – figuras em polos opostos em que a própria autora admitiu se enxergar em diferentes momentos da vida –, torna mais interessante o fato de que no decorrer da narrativa Lélia complementa o pensamento de Púlchérie, ao considera a opinião pública como um meio revelador sobre os ideais de civilização e seus problemáticos progressos do que realmente o desenvolvimento de reflexões particulares e morais.

Em conclusão, como esses apontamentos podem ser interpretados dentro da argumentação de Nísia? James Wood¹³ explica que o romance como prosa age como uma mudança da manifestação poética e literária da vida pública para a privada. É interessante pensar que no Brasil a definição e a separação de cada um desses aspectos ainda estavam sendo estabelecidos durante o Império. Nísia, naquele momento, estava fazendo um manifesto a favor das mulheres terem uma participação efetiva na vida pública e parece querer mostrar que o romance, adaptado para o Brasil ainda rural, também poderia se adaptar as particularidades de construção de uma nação com mulheres presentes na vida pública como “apoios” de um possível progresso. E ela dialoga com essa opinião pública que ao mesmo tempo está retirando as mulheres da convivência política, tem um alto grau transformador.

Nísia deixa claro que nesse livro em específico ela não quer falar dos direitos do sexo, mas sim das vantagens da educação da mulher para o avanço e o pretense progresso da sociedade. Atualmente, teoricamente, a educação está dentro da ideia de direito – mas à época, no Brasil, isso ainda estava no processo de ser estabelecido como um direito e não como um privilégio – apesar da Carta Outorgada de 1824 ter garantido educação às mulheres, a estrutura da instituição escolar voltada para esse público não se desenvolveu, e nos lugares que tinha, era voltado para uma educação doméstica. Então aparentemente, a autora está dialogando aspectos ímpares que podem propiciar esse movimento, como uma cultura calcada

¹² “Lélia, você conhece o poder da opinião pública? As pessoas que se submetem a ela são chamadas de dignas, quando são meramente servis. É preciso ser forte para resistir. Você considera um cálculo egoísta, tão fácil de fazer e tão encorajado e recompensado pelo mundo, uma virtude?”[tradução própria]

¹³ WOOD, James. “Breve história da consciência”; “Verdade, convenção, realismo”. Como funciona a ficção. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (original: 2008), p. 125-146,191-210.

na religião e na moralidade, a fim de permitir mais oportunidades e um melhor desenvolvimento às mulheres, de acordo com os seus próprios critérios.

Referências Bibliográficas

- BEECHER-STOWE, Harriet. *Uncle's Tom Cabin, or life among the lowly*. Project Gutenberg, 1995. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/203/203-h/203-h.htm>
- BOTELHO, Tarcísio R. Censos e Construção Nacional no Brasil Imperial. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, pp. 321-341. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a13.pdf>.
- BURKE, Peter. HSIA, R. Po-chia (Orgs.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna*. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A Interiorização da Metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2005.
- DOLHNIKOFF, Miriam. *História do Brasil Império*. 1ª. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. UFRN: Editora Universitária, 1995.
- ECO, Umberto. "A poética da obra aberta". *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968 (original: 1962), p. 37-66.
- FERRETTI, Danilo. A publicação de "A cabana do pai Tomás" no Brasil escravista: o "momento europeu" da edição Rey e Belhatte (1853). *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 189-223, jan/abr 2017.
- _____. A escravidão e a "verdade" do romance: primeiras leituras e usos públicos de "A Cabana do pai Tomás" no Brasil (1852-1858). *Rev. Hist. (São Paulo)*, n.179, 2020.
- FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Ed. Cortez, 1989.
- GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1ª. ed, 2016.
- GUIMARÃES, Helio. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- _____. Pai Tomás no romantismo brasileiro. *Teresa, revista de literatura brasileira*. 12-13, São Paulo, pp. 421-429, 2013.
- MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial Raça, travestismo e o culto da domesticidade. In: *Cadernos Pagu*, 20, 2003, pp. 79-80.

- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SAND, George. *Lélia*. Introdução e Tradução para o inglês por Maria Espinoza. Indiana University Press, 1978.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. 1989. Tradução por Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.
- WATT, Ian. “O realismo e a forma romance”. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (original: 1957), p. 11-33.
- WOOD, James. “Breve história da consciência”; “Verdade, convenção, realismo”. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (original: 2008), p. 125-146,191-210.
- ZIBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

Intertextualidade e diálogo entre tempos no diário de Ricardo Piglia

Letícia Bachani Tarifa
Mestranda pelo programa de História Social
Universidade de São Paulo – USP
leticia.tarifa@usp.br

Resumo

De instrumento linguístico a conceito fundamental para a análise poética do texto enquanto objeto teórico, a intertextualidade pode ser entendida como uma maneira de transformar o texto anterior ao mesmo tempo em que impõe certa biblioteca. Se é verdade que todo texto é uma rede de citações que lhe são anteriores, então a prática intertextual realça o diálogo que a literatura estabelece com ela mesma, colocando-se como “uma poética dos textos em movimento”. Neste texto, analisarei como o texto de “Primer amor”, escrito por Ricardo Piglia e presente tanto no romance *La ciudad ausente* quanto em *Los diarios de Emilio Renzi*, consegue produzir efeitos de leitura diferentes, que variam de acordo com a estrutura proposta em cada projeto. Além disso, indicarei como cada uma dessas leituras modifica a presença da voz feminina presente no texto reforçando a fecundidade do projeto literário pigliano, que por meio do recorrente uso da intertextualidade dos próprios textos, consegue manter aberta a leitura de seu *corpus*, detendo assim, se não sua morte física, ao menos a morte da sua criação literária.

Palavras-chave: diário; intertextualidade; vozes enunciativas.

A primeira a introduzir o termo “intertextualidade” no horizonte do debate literário é Julia Kristeva, em dois artigos publicados pela revista *Tel Quel*: o primeiro, de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e o segundo, de 1967, “O texto fechado”. Baseada no conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, Kristeva pensa a intertextualidade como deslocamento de enunciados tomados síncrona ou anteriormente a partir de outros textos.¹ Essa transposição exige um novo posicionamento enunciativo e denotativo e estabelece um diálogo com outros textos. A leitura e a recepção também terão papéis fundamentais para manusear o conceito, conforme colocado por Roland Barthes e Michael Riffaterre. Até aqui, todos os intelectuais estão mais alinhados com uma concepção mais abrangente do termo. É a partir de Gérard Genette que essa concepção torna-se mais restritiva, buscando as subcategorias implicadas e dotando-as de função analítica, e portanto mais concreta, do texto analisado.²

Se é verdade que todo texto é uma rede de citações que lhe são anteriores, então a intertextualidade realça o diálogo que a literatura estabelece consigo mesma, colocando-se

¹ SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2018, p.15.

² Assim, intertextualidade e hipertextualidade são entendidas por Genette como duas subcategorias que compõem a transtextualidade. Ver SAMOYAUULT, 2018, p.34.

como o que Tiphaine Samoyault denominará “uma poética dos textos em movimento”.³ Para Samoyault, a literatura joga com sua própria memória. Por meio de modelos, referências e textos já escritos, consegue um efeito lúdico e põe a biblioteca em constante movimento.⁴ Aqui, o leitor é convidado a fazer suas próprias escolhas de leitura que afetam o sentido do texto, tornando sempre infinitas as possibilidades da literatura. E sobretudo, a literatura mostra sua verdadeira face: ela não fala do mundo, mas dela e com ela mesma. Com isso, liga-se mais fortemente a ele.⁵ Diferente da história do mundo, a memória da literatura opera com um tempo diferido, em que “não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconsiderado sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo”⁶. Daí estão justificadas as duas componentes essenciais da intertextualidade: transformação e relação.

Uma das características fundamentais do procedimento literário de Ricardo Piglia diz respeito ao uso da intertextualidade, superando a simples prática da reedição e tornando-se uma estratégia de criar novos significados a partir dos mesmos textos. O leitor que conhece os textos de Piglia não pode evitar o estabelecimento de uma relação detetivesca com eles. As remodelações e reinserções de textos antigos em publicações novas tornam-se indícios espalhados pelos textos, indícios esses que os leitores têm autonomia para conectar. Indícios de segredos que podem nem existir, mas que o leitor constrói enquanto constrói o sentido do texto.

Desde seu segundo livro, *Nombre Falso*, de 1975, as questões metaliterárias ganham espaço na produção de Ricardo Piglia.⁷ A princípio ainda embrionárias, tais preocupações teóricas a respeito do trabalho literário ganharam ainda mais centralidade com o livro *Prisión perpetua* (1988). Neste último, a trama efetivamente rende-se à metaliteratura, de modo que a própria montagem do livro deixa entrever o processo de criação artística do autor-

³ SAMOYAULT, 2018, p.11.

⁴ SAMOYAULT, 2018, p.79.

⁵ SAMOYAULT, 2018, p.102.

⁶ SAMOYAULT, 2018, p.127.

⁷ Para Teresa Orecchia Havas o “questionamento reiterativo sobre a legitimidade da ficção” é assunto recorrente para os escritores que iniciaram sua produção literária nos anos 1960. Ver ORECCHIA HAVAS, Teresa. “Mascaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia”. In: revista landa, vol.5, n.2, 2017, p.212.

compilador.⁸ Mais do que isso, o próprio título do livro indica a “profissão de fê” estabelecida entre Piglia e seu projeto literário: retido pelos mesmos textos, o constante retorno a eles resulta em novas posições assumidas pelo escritor, que ressurgem então deslocados da função primeva.

Outra característica do procedimento pigliano é a mistura de vozes enunciativas. Fartamente encontrado em seu celebrado romance *Respiración artificial* (1980), o procedimento pode também ser encontrado no texto “En otro país” de *Prisión perpetua*. Ali podemos observar o sistema de enunciação operado por Piglia, segundo o qual a voz do narrador imiscui-se com outras vozes do relato, eventualmente vedando a identidade do interlocutor ao leitor e produzindo um efeito de circulação da palavra. Desse sistema resulta a montagem desse conjunto de vozes como uma espécie de identidade fictícia cujo dispositivo apresenta um “veículo de discursos sociais”.⁹ Para Orecchia Havas essa opção narrativa tende a reforçar a característica metaliterária do texto:

La circulación de discursos reconduce en este sentido el modelo de la situación de lectura en alta voz y la convención de la reunión de relatos orales de primero y segundo nivel, formas que hacen del narrador un interlocutor, y facilitan la reflexión metaliteraria¹⁰

Também no conto “En otro país” há o desenvolvimento de um personagem como alegoria que servirá tanto para expôr reflexões a respeito do sistema literário quanto para posicionar o escritor diante do próprio projeto. Neste texto, Steve Ratliff serve de alegoria para a literatura norte-americana e expõe a relação desta com o autor-narrador. Isso ocorre por meio de discursos orais e fragmentos escritos que, conforme já apontamos, alcança certo grau de confusão entre os dois, narrador e personagem, misturando suas vozes. No texto, o narrador é o “leitor privado” de Steve, assim como pode ser lido como um “homem de papel”, um compilado das leituras de Piglia. Ao alegorizar a literatura norte-americana por meio da criação de um personagem e dotá-lo de características que lhe seriam caras, Piglia possibilita uma leitura em chave metafórica e biográfica, deslocando ligeiramente a trama da aventura

⁸ Em seu artigo, Orecchia Havas pormenoriza todos os textos presentes em *Prisión perpetua*, de 1988. Compostos por textos inéditos e outros já publicados (a maioria) no livro *Nombre falso*, de 1975, é a própria reorganização da ordem de apresentação dos relatos que conduz a leitura em chave diferente. O livro de 1988, portanto, deixaria entrever três partes, sendo a primeira um retrato do artista e sua poética, a segunda as provas textuais de sua prática criativa e a última uma síntese teórica, na qual a citação e a reescritura são exercitadas. Em 1994, *Nombre falso* é reeditado e os contos de 1975 retornam à ordem original, o que para a crítica realçaria a importância de determinados relatos para Piglia, que insiste em jogar com suas perspectivas de leitura e com a ideia de glosa de sua própria escritura. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.199-203.

⁹ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.203.

¹⁰ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.209.

mais superficial para o estabelecimento de uma determinada genealogia literária¹¹, que encontra nas estratégias narrativas dos escritores de romances policiais modelos para seu próprio estilo.¹²

Na obra de Ricardo Piglia, portanto, a intertextualidade está intimamente relacionada à posição que o autor pretende assumir a cada publicação ou republicação de seus textos. Assim, as questões metaliterárias, trabalhadas por Piglia desde *Nombre Falso* (1975), são operacionalizadas a partir de estratégias tais como a mistura de vozes enunciativas e o uso das alegorias. Também estão colocados neste livro temas que serão recorrentes na obra de Piglia, tais como o debate sobre a genealogia da escrita e a relação entre literatura e vida e entre experiência e ficção. Essa tomada de posição por sua vez, acabará por engendrar uma chave de leitura incontornavelmente biográfica. Em Piglia, a ficção é engendrada pelo biográfico e serve como material indiciário para uma leitura metaliterária: a busca da história ou do detetive se mistura com a busca da genealogia e da identidade do sujeito de enunciação. Para Teresa Orecchia Havas, a recorrente mistura de vozes (narrador, autor fictício, autor implícito, autor empírico) aponta para a relação íntima entre a função enunciativa, os mitos de origem da criação artística e o autobiográfico e colocam no centro a figura imaginária do escritor amparada na imagem de seus duplos, sujeito fonte de uma enunciação sedutora e representante do poder da ficção.¹³

Los diarios de Emilio Renzi formam a última empreitada literária de Ricardo Piglia. Está composto por três livros, publicados entre 2015 e 2017, que contam, majoritariamente em ordem cronológica e em forma de diário, a trajetória de vida de Emilio Renzi desde seus 16 anos em 1957 até 1988, 30 anos depois. Também conta com fragmentos diarísticos mais recentes e outros sem data. O material que serviu de base para este projeto foram os cadernos íntimos que o escritor preencheu durante a maior parte de sua vida, desde 1954 até 2016, ano de sua morte. Por se tratar de um livro cujos limites discursivos estão a todo tempo sendo colocados em xeque, sendo ora identificados como ficção, e ora como trabalho feito em cima de um diário que lhe antecedeu (material biográfico portanto), é esperado que uma chave de leitura procure no texto evidências de uma escritura biográfica controlada e organizada de

¹¹ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.207.

¹² Orecchia Havas remete a diversas características do personagem Steve Ratliff relacionando com escritores norte-americanos, tais como Faulkner, Scott Fitzgerald, Philip K. Dick e O'Henry. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.206.

¹³ ORECCHIA HAVAS, 2017, pp.224-225.

acordo com o projeto literário, que ademais poderia ser apontado como a razão de ser dos três volumes de *Los diarios*.

Tenho perseguido as vozes femininas do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Considerando as circunstâncias de montagem destes três volumes de diário e as características da poética pigliana já apontadas anteriormente (intertextualidade, metaliteratura, mescla de vozes e alegorização), abre-se a possibilidade de ler as personagens femininas sob a ótica alegórica e/ou biográfica do escritor. Orecchia Havas recorre a uma declaração de Piglia em que ele conta haver escrito um texto para um documentário de Andrés di Tella em que ele próprio seria o narrador. Segundo ele, o texto continha uma espécie de alegoria de algo autobiográfico, com elementos reais. Para a ficção, lembra Piglia, não é possível aplicar as categorias de verdadeiro ou falso. Ali, o íntimo se transmuta e ao fazê-lo torna-se alegoria.

Orecchia Havas identifica no texto “El fluir de la vida” de *Prisión perpetua* (1988) a primeira voz feminina a emergir no conjunto de vozes orquestrado por Piglia, até então composto apenas por vozes masculinas.¹⁴ Trata-se de Lucía Nietzsche, suposta sobrinha-neta do filósofo prussiano:

Por primera vez en la serie textual iniciada con *La invasión*, la problemática del narrador se articula entonces claramente a un espacio genérico doble, masculino y femenino. Al incluir en estos términos a la voz femenina en el origen de la enunciación narrativa, el texto hace de esta última un objeto cuyo ‘otro’ femenino representa la energía de la creación ficcional en estado puro (la ‘mentira’ de la ficción)¹⁵

Esse texto desenvolve a biografia imaginária desta personagem, e trata de jogar luz sobre o estatuto ambíguo da verdade, por meio do questionamento da legitimidade do nome e das origens ilustres. Para Orecchia Havas esta primeira voz feminina representa um desenvolvimento das preocupações metaliterárias de Piglia, e está posta como alegoria da invenção, capacidade essencial da ficção. Lucía apresentaria características essenciais ao narrador ideal: opera seus discursos fazendo uso da invenção e da mentira, não distinguindo ficção e verdade. Simbolicamente, o incesto desta história pretende atingir a genealogia familiar, contaminando sua legitimidade e legalidade, colocando em xeque a figura do pai.

¹⁴ Antes de *Prisión perpetua*, há voz feminina no conto “La loca y el relato del crimen” porém Orecchia Havas observa que neste texto a personagem representa tão somente o delírio e aparece claramente dissociada do discurso ficcional. São duas forças separadas, diferentemente do que ocorre na mescla de vozes metaliterárias do livro de 1988. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, pp.209-213.

¹⁵ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.211.

Do livro *Nombre falso* (1975), me interessa especialmente o conto “Homenaje a Roberto Arlt”. De maneira sucinta, este texto conta em primeira pessoa a história de um homem que pretende trazer à tona um texto inédito que Arlt teria escrito antes de morrer e todas as desventuras enfrentadas por este para atingir tal objetivo, o que inclui chantagens de um excêntrico amigo de Arlt. Essa novela ficcional conta também com trechos de crítica literária, um dos quais aponto a seguir:

El relato tenía cerca de 5.000 palabras y estaba entre lo mejor de Arlt. La situación parecía salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y a enfrentar los límites. Lo releí varias veces con cuidado. Me acuerdo que empecé a anotar algunas ideas:

- (a) La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano.
- (b) La mujer como doppelgänger y como espejo invertido.
- (c) La prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres. Como un relato (a cambio de dinero).
- (d) Ver el trabajo de Walter Benjamin: anarquismo y bohemia artística (en *Discursos interrumpidos* 36 y ss). El prostíbulo como espacio de la literatura.

Do trecho de “Homenaje a Roberto Arlt” destacado acima, minha atenção é convocada por dois itens específicos: b e c, os dois que falam sobre as vozes femininas no alegado texto inédito de Arlt. Antes de adentrar nestes itens, resalto a breve síntese feita pelo narrador a respeito do texto “Luba”, que constará como texto-apêndice e último conto presente em *Nombre falso*. De acordo com ele, o enredo depende da presença de uma mulher “estranha” que engendra toda a trama, ou seja, a mulher surge no texto como causa e viabilizadora da ação literária. Essa chave de leitura do último texto do livro, que apresenta no feminino a origem da literatura se dá em diálogo ao primeiro texto, “El fin del viaje”, no qual o narrador identifica em um personagem masculino, seu pai, a origem da possibilidade literária. Tanto no primeiro quanto no último conto do livro, portanto, aparece a discussão genealógica, mesclada ao enredo ficcional.

O item b diz respeito a uma perspectiva ligeiramente diferente, ainda que dentro do debate metaliterário. Ali, a mulher surge como “doppelgänger” e “espejo invertido” do protagonista. Cindido, o sujeito da enunciação emerge no texto em duas vozes, invertidas e complementares: a masculina e a feminina. A voz feminina aqui estaria vinculada ao olhar de estranheza que se apresenta no encontro com o outro.

No item c a mulher é lida como alegoria textual. Ali, o corpo da prostituta circularia entre os homens assim como o fazem o dinheiro e o relato. Seria escusado dizer que um corpo sempre carrega em si uma subjetividade que coloca em jogo uma dinâmica interacional e ao fazê-lo influencia toda a economia a qual se insere. Igualar uma mulher prostituída ao relato

subtrai em certa medida sua subjetividade, o que, se serve por um lado para expor as relações de poder que se estabelecem entre homens, por outro lado domina a voz feminina na medida em que se faça ouvir somente a voz daquele que a alegoriza, ou seja, do sujeito da enunciação. Na mesma lógica, o item d aproxima-se da ideia do prostíbulo como espaço da literatura.

Conforme observado por Orecchia Havas, a leitura alegórica do feminino na poética pigliana ocupa duas formas, sempre ambivalentes: ou como voz do relato (o “outro” produtor de relatos, duplo do escritor) ou como tema, enquanto mulher mitificada.¹⁶ Já seus temas habituais seriam a loucura, a traição e as ambivalências femininas. Frequentemente as personagens femininas apresentam características tais como insanidade, presença de fantasmas e transgressão, que estão relacionadas à própria criação ficcional.¹⁷ Tais temas retornam distribuídos entre os personagens de *La ciudad ausente* (1992), livro em que a voz feminina é consolidada como fundante da criação literária por meio da figura de Elena, a máquina de narrar.

Assim como ocorre em *La ciudad ausente* (1992), as vozes femininas do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015), que são várias, também podem ser tomadas como figuras alegóricas de sua máquina narrativa. Um texto que está replicado em ambos os livros é o que conta a história de Clara Schultz e sua relação com o narrador. Em *La ciudad ausente* a história de Clara é contada pela máquina de narrar. Iniciado pelo título “Primer Amor”, é o relato do primeiro relacionamento amoroso entre o narrador e Clara, então com doze anos de idade. O narrador evoca imagens de quando se apaixonou pela nova aluna do colégio. Incursionando por sua memória, o relato é feito num tom febril, preso à loucura de um amor impossível.

A narração é feita variando entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. Em diversos momentos os corpos e as vozes dos dois personagens aparecem misturados, como quando “en la fila los otros nos miraban”, e ainda “el círculo sarcástico de los otros que nos miran”.¹⁸ A troca de correspondências entre eles, que mal sabiam escrever, reforça a ideia de entrelaçamento dos dois personagens, evocando a duplicidade da figura de autor: feminino e masculino. Assim, as cartas trocadas aqui, evocam também as cartas

¹⁶ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.224.

¹⁷ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.210.

¹⁸ PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1992.

trocadas em “Hotel Almagro”, a caixa de cristal em “Caja de vidrio”, o gravador em “La mujer grabada”¹⁹ ou ainda a máquina de literatura de *La ciudad ausente* e parece ocupar a mesma função narrativa.

O narrador metia-se em brigas para proteger a amada das provocações dos outros estudantes, e voltava para casa “golpeado”, como se houvesse sido acometido de “una fiebre suicida”. Aqui, a loucura, geralmente associada à voz feminina na poética pigliana, aparece transferida para o personagem masculino. A única passagem narrada na terceira pessoa do singular, inclusive, é de quando Clara toma a decisão de agir, irrompe no meio do pátio reservado para os meninos e avisa o narrador que precisará ir embora. Assim como chega inesperadamente, é brusca sua retirada de cena.

Além de Clara, há outra personagem feminina neste curto relato, que é a própria mãe do narrador. É ela quem recebe o filho em casa após ele ter apanhado, e é ela também quem ensina o ritual que permitirá que o narrador transponha o sofrimento pela perda deste amor. O ritual consiste em colocar um espelho embaixo do travesseiro na hora de dormir, e ao olhar o espelho, caso aparecesse a pessoa amada, estaria confirmado a futura união entre eles, ou seja, o triunfo do amor. A mãe, então, é quem organiza a paixão do relato. É ela quem fornece os instrumentos pelos quais o jovem conseguirá, pela repetição e pelo método, conformar a força delirante da criação literária. Após a partida de Clara, o narrador repete o ritual muitas vezes, e ao fazê-lo sonha que vê Clara na margem do espelho, junto de si. Muitos anos depois, ele volta a sonhar com sua aparição no espelho. Ele, mais velho, vê Clara ainda com seus doze anos, “como si fuera mi hija”.²⁰ Aqui, o espelho reforça a ideia da duplicação do autor, que vê a si junto a seu “reflexo” feminino.

Quem diz Eu neste texto? Em *La cidade ausente* a história é contada por uma máquina de narrar que está dentro de um museu. A máquina narrativa não produz um Eu. Ninguém fala aqui. A máquina pode ser entendida como metáfora da criação literária e enquanto tal nos convida a pensar em seus relatos como declarações metaliterárias. Assim, em *La ciudad ausente* a história de “Primer Amor” é uma história de encontro de duas vozes narrativas, a feminina e a masculina. O homem que se olha no espelho enxerga, além do próprio reflexo, a

¹⁹ O gravador tem duas vozes, feminina e masculina, representando novamente a autoria cindida, e o controle exercido pelo escritor sobre uma mulher imaginária. Para Orecchia Havas, o texto obriga a refazer o caminho da evolução do corpus até uma configuração imaginária mais antiga, “que representa el discurso – propio de un hombre de letras o de una mujer delirante – segun los rasgos distintivos de la recursividad y el automatismo”. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.221.

²⁰ PIGLIA, 1992, p.29.

menina na margem. Tratar-se-ia do narrador que enxerga no espelho seu personagem de papel, que é composto por suas duas vozes, a masculina e a feminina. A menção à troca de cartas reforça a ideia de entrelaçamento dos dois personagens, evocando a duplicidade da figura de autor. Posições de enunciação que se misturam, a voz masculina é febril e delirante. Já a voz feminina é quem define o encerramento. Literatura então seria o encontro da loucura ou da paixão com o controle realizado por um narrador.

Ao lado da máquina que declama o relato, está o espelho que deu origem à história. Há uma descrição dos espaços, e é notada a existência do espelho na parede do fundo. O espelho, portanto, é um elemento crucial para esta história. “Tenían la claridad de los recuerdos”²¹ é o que está dito a respeito dos materiais expostos no Museu e usados na fabricação das histórias. A surpresa deste espelho é que ele não somente reflete o protagonista, mas também Clara, nome que também indica a clareza que existiriam nas recordações infantis. Em uma chave de leitura metaliterária do texto, Piglia propõe que a máquina de narrar retém uma memória das vozes femininas como organizadoras da paixão do relato.

No primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) Clara Schultz também resulta ser uma personagem de existência muito breve. Aqui, ela aparece no terceiro capítulo do livro, sob o mesmo título, “Primer Amor”. A idade da personagem muda, entretanto, e aqui ela aparece com dez anos de idade.²² No caso deste livro o sujeito de enunciação pode ser identificado como Emilio Renzi, personagem que dá título ao livro e cujos primeiros capítulos apontam para a reconstrução da memória deste sujeito (de papel). Sabemos, porém, que entre este sujeito de papel e o homem que o criou, Ricardo Piglia, existem inúmeras coincidências e endereçamentos, de modo que o leitor sempre coloca-se em uma zona limítrofe entre vida e literatura, entre realidade e ficção.

Los diarios de Emilio Renzi contam a história de uma obsessão: tornar-se escritor. Para Renzi, o projeto não se consolidou em nenhum momento como uma decisão, estando mais para começar como um hábito ou um vício, para depois tornar-se um modo de viver.²³ Assim como o desejo por Clara, também o desejo de se tornar escritor foi mantido, ao menos por um tempo, como um segredo. O escritor então é inicialmente aquele que cultiva a arte secreta da “literatura não-empírica”, que primeiro precisa acreditar na ilusão de ser um escritor, e

²¹ PIGLIA, 1992, p.28.

²² No segundo texto, há mais duas mudanças pontuais, relacionadas ao pátio escolar: cai o adjetivo “proibido”, referente ao fato de que o espaço era vedado para as meninas; e a cor das lajotas do pátio, de vermelhas passam para pretas.

²³ PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.15.

esconder essa crença dos outros. Essa ilusão é proposital, ela engana seu portador e é a via de mão única para chegar-se a ser escritor de fato. Além disso, a ilusão é a tábua de sobrevivência da privacidade e da intimidade. Como já dito por Renzi em outro momento do diário, a memória infantil desconhece subterfúgios, sua relação com a realidade é direta, e por isso tão dolorosa, porque não há ainda ilusões em que se apoiar.

“A veces, los momentos perfectos tienen por testigo sólo a quien los vive. Podemos llamar a ese murmullo – ilusorio, ideal, incerto – la historia personal”²⁴. Aqui, ainda opera em nível íntimo, muito embora não responda a uma escolha propriamente dita, nem muito menos um chamado divino. Quando uma experiência não pode ser compartilhada com mais ninguém e o único espaço de elaboração que essa experiência tem é dentro do sujeito, tem-se uma “ficção privada” e a possibilidade de uma “autobiografia futura”. Contada entre as entradas de diários dos anos 1958 e 1959, o texto sobre Clara torna-se uma alegoria para falar tão somente do protagonista-escritor, que no final da década de 50 encontrava-se no limiar entre o projeto literário como segredo e ilusão e sua primeira exposição pública, ocorrida em 1960. Clara e a literatura são igualmente paixões secretas que vêm à tona.

A intensidade com que ele experimenta essa entrega está conectada ao fato de essa relação ter deixado o âmbito íntimo e ter sido revelada ao público. Somos convocados a compartilhar dos olhares dos outros estudantes na fila do colégio, ou o círculo sarcástico que se formou ao redor deles na tarde em que Clara irrompeu no pátio dos meninos para contar ao narrador que partiria. Golpeado sempre que tentava defendê-la dos ataques e provocações externos, foi ao expor-se que Renzi sentiu pela primeira vez as dores objetivas do que antes era apenas abstração ilusória.

Como alguém se torna escritor? Afinal de contas, diz Renzi, por toda Buenos Aires existem vários garotos que, mais do que querer escrever, querem *ser* escritores, querem ser lidos. E prossegue: “Un escritor se *autodesigna*, se autopropone en el mercado persa”²⁵. É preciso, portanto, sair do anonimato e dar-se a conhecer, materializar os textos, vinculá-los a um nome, e fazê-los circular nesta economia literária. Colocar-se no meio de um círculo em que os olhares inquisidores cairão sobre si. Ali, o próprio processo de construção do nome opera papel fundamental na medida em que ao mesmo tempo afeta e é afetado por ele, conforme lembra Foucault ao trabalhar o conceito de função-autor.²⁶ Ao dar esse passo, ou

²⁴ PIGLIA, 2015, p.18.

²⁵ PIGLIA, 2015, p.18.

²⁶ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011 (ebook).

seja, ao abandonar o segredo e a ilusão é preciso lucidez. Assim, em maio de 1960, Renzi afirma “Yo ahora he logrado construirme, le dije, una mirada desencantada y fría. Nada más”²⁷.

Dois meses depois, em agosto de 1960, esse olhar frio, algo desiludido, será posto a prova. A professora de Literatura diz para toda a sala que desde que ingressou na Faculdade nunca havia lido nada de tamanha qualidade como a monografia que Renzi havia escrito sobre Martínez Estrada. Renzi afirma ter reagido com apatia, que o texto havia dado trabalho, mas não o considerava tão bom, e que ao ouvir a professora, parece que ela falava de outro. “Primera comprobación pública de algo que yo he dado por sentado. Primero ser un escritor y después escribir”²⁸. Duas semanas depois, a professora volta a elogiar o texto “Agudeza, finura y estilo”, mas dessa vez sua reação parece mais à flor da pele “Por poco no me entierro bajo los bancos”²⁹.

Para alcançar “una mirada desencantada y fría” é imprescindível fazer o movimento de sair-se de si, ou seja, olhar para si como se fosse outro, observar-se à distância. Quando Renzi tinha dez anos de idade, essa estratégia, que é uma espécie de ilusionismo, lhe era desconhecida. E talvez por isso o sofrimento pela exposição do seu segredo tenha sido tão agudo. Ao revisitar essas memórias de infância, o próprio relato já é uma mediação entre o homem já maduro e aquele sentimento desconcertante. A revisitação da memória e sua elaboração textual compõem a autofiguração que Renzi convoca para si e independem do evento “real”, posto que aqui o relato não apenas cria essa condição de realidade mas mais do que isso, ganham significado à medida em que Renzi vai aprendendo a tornar-se outro, como vimos acontecer na primeira menção da professora ao trabalho, porém não na segunda.

Mas como nenhuma vida desenrola-se de modo linear e ascensional, novos impactos surgirão a cada nova exposição de si e de sua obra. Quando Renzi ganha o prêmio literário cubano da Casa de las Americas, o que lhe garante a publicação de *Jaulario*, versão cubana do seu primeiro livro de contos, que na Argentina ganhou o título *La invasión*, seus amigos festejam o prêmio, mas Renzi sente certo despeito dos amigos que se ressentem por Miguel Briante não ter ganhado nenhuma menção. É como se sentisse que os amigos perdessem o foco de comemorar por ele.³⁰ Nestes dias de celebração, o egotismo das entradas de diário são

²⁷ PIGLIA, 2015, p.75.

²⁸ PIGLIA, 2015, p.88.

²⁹ PIGLIA, 2015, p.89.

³⁰ PIGLIA, 2015, p.291.

marcantes. Parece haver um desnível entre o que ele desejava ouvir de seus amigos e aquilo que efetivamente ouve. Para ele, seus velhos amigos guardam certo rancor e agressividade por ele ter conseguido o que sempre desejou (tornar-se escritor, ter um livro com seu nome).

No caso do texto de “Primer amor” inserido em *Los diarios de Emilio Renzi*, há portanto a possibilidade de leitura biográfica, que joga com os dados pessoais de Ricardo Piglia, sugerindo a criação de um espaço onde a intertextualidade abre-se para uma nova perspectiva, sempre a partir do uso dos arquivos e da ideia de montagem dos fragmentos, marcas da projeto literário de Piglia. Ao fazê-lo, não deixa de propor também uma leitura metafórica da criação literária. Aqui, diferentemente da leitura de *La ciudad ausente*, a voz feminina representada por Clara surge como alegoria para falar da trajetória de vida do próprio Emilio Renzi, ou seja, a figura feminina é explorada a partir de um controle masculino, que subtrai dela qualquer subjetividade que não seja a do sujeito enunciator.

A chave de leitura que sugere a mulher como “doppelgänger” e “espelho invertido” do protagonista merece uma análise mais detida. Retomemos então o trecho de “Homenaje a Roberto Arlt” publicado no livro *Nombre falso* (1975). Lá estão dadas, de antemão, algumas das leituras possíveis para a voz feminina que surge na figura da prostituta: metaliteratura e alegoria metafórica do sistema literário. Na história de Lube, texto resgatado e trazido à tona pelo narrador deste texto, a leitura feita identifica a prostituta como duplo feminino (espelho invertido) do protagonista. No caso da história de Clara, entretanto, o homem que se olha no espelho enxerga, além do próprio reflexo, a menina na margem. Tratar-se-ia do narrador que enxerga no espelho seu personagem de papel, que é composto por suas duas vozes, a masculina e a feminina.

Otto Rank é conhecido como o precursor dos estudos do duplo na psicanálise e em sua relação com a literatura. Com seu ensaio basilar de 1914, *Der Doppelgänger*, Rank definiu um caminho ainda hoje percorrido nas investigações sobre a duplicidade do Eu na literatura. Em muitos dos exemplos literários citados por Rank, a presença do espelho, onde o duplo surge, é bastante recorrente. Nesta obra, Rank mostra a relação de conflito e domínio entre o sujeito e seu reflexo (ou sua sombra), sendo que a figura duplicada eventualmente arquiteta planos para tornar-se dominante na dinâmica entre os dois. O duplo é entendido como “uma cisão tornada independente e visível do Eu (sombra, reflexo)”³¹.

³¹ RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense. 2013, posição 189 (ebook).

Dos autores de tais textos, Rank aponta que todos têm em comum uma neurose atípica e um estilo de vida excêntrico. Nestes escritores, a criação do duplo costuma ser consequência da exacerbação da relação com o Eu. Para Rank “a propensão a distúrbios psíquicos causa uma cisão enorme da personalidade com uma maior acentuação do Eu-complexo, que corresponde a um interesse anormalmente forte pela própria pessoa, pelos seus estados psíquicos e seu destino”³². Insistir num Eu que não existe e trabalhar essa questão em termos de duplicidade reforça a construção da imagem da própria pessoa: “Parece que no escritor, assim como no leitor, vibra inconscientemente um momento supra-individual que atribui a estes temas uma ressonância psíquica misteriosa”³³.

Os três livros que compõem *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia pretendem orientar uma leitura possível do autor, imiscuído no texto, e de sua trajetória literária, ao mesmo tempo em que joga com as possibilidades da ficção e sua relação com o real. Em Piglia o real serve como matéria inicial para projetos ficcionais, mas o que eles terminam por oferecer não é a realidade ficcionalizada, mas sim uma criação de uma realidade outra, diferida. Ainda assim, a montagem da textualidade do diário aponta o tempo inteiro para o extraliterário, para as decisões estéticas do autor. Além disso, ao estabelecer uma posição simétrica ou paralela entre narrador e personagem (eu e o outro) fica evidente que o procedimento não passa de aparência. O narrador descobre ser ele mesmo personagem de papel, ficção pura, destituído de controle e de poder que estão em mãos de um sujeito que prevê e organiza seus movimentos.³⁴

O espelho de “Primer amor” carrega o significado intrínseco do duplo.³⁵ No sujeito original e em seu reflexo estão representadas duas existências da mesma pessoa. Tratam-se das duas faces do mesmo sujeito da escritura. Fora da essência dupla o sujeito não existe.³⁶ O espelho também evoca a paixão narcisista pela própria imagem. A esse respeito, Rank lembra que o amor pelo próprio ego está geralmente acompanhado de medo ou ódio pelas mulheres, indicando uma incapacidade espiritual ou emocional de conectar-se a elas, que figuram nas histórias de duplo apenas como fonte de prazeres sensuais mais primitivos.³⁷ Essa possibilidade vai ao encontro da perspectiva segundo a qual as personagens mulheres

³² RANK, 2013, posição 728.

³³ RANK, 2013, posição 738.

³⁴ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.215.

³⁵ RANK, 2013, posição 257.

³⁶ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.218.

³⁷ RANK, 2013, posição 1036.

apresentadas em *Los diarios de Emilio Renzi*, incluindo Clara Schultz, não possuem vozes autônomas no relato, mas estão subjugadas pelo sujeito de enunciação. Mexendo com os elementos da estrutura narrativa, ou seja, com o novo enquadramento do texto dentro do novo livro, Emilio Renzi é posto no centro e a voz feminina vê-se diminuída. Ali, Piglia alegoriza a voz feminina, e a história de Clara torna-se uma metáfora para a exposição do escritor que decide assumir sua paixão publicamente. A personagem deixa de estar em simetria com a voz masculina como no uso dentro da primeira estrutura de *La ciudad ausente*, em que o tema parece voltar-se mais para a cisão autoral, ou seja, para o discurso literário.

Rank também identifica a atitude narcisista com o medo da morte.³⁸ A fixação libidínica do indivíduo consigo próprio seria resultado da anulação iminente do ego, da qual não há retorno. Portador deste medo em que o sujeito não suporta a ideia de perder-se a si mesmo ele cria seu duplo. Como ama excessivamente a si para matar-se, a ideia é eliminar o duplo, e assim libertar-se do medo da morte procurando-a voluntariamente (a única maneira de encerrar a angústia desta perspectiva seria alcançando-a).³⁹ Deste modo, o duplo possibilita livrar-se do medo da morte.

Nos últimos anos de sua vida Ricardo Piglia recebe o diagnóstico de Esclerose Lateral Amiotrófica, doença degenerativa que aos poucos subtrai os movimentos do corpo de quem acomete. Durante boa parte de sua trajetória profissional, Piglia mencionava o hábito de escrever diário, assim como usava trechos dele em sua produção textual, tanto ficcional quanto ensaística. Em diversas entrevistas ele mencionava sua intenção de usar esse material, escrito desde 1954⁴⁰, em uma obra que compilaria todo esse conteúdo.⁴¹ A tarefa a que se propôs acabou sendo cumprida antes de seu morte, e o primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* é publicado em 2015, com Piglia ainda vivo. Porém, como o próprio título deixa

³⁸ RANK, 2013, posição 1110.

³⁹ RANK, 2013, posição 1145.

⁴⁰ Embora o livro comece com anotações de 1957, o levantamento realizado por Teresa Orecchia Havas (2019, p.18) nos arquivos de Princeton (Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library), indica que o caderno mais antigo do acervo de Princeton pertence ao ano de 1954, três anos antes do que a suposta origem dada por Piglia. Já em relação ao caderno mais recente, Orecchia Havas aponta maio de 1988 como término das entradas em blocos mais sistematizados.

⁴¹ A esse respeito, há o belíssimo documentário *327 cuadernos*. Dirigido pelo diretor e amigo Andrés Di Tella, a trama procura mostrar as reflexões de Ricardo Piglia assim que ele aposenta-se como professor na Universidade de Princeton, e inicia seu ambicioso projeto de releitura e reescrita do livro baseado em seus cadernos. Durante o período de gravações, entretanto, Piglia recebe o diagnóstico de sua doença e as filmagens acompanham parcialmente o declínio do corpo físico do escritor, ao mesmo tempo em que o trabalho de consolidação deste projeto autoral torna-se ainda mais urgente.

claro, ali não é franqueado acesso às memórias ou às intimidades do autor argentino. Neste, e nos dois volumes que se seguiram nos anos subsequentes, o leitor pôde conhecer a vida e a trajetória literária de Emilio Renzi, personagem criado por Piglia já em seus primeiros relatos, ainda na década de 60.⁴² Piglia então cedeu sua vida ao seu personagem mais proeminente e ao fazê-lo criou seu duplo ficcional. Neste sentido, Piglia assegura a persistência de sua experiência não somente pela doação de suas lembranças para Emilio Renzi, mas também pelo uso da intertextualidade, movimento do texto no tempo em fuga da morte, mas sobretudo em busca de algum tipo de vida eterna.

Referências Bibliográficas

ORECCHIA HAVAS, Teresa. “Mascaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia”. In: revista landa, vol.5, n.2, 2017.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1992, p.29.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.15.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense. 2013, posição 189 (ebook).

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2018.

⁴² Emilio Renzi aparece desde *La invasión*, o primeiro livro de contos de Ricardo Piglia, de 1967.

O republicanismo [não] disfarçado de Álvares de Azevedo

Patrícia Aparecida Guimarães de Souza
Doutoranda no Programa de Literatura Brasileira DLCV- FFLCH – USP
patricia_0388@hotmail.com

Resumo: O poeta Manuel Antonio Álvares de Azevedo foi um dos principais nomes do romantismo brasileiro. Sua obra permeada pela ironia, o ceticismo e a afronta à moral vigente liga-o ao que se costumou chamar de “byronismo”. Além de sua obra poética, o literato escreveu estudos literários e proferiu discursos, nos quais expôs suas expectativas de futuro e seu descontentamento com a política do Império. O poeta também demonstrou grande erudição e conhecimento dos acontecimentos e debates ocorridos na Europa. Nesta apresentação, partindo de uma carta de Álvares de Azevedo enviada ao seu pai a respeito de um discurso proferido em 1850 e do discurso em si, buscarei delinear o pensamento político do jovem poeta e apontar para como este se relacionava com suas escolhas estéticas.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; discursos; republicanismo

No dia 3 de julho de 1850, o poeta Manuel Antonio Álvares de Azevedo – estudante do Curso Jurídico do Largo São Francisco, com 19 anos incompletos – escreveu uma carta ao seu pai, Inácio Manoel Álvares de Azevedo, tratando de um discurso que havia proferido em maio daquele ano. O filho tentava dissuadir o pai de que teria realizado uma fala de “liberalismo exagerado” e “republicanismo”. Não é possível saber se Inácio de fato se convenceu sobre a “intenção nenhuma política” do filho, mas certamente considerou a carta convincente, pois cedeu-lhe para servir de prefácio ao discurso na edição póstuma dos escritos em prosa de Álvares de Azevedo, de 1855, organizada pelo primo do poeta Jacy Monteiro.

Inácio Manoel Álvares de Azevedo era conservador, já havia exercido as funções de auditor de guerra, juiz de direito, chefe de polícia e deputado geral¹. Além disso, mantinha relações de amizade com a família de Candido Ladislau Japi-Açu, desembargador que foi mandante da morte do jornalista liberal Libero Badaró. Segundo Vicente de Azevedo, organizador de uma edição das cartas do poeta, Inácio teria chegado a ajudar o então desembargador em sua fuga após o assassinato².

¹ CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. In: *Intinerários*, Araraquara, n°33, jul-dez de 2011, p. 86.

² Em cartas escritas por Manuel Antonio Álvares de Azevedo a seus pais durante a infância, o contato com Japi-Açu é explicitado e sua fazenda é um dos locais de passeio do menino. Ver: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Niterói sem data. In: _____, *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de letras, 1976, p.18 (nota 1); AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Botafogo, 28 de novembro de 1840. In: _____, Op. Cit. p. 22; AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Botafogo, 19 de

Assim, a missiva familiar e o discurso estudantil se tornam documentos de grande interesse para sondar as disputas e possibilidades de concepções política neste momento do Brasil império, além de apontarem para a grande circulação de ideias liberais, republicanas e mesmo socialistas (como veremos adiante) no Brasil de meados do século XIX. É importante destacar que, embora a crítica tradicional tenha visto as posições políticas de Álvares de Azevedo como “fumaças liberais anarcoides” típicas da adolescência, nas palavras de Alfredo Bosi, Cilaine Alves Cunha e Vagner Camilo há cerca de vinte anos vêm abordando aspectos políticos da obra do poeta.³

Política em cartas familiares

Meu pai e amigo.

3 de julho de 1850

.....
.....
.....
.....
A propósito do manuscrito do discurso, duas palavras:

Não é intenção nenhuma política a minha nele. – Este discurso não é mais que o desenvolvimento da ideia esboçada no dia 11 de agosto. Falei aí na missão das academias – falo neste da influência política dessa missão. Até aí não mais do que uma dedução de ideias. Quanto ao que falei sobre a instrução pública, sobre o desleixo dos governos de todos os credos no Brasil, bem se vê que nisso não há ideia nenhuma de liberalismo exagerado e muito menos de republicanismo. As minhas ideias sobre política resumem-se em querer menos palavras e mais convicções – menos alarido de liberalismo e mais instituições asseladas dele. Não digo se a Constituição é boa ou má – ninguém até hoje pôde dar opinião definitiva sobre isso: a Constituição tem sido atirada por todos e em todos os tempos para todos os lados, desde que não tem servido de instrumento para os partidos – e isso não foi só feito pela lei de 3 de dezembro. O que lamento é que a Constituição garanta instrução primária e que ela não se dê; que ela garanta Universidades e que ninguém cure de realizar a máxima fundamental. Creio, portanto, que não há esperar a realização daquilo que sonhou o imperial constituinte e que não pôde objetivar – o esparzimento de luz científica pelas massas, o que a fizera erguer como as estátuas de argila de Prometeu – da parte ao menos dos governos: – e por isso o único elemento donde eu posso esperar alguma coisa a esse respeito, são as academias. – Teoria é essa repito, que nada tem de revulsiva.

setembro de 1842. In: _____, Op. Cit. p. 26; AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Botafogo, 19 de setembro de 1842. In: _____, Op. Cit. p. 27.

³ Sobre os discursos, Cilaine Alves Cunha afirma: “O Discurso de instalação da Sociedade Acadêmica do Ensaio Filosófico conclama os acadêmicos a estudarem a variedade múltipla dos sistemas filosóficos, mas também os incita a reagirem em favor das utopias que estavam negadas, participando de toda sorte de associação, seja entre os acadêmicos ou deles com as vozes populares em praças públicas, já que a ‘chaga é funda’”. E Vagner Camilo: “AA, que atuou no periodismo do tempo, marca um posicionamento político interessante em relação a essa ideologia estudantil, fugindo inclusive da sobreposição dos princípios liberais aos democráticos apontada por Adorno. É o que se pode notar nos dois discursos por ele pronunciados à comunidade acadêmica em 1849 e 1850, notadamente no segundo.” Ver: CUNHA, Cilaine Alves. “Um sopro republicano e de vingança escrava”. In. WERKEMA, Andréa Sirihal. “*Cuidado Lector*”. Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. São Paulo: Alameda, 2021, p. 58. CAMILO, Vagner. *Op. Cit.*, p.81.

Observa-se um poder de censura do pai sobre as posições do poeta, concretizado no desdido dessa carta utilizada como prefácio do discurso. Entretanto, também se nota certa barganha retórica empreendida pelo jovem. Assim, negando sua intenção política, a reafirma e posiciona-se: mesmo que diga não ser um liberal exagerado, defende os princípios liberais ao se queixar daqueles que se declaram como tal, mas distanciam-se das ideias pelas quais deveriam se nortear. A defesa da expansão do ensino público – de acordo com a constituição – também não era uma demanda inofensiva como poderia parecer. Não foi consenso entre os liberais dentro e fora do Brasil a expansão da educação pública, sobretudo das universidades. É notável que, durante os debates constitucionais, José da Silva Lisboa (Visconde de Cairu), reconhecido como introdutor das ideias liberais de Adam Smith no Brasil, e, também, defensor do absolutismo monárquico, posicionou-se contrariamente à construção de universidades em todas as províncias, defendendo que deveria se dificultar o acesso à educação superior, restringindo-a às elites, para não haver um número excessivo de “doutores”.⁵

Ao tratar da descaracterização e instrumentalização da constituição, Álvares de Azevedo cita como exemplo mais conhecido a lei de 3 de dezembro. Trata-se da Reforma do Código de Processo Criminal, uma das principais realizações do chamado “Regresso Conservador”. A partir dela, o governo central passava a ter controle de praticamente todo aparelho administrativo judiciário, à exceção dos juízes de paz, mas estes perdiam parte de

⁴ A pontuação, inclusive as linhas pontilhadas, foram feitas tendo como referência a edição de 1855. Na edição de Vicente de Azevedo, que tem por base as Obras Completas de Álvares de Azevedo, organizada por Homero Pires, e nas Obras Completas organizadas por Alexei Bueno, lê-se “Não é intenção nenhuma política a minha... nele.” A reticência sucedida de “nele”, causa ao leitor o efeito de limitar a “não intenção política” ao discurso e abrir a possibilidade de “intenções políticas” em outras obras. Ao pontuar este período apenas após “nele”, a discussão se limita a este discurso. Entretanto, é notável que, independente dessa reticência (ou não), os aspectos políticos do poeta são constatáveis ao longo de sua obra, alterando-se apenas o quão diretamente o jovem poeta se contrapõe às ideias paternas. Ver. AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obras*, v. 2. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1855, p. 101. AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. São Paulo, 3 de julho de 1850. In: _____, *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. *Op. Cit.*, p.164.

⁵ Afirmou Visconde de Cairu: “reconhecido por Estadistas práticos, que não convém facilitar demasiado a todas as classes os estudos superiores, a fim de que entre somente a justa proporção dos Servidores do Estado, segundo a demanda do País; e para que também deem garantias ao público, como pertencentes a certas famílias remediadas, e de consideráveis posses. Aliás os supranumerários baratearão, ou não terão seu justo preço, como em todos os gêneros, que entram no mercado.” É notável o quão deletéria e persistente tem sido para o Brasil esta união entre liberalismo econômico e conservadorismo ao constatar-se que dois ministros da Educação do Governo Bolsonaro expuseram ideias parecidas enquanto a educação e a pesquisa sofriam imensos cortes de verbas. *Anais da Assembleia Geral, Constituinte e Legislativo do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia., 1880. Apud. PAULA, Dalvit Greiner; NOGUEIRA, Vera Lúcia. José da Silva Lisboa, José Bonifácio e Martim Francisco: discussões sobre educação no Império do Brasil. In: *Revista Brasileira de Educação* vol.22 no.71 Rio de Janeiro, 2017.

suas funções, como as de julgar pequenas causas criminais. Esse poder passou à polícia, que, além de investigar, com a mudança, também poderia julgar e aplicar penas. A lei criou a função do “Chefe de Polícia” em todas as capitais das províncias. Eles seriam escolhidos pelo Ministro da Justiça e todas as autoridades policiais estariam subordinadas a eles. Também foram criadas as funções de delegados e subdelegados, que seriam nomeados pelos presidentes de província por recomendação dos chefes de polícia. Criava-se, desta forma, um controle muito mais rígido do poder central sobre o poder local.⁶

Álvares de Azevedo já havia se referido criticamente ao chefe de polícia de São Paulo em carta enviada para sua mãe dois anos antes:

Anteontem aqui houveram umas cacetadas – um estudante do 1º ano está à morte – os dois agressores (que querem fazer-se de agredidos) também ficaram bem convidados.

O bonito do negócio é que os dois que querem fazer-se de atacados brigaram de espadas e pistolas que levavam, enquanto que o estudante só levava uma bengala – contudo tão bons são uns como o outro – são cacetistas de profissão – mas o que não há de ter lugar quando o maior culpado é o Chefe de Polícia, que os deixa andar aí soltos a fazerem o que querem?...

Um estudante por ser achado de estoque dormiu na cadeia – e, no entanto, por aí andam os Maltistas de pistolas e espadas sem que ninguém se dê por isso – A razão é esta – Um dos grandes no pau é o Gomide – e o sr. Chefe de Polícia não querendo desagradar as Gomides – pela simples razão de querer agradar à Chiquinha – não o prende nem manda recrutar...

Ora valha-nos Deus! Que terra esta onde a Polícia é feita por Gomides!⁷

O poeta se mostra indignado com a parcialidade do chefe de polícia, que coloca à frente da ordem pública seus interesses privados, sendo condescendente com grupos locais armados e, por outro lado, punindo com rigor estudantes. Destaca-se, no fim da carta, a generalização da atuação da polícia sob influência desse tipo de líder de, pode-se dizer, na atual acepção do termo, milícia. Tudo isso, a partir de um jogo de poderes e indicações que permeavam a estrutura central do Estado.

Francisco de Assis Peixoto Gomide, provavelmente o poderoso Gomide ao qual o jovem poeta se refere, era proprietário do jornal *O Saquarema*. Este periódico conservador, que defendia o poder moderador, atacou vivamente a Revolução Praieira e o republicanismo.⁸ Sobre o mesmo tema, Álvares de Azevedo escreveu, em 30 de novembro de 1850, o longo poema “Pedro Ivo”, no qual se dirige a D. Pedro II para que o imperador não permita que o

⁶ Ver: BETHELL, Leslie; CARVALHO, José Murilo de. O Brasil da Independência a meados do século XIX. In: BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina*. V.3 Da Independência até 1870. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 733-734 e FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994, P.175-176. A lei pode ser consultada através do site: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM261.htm.

⁷ AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares. Rio, 19 de junho de 1848. In: _____. Op. Cit. p. 90.

⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998, p. 177.

líder da Revolução receba pena capital. Destaco os seguintes trechos do poema para contrapor a imagem criada de Pedro Ivo e de seus detratores pelo poeta.

Era filho do povo — o sangue ardente
Às faces lhe assomava incandescente
Quando cismava do Brasil na sina...
Ontem — era o estrangeiro que zombava,
Amanhã — era a lâmina assassina,
No cadafalso a vil carnificina
Que em sangue jubilava!

(...)

A fronte envolta em folhas de loureiro
Não a escondemos, não!... Era um guerreiro!
Despiu por uma ideia a sua espada!
Alma cheia de fogo e mocidade,
Que ante a fúria dos reis não se acobarda
Sonhava nesta geração bastarda
Glorias... e liberdade!

Tinha sede de vida e de futuro;
Da liberdade ao sol curvou-se puro
E beijou-lhe a bandeira sublimada:
Amou-a como a Deus, e mais que a vida
Perdão para essa fronte laureada!
Não lanceis á matilha ensanguentada
A águia nunca vencida!

(...)

Não escuteis essa facção ímpia
Que vos repete a sua rebeldia...
Como o verme no chão da tumba escura
Convulsa-se da treva no mistério:
Como o vento do inferno em água impura
Com a boca maldita vos murmura:
“Morra! salvai o império !”⁹

Na carta, apesar de clamar pelo perdão do imperador ao líder praieiro, não parece haver culpas que recaiam sobre ele. Trata-se de um guerreiro que defendia a glória e a liberdade. Ele também é visto como um “filho do povo” que temia pelo futuro da nação e por ela lutava. Aqueles que o acusam e pedem sua morte são “uma facção ímpia” que “com a boca maldita” opõem a vida de Pedro Ivo à salvação do império.

O discurso

Antonio Candido afirma que junto com a música, a oratória é uma das principais características do Romantismo Brasileiro. Para o crítico: “À eloquência romântica, empolada,

⁹ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. “Pedro Ivo”. In. *Obras. Op. Cit.*, p. 359-363.

imaginosa e ébria de sonoridade, corresponde a uma poesia de características análogas”¹⁰. Essa retórica teve como um dos grandes expoentes o frade Monte Alverne e seus discursos políticos no primeiro terço do século XIX, mas se prolongou por boa parte do século no Brasil. Segundo Candido, a retórica romântica:

[...] envolve o tema numa revoada de tentativas verbais, que dão a muitos escritos românticos um movimento perene de nadador aflito, bracejando e erguendo espumas para se manter à tona. Abandonado o equilíbrio clássico e a sua ordenada visão de mundo, entramos numa fase de moto contínuo, que procura sacudir o espírito em todas as direções a fim de desvendar a sua misteriosa obscuridade. ¹¹

Antonio Candido também cita a grandiloquência como característica marcante deste tipo de discurso. Dentro dessa perspectiva, pode-se entender esteticamente os discursos de Álvares de Azevedo, nos quais o poeta faz grandes voos temporais indo da Grécia Antiga até os seus dias, cita inúmeros filósofos, políticos, literatos, historiadores etc. Tudo isso enquanto apresenta sua perspectiva sobre o papel do estudante/poeta/intelectual para formar a nação e realiza suas críticas à política imperial, além de expor suas afinidades políticas e filosóficas.

O segundo discurso de Álvares de Azevedo, do qual se trata esta apresentação, foi pronunciado na sessão de instalação da Sociedade Acadêmica Ensaio Filosófico.

Utilizando-se da tópica da modéstia, Álvares de Azevedo inicia o discurso anunciando sua obscuridade e pobreza literária. Entretanto afirma que vestirá a “túnica sublime do missionário do progresso”, assim, proclamando o papel profético do poeta, para além de sua própria existência.

É por ventura uma ousadia temerária a daquele que se levanta de sua obscuridade, para vir falar entre vós — em mérito o derradeiro de vós todos — : a daquele que se desroupa dos andrajos de sua pobreza literária, por tomar a túnica sublime do missionário do progresso: é talvez insânia, quando Deus lhe não asselara, pela febre das noites de insônia, a aristocracia soberba do gênio. ¹²

Neste trecho, pode-se observar a ideia – comum entre os românticos – de que o poeta se torna um profeta de seu tempo graça ao seu “gênio literário”¹³. Álvares de Azevedo prossegue falando sobre o Brasil em tom inequivocamente político. Aponta a ambiguidade do momento vivido pela nação: O país estaria dividido entre o “ressonar das modorras últimas sob um despotismo que – assim como a árvore mancenilha – ulcerou de a quantos lhe

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014, p. 360

¹¹ Ibid. p. 361

¹² AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Discurso pronunciado na sessão da instalação da sociedade Acadêmica Ensaio filosófico. Em 9 de maio de 1850. *Op. Cit.* p. 103.

¹³ Sobre o lugar sagrado que o poeta ocupou no romantismo ver Paul Bénichou..

dormiram à sombra”¹⁴, indicando o caráter deletério do absolutismo que deixa cicatrizes na futura nação independente, e “os primeiros bafejos do vento reçumado de esperança”.

Então, Álvares de Azevedo perpassa momentos críticos da história europeia, desde o Império Romano, quando Roma é descrita como “prostituta de César”, para concluir que “naqueles escombros de ruína, surgiu uma turba de homens novos.”¹⁵. Desta forma, os valores da monarquia são vistos de maneira negativa (o monarca faz o grande Império de prostituta) e o cristianismo é ligado a “turba” e aos movimentos de 1789 e 1830, dando-lhe dimensão revolucionária:

Aí, senhores, eu vos mostrarei um grande exemplo para afoitar-vos. Poucos deserdados de pátrias, de quem a plebe romana ria como a insensatos, e a cujas agonias jubilara, debruçada nas arias santas do Coliseu — poucos vieram: e breve aqueles que perpassavam curvos o muro da cidade imperial — sacudindo-lhe à porta o pó das sandálias, como o dissera o preceito de Deus — breve ergueram as fontes sublimes das grimpas das sete colunas. (...) Mas o salpicar do pó funerário tinha sido orvalho àquela palmeira altiva do Cristianismo, que, bem como o freixo Ygdrasil da crença do norte, tendia ligar — céu à terra. (...) E por todo aquele relembrar, vê-la-eis sempre laureadas e deslumbrantes de glória — as sociedades de homens unidos peito a peito numa sede de amor aos pés de Deus.

Vede. A humanidade ergueu muita vez de sobranceira a fronte remoçada às caudais de luz, manadas dos cenáculos. Dessas turbas de irmãos que se vão às montanhas — como os discípulos, na escuridão das ladeiras inda vermelhas do Gólgota — passar as noites medonhas de barbaria aguardando as alvas das civilizações futuras, — dessas comunidades de mancebos resvala sempre muita luz de esperança, muita aureola de claridão. Daí se erguem muitas frentes pálidas, onde fundo borbulha o gênio, abatidas como ao peso de nuvens ardentes, ofuscadas como às evocações fantásticas das agoniadas iniciações do apostolado — e que inda febris daquelas desoras em que as visões correm descabeladas e sanguentas, como as rondas lívidas de Holbein — sonham — e criam as revoluções de 1789 e 1830.¹⁶

O cristianismo exaltado por Álvares de Azevedo é aquele que cria “sociedades de homens unidos peito a peito numa sede de amor aos pés de Deus”, ou seja, um mundo novo em que as desigualdades terrenas são ofuscadas pela grandeza de Deus. Ressaltando o caráter revolucionário dos cristãos, o poeta elenca-os no mesmo parágrafo que os revolucionários de 1789 e 1830. Essa afirmação tem consonância com a concepção de um cristianismo revolucionário de Lamennais, autor citado *en passant* no outro discurso, em um trecho do poema *Ideias íntimas* e no estudo sobre George Sand.

Neste momento, o tom do discurso é marcado por certo otimismo. Quando são evocados os cristãos dos primeiros tempos – que foram derrotados – eles são vistos como

¹⁴ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Discurso pronunciado na sessão da instalação da sociedade Acadêmica Ensaios filosóficos. Em 9 de maio de 1850. *Op. Cit.* p. 103.

¹⁵ *Ibid.* p. 104.

¹⁶ *Ibid.* p. 105-107

sementes para as revoluções contemporâneas. Isto pode ser visto como uma resignificação das antigas derrotas, pois elas se tornam combustível das lutas futuras.

Após citar as revoluções, Álvares de Azevedo traz a poesia e a filosofia como motrizes do progresso: “O carro do progresso porque rode há mister do impulso daquela onda perfumosa que se acorda iriante aos sonhos do poeta, às locubrações da filosofia.”¹⁷ E afirma:

É Lerminier — Lerminier aos vinte anos — arrebatando nas torrentes de seu entusiasmo a mocidade francesa de então, onde a filosofia do século XIX e a poesia liberal contemporânea, no parecer de Copefigue, produziram a insurgência de ideias que fez a queda da restauração bourboniana, como a filosofia e literatura do século XVIII fizeram a da França monárquica por direito divino.¹⁸

Álvares de Azevedo destaca “Lerminier aos vinte anos”. Especificar os vinte anos não é apenas uma ode à juventude, mas lembrar que o elogio não se refere ao político orleanista da maturidade, mas ao Lerminier saint-simoniano, que apoiou a revolução de 1830, mesmo que depois ela tenha sido motivo de decepção a tantos revolucionários.

Voltando-se para o Brasil, Álvares de Azevedo afirma um país que “vacila entre formas governativas” por, por um lado, já nascer deslumbrado com a revoluções de “além-mar” e tender para a “objetivação dos princípios livres” e, por outro, ter estas esperanças frustradas pelo absolutismo. O poeta usa como representação da desesperança precoce que determina sua nação o poema *Miserrimus* de Gonçalves Dias, que conta a história de um jovem que cresce livre e com sonhos, mas solitário. Por isso, pensa em desistir de sua vida; contudo, quando se encontra mais fraco, se apaixona e se dedica a este amor, mas é enganado. Por fim, Miserrimus morre e seu corpo é enterrado sem qualquer cuidado. Na última estrofe do poema lemos:

Amizade! - ilusão que os anos somem;
Amor! - um nome só, bem como o nada,
A dor no coração, delícias n'alma,
Nos lábios o prazer, nos olhos pranto
- Tudo é vão, tudo é vão, exceto a morte.¹⁹

É notável que para citar um poema de Gonçalves Dias, o mais importante poeta brasileiro naquele momento, não escolhe uma de suas obras “Americanas”, feitas intencionalmente para retratar a pátria, mas um poema descrente, de forma que é contrabalançada a fé no progresso inicialmente expressa. Essa escolha é coerente com a

¹⁷ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Discurso pronunciado na sessão da instalação da sociedade Acadêmica Ensaio filosóficos. Em 9 de maio de 1850. *Op. Cit.* p.107.

¹⁸ Idem *ibidem*.

¹⁹ Este poema foi publicado na edição de 1847, mas foi retirado em 1857. DIAS, Antonio Gonçalves. *Cantos*. Introdução, organização e fixação do texto de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.113-116.

perspectiva de literatura nacional que Álvares de Azevedo apresentou no estudo *Literatura e Civilização em Portugal* – de que uma literatura nacional não precisa ser indianista e é parte de uma longa tradição em que a cultura de diversos povos se influenciam – e com a visão do socialista francês Pierre Leroux sobre a voz profética do poeta estar em poemas que retratam as dúvidas e desolamento de sua época.

As críticas do poeta neste discurso não se restringem a monarquia e alcançam a imprensa: “é agora, senhores, que o defeito não está só nas formas [de governo], quando a imprensa também despiu seu manto auri-azul de rainha, enlaivou-se de torpeza no lupanar da calúnia, e enfurdou-se no lodo até os joelhos”²⁰. Diante desta realidade corrompida em que não se confia nem na imprensa nem nos governantes, o poeta pede que a vontade popular seja ouvida de forma direta, com a população presente nas ruas, não apenas no parlamento. Com isso, Azevedo leva a fundo a ideia de soberania popular:

[...] é agora que todos aqueles onde arde chama de talento, e amor pátrio, devem reunir-se, e de todas as reuniões, das vozes populares das praças públicas, do grêmio das academias, de todas as associações quer literárias, deve correr grande luz sobre o problema, deve talvez ainda provir a solução dele—inda mais direta que da parte dos parlamentos, porque a chaga do povo é funda; a lei só olha a superfície e só a luz da religião e da ciência podem-se baixar, como o mergulhador do Oriente, ao fundo daqueles mares.²¹

Neste trecho, também é notável a perspectiva de união americana em torno dos ideais revolucionários, o que destoa da concepção majoritária de que os outros países da América do Sul representariam o caos e, por essa razão, o Brasil deveria se manter distanciado das outras nações americanas.

Prosseguindo, Álvares de Azevedo, mais uma vez, afirma que a função dos acadêmicos não é diretamente política, para, em seguida, dizer o contrário, pois “o que é o progresso científico sem o progresso político?”²², e conclamar os acadêmicos às lutas sociais

O poeta vê na poesia e na filosofia o “caminho” das nações, a sua expressão do seu pensamento que, mesmo com sua multiplicidade, os filósofos e os gênios literários conseguem apreender e dar unidade. Nesse sentido, critica a poesia e a filosofia que sejam “parasitárias” de outros povos. Concluindo que, se a filosofia e a poesia são a expressão da nação e necessárias ao desenvolvimento, o governo que ignora a educação pública e limita o saber do povo, impede o desenvolvimento do país. Dessa forma, Álvares de Azevedo defende

²⁰ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Discurso pronunciado na sessão da instalação da sociedade Acadêmica Ensaio filosóficos. Em 9 de maio de 1850. *Op. Cit.* p. 108.

²¹ Idem ibidem.

²² Idem ibidem.

a educação das camadas populares e ataca o poder público que, mesmo após mais de vinte anos da independência e da constituição, não cumpria com o prometido na carta magna:

[...] quando os governos se descuidam; quando a instrução pública é mais irrisão e escárnio, que a realização do preceito da lei; quando não há pês que se evitem a popularização do saber, quando se escasseia a instrução primária para as classes baixas, nega-se proteção e melhoramento para os colégios públicos, e não se quer dar caça aos obstáculos pecuniários que vedam a porta das academias às classes pobres — iludindo assim o princípio constitucional, as garantias de instrução feita ao povo; quando enfim, depois de vinte anos de existência livre., os governos não quiseram ainda realizar a promessa do lábaro das nossas liberdades, que nos garante Universidades.²³

O poeta passa, então, a lamentar o quanto, na sociedade brasileira, as ideias de transformação não prosperam, mas pede que os jovens continuem sonhando para fazer com que suas ideias cheguem ao povo:

E um dia quando vós vos tiverdes empolgado de todos os meios de cumprir o tema social; quando a fraternidade nos tiver unificado com as outras academias — brasileiras e americanas — quando a imprensa levar ao povo nossas ideias de regeneração — então, senhores, não será um grande dia?²⁴

Esse novo dia é comparado com a cura de Lázaro, assim, mesmo que se afaste da descrença de Misérrimus, afirma um presente doente. O dia da cura, é o dia que a nação será capaz de produzir sua própria filosofia, não o sistema “parasitário” de Vitor Cousin, principal ideólogo da Monarquia de Julho:

o apuramento de uma nação, desafeita de sua dependência de ideias, livre em seu ando filosófico; a sagração de um complexo de crenças e aspirações que forme a nossa filosofia brasileira do século XIX — bela de todo o fogo do entusiasmo, de todo o resumbrar de heroísmo do passado — clareado ao reverberar longínquo das esperanças do futuro — não a *ciência fragmentaria* e parasita do passado, pálida copia do que foi, como o entendeu o ecletismo de Cousin — mas sim a síntese de um povo, como a querem Pedro Leroux e Gioberti em seus princípios filosóficos,²⁵

Gioberti foi um defensor da unificação italiana e também da união entre a religião e o Estado. É importante destacar que a ideia de uma filosofia nacional vem ligada a filósofos que participavam de lutas sociais. O pensamento de Vitor Cousin, que fez parte oficialmente de uma política governamental, é “pálida cópia do passado”. Assim, a construção de um pensamento nacional também está ligada ao ideal revolucionário.

O discurso é finalizado indicando certa esperança no porvir, ainda que possua também elementos de descrença:

²³ Ibid p. 112-123

²⁴ Ibid. p. 114.

²⁵ Ibid. p. 115

E quando um dia, senhores, nosso corpo adormeça no nada, e os homens da terra esquecerem aquilo que foi nossa inteligência, restará de nós, pelo mar túrbido das peregrinações do progresso, a trilha assinalada pelo rastro de ardentias, que deixa a nau sumida no horizonte dos mares, pelas noites dos trópicos!²⁶

A esperança vem da ideia de que o pensamento dos jovens deixará sua marca no futuro. Mas é importante notar que, mesmo que utilize o termo “progresso” e de ligá-lo à ideia de um futuro melhor, o poeta não vê o progresso como um caminho linear, mas um caminho em um “mar túrbido”. Já o ceticismo se apresenta com relação à fé. Após a morte, as inteligências adormecerão no nada.

Segundo Cilaine Alves Cunha:

Além dos ideais republicanos, os ‘Discursos’ tornam evidente a adesão de Álvares de Azevedo ao evolucionismo histórico. (...) Em Azevedo, a Independência significa um momento crucial do país, que poderia ter caminhado rumo a uma sociedade democrática pela via do incentivo à educação e à cultura. Em sua ótica, a instauração do regime monárquico teria abortado a evolução “natural” do país em civilização ao negar educação pública e estancar o desenvolvimento da cultura.²⁷

A imagem do mar noturno aliado ao ceticismo é cara à literatura tida por byroniana. Para Pierre Leroux, esta seria a única poesia capaz de representar seu tempo e causar transformações sociais era a poesia “descrente”.

Byron em todas as suas obras e em toda a sua vida, Goethe em *Werther* et Faust, Schiller nos dramas de sua juventude, Chateaubriand em *René*, Benjamin Constant em *Adolphe*, Sénancourt em *Obermann*, Sainte-Beuve no livro que acabamos de caracterizar [*Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*] uma multidão inumerável de escritores ingleses e alemães²⁸ e toda essa literatura de verve delirante, de audaciosa impiedade e terrível desespero que preenche hoje nossos romances, nossos dramas e todos nossos livros, eis aqui a escola, ou melhor, a família dos poetas que nós chamamos *byroniana*: poesia inspirada pelo sentimento vivo e profundo da sociedade atual, o que significa do estado de anarquia, de dúvida e de desordem onde o espírito humano está hoje mergulhado por consequência da destruição da antiga ordem social e religiosa (a ordem teológica feudal) e de proclamação do princípio igualdade, que deve engendrar uma nova sociedade²⁹.

²⁶ Idem ibidem.

²⁷ CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. 2000. 365 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 250-251.

²⁸ No prefácio de sua tradução do *Wether*, Pierre Leroux afirmou que o “mal do século”, inaugurado neste livro, foi intensificado por Byron e por autores posteriores. Ao seu ver, a confirmação da poesia byroniana como a principal representação do tempo teria se confirmado com a ampliação dessas obras nos tempos que se seguiram aos seus artigos. Entre as obras posteriores a 1831, ele dá destaque ao *Lélia* de George Sand como uma obra de gênio que seria exemplo da literatura da dúvida.

²⁹ « Byron dans tous ses ouvrages et dans toute sa vie, Goethe dans *Werther* et Faust, Schiller dans les drames de sa jeunesse, Chateaubriand dans *René*, Benjamin Constant dans *Adolphe*, Sénancourt dans *Obermann*, Sainte-Beuve dans le livre que nous venons de caractériser [*Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*], une innombrable foule d'écrivains anglais et allemands, et toute cette littérature de verve délirante, d'audacieux impiété et d'affreux désespoir qui rempli aujourd'hui nos romans, nos drames et tous nos livres, voilà l'école ou plutôt la famille de poètes que nous appelons byronienne : poésie inspirée par le sentiment vif et profond de la réalité actuelle, c'est-à-dire de l'état d'anarchie, de doute et de désordre où l'esprit humain est aujourd'hui

Assim, esta poesia radicalmente romântica, que traria a desordem no estilo e no tema, como a obra de Byron, ou uma intensa melancolia, como a de Chateaubriand, ao fundo, seria um grito de negação a ordem social vigente e uma defesa do princípio de igualdade. Desta forma, a escolha da estética “byroniana” por Álvares de Azevedo, exemplar em obras como *Macário* e *Noite na Taverna*, e que deixa seus vestígios até mesmo nos seus discursos e estudos literários, não deve ser vista de forma dissociada de uma escolha política.

Conforme Cilaine Alves Cunha, Álvares de Azevedo opta, na sua obra, pelo rompimento com a moral para representar uma época de decadência, em que a única saída para arte encontra-se no horror:

O tratamento moral nas obras de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães inverte os valores socialmente aceitos, tomando o incesto, o fratricídio, a antropofagia e toda sorte de degradação como inerentes e naturais a uma sociedade corrompida, não menos dissoluta.³⁰

Postura esta que coincide com o projeto estético de Leroux, afirmado como um bom exemplo no discurso.

Considerações finais

Os dois discursos pronunciados por Álvares de Azevedo no ambiente estudantil de São Paulo mostram a importância do debate acadêmico e da circulação de ideias neste meio para a construção do pensamento político do poeta.

Em seus sobrevoos históricos, é notável a valorização das experiências republicanas em detrimento das monárquicas. Além disso, é recorrente a citação valorativa a reconhecidos republicanos. Também são valorizadas as ideias de revolução social, visível no constante chamamento à participação popular e a personagens revolucionários, mesmo abarcando espectros bastante diversos. São exaltados os primeiros cristãos e os revolucionários laicos de 1789; nacionalistas italianos e Napoleão, que impôs seu Império sobre quase toda Europa; Lamartine, poeta político na Monarquia de Julho, e Pierre Leroux, socialista opositor de Luís Felipe de Orleans; unindo-os apenas o signo da transformação social. Para Álvares de Azevedo, o literato e o acadêmico, deveriam cumprir a missão profética de apontar os

plongé par suite de la destruction de l'ancien ordre social et religieux (l'ordre théologique – féodal) et de la proclamation du principe de l'égalité, qui doit engendrer une société nouvelle.» LEROUX, Pierre. “Aux philosophes” In: *Revue Encyclopédique*, Paris, dez., 1831, p. p. 646.

³⁰ CUNHA, Cilaine Alves. Op. Cit., p.270

caminhos dessa transformação, criando uma poesia e uma filosofia nacionais, e também participar dela ativamente.

Por fim, é importante frisar que as escolhas estéticas do poeta se coadunam com suas escolhas políticas.

Referências Bibliográficas

Anais da Assembleia Geral, Constituinte e Legislativo do Império do Brasil. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia., 1880. Apud. PAULA, Dalvit Greiner; NOGUEIRA, Vera Lúcia. José da Silva Lisboa, José Bonifácio e Martim Francisco: discussões sobre educação no Império do Brasil. In: Revista Brasileira de Educação vol.22 no.71 Rio de Janeiro, 2017.

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obras*, v. 2. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855

_____. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de letras, 1976.

BETHELL, Leslie; CARVALHO, José Murilo de. O Brasil da Independência a meados do século XIX. In. BETHELL, Leslie (org.) *História da América Latina*. V.3 Da Independência até 1870. São Paulo: EDUSP, 2014

CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. In. *Intinerários*, Araraquara, nº33, jul-dez de 2011, p. 61-108.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014.

CUNHA, Cilaine Alves. “Um sopro republicano e de vingança escrava”. In. WERKEMA, Andréa Sirihal. *Cuidado Leitor*. Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. São Paulo: Alameda, 2021, p. 35-62.

_____. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. 2000. 365 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo

DIAS, Antonio Gonçalves. *Cantos*. Introdução, organização e fixação do texto de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994.

LEROUX, Pierre. “Aux philosophes” In: *Revue Encyclopédique*, Paris, dez., 1831, p. 627-648.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

Uma luz no deserto: Esteban Echeverría e a representação da barbárie no romance *Los cautivos*, de Martín Kohan

Rafael Vaz de Souza
Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo
rafael.vaz.souza@hotmail.com

Resumo: Espécie de releitura paródica dos discursos ilustrados da literatura argentina do século XIX, o romance *Los cautivos. El exilio de Echeverría* (2000), de Martín Kohan, apresenta uma narrativa sobre um grupo de *gauchos* quase que completamente esvaziados de subjetividade e beirando o animalesco. Narrado por uma voz dotada de um distanciamento irônico em relação ao tema abordado, o romance não só parece recuperar a tradição consolidada pela *Generación* de 1837, como coloca um de seus principais representantes no centro de sua narrativa: numa bela noite, os paisanos da fazenda *Los Talas* percebem uma luz na casa até então vazia dos patrões e divisam, pela janela aberta, o vulto de um homem sentado e imóvel. Esse homem é Esteban Echeverría e sua atividade, a qual eles não conseguem reconhecer, evidencia a enorme diferença entre seus mundos: ele escreve um conto. Mais do que o óbvio embate entre civilização e barbárie, este trabalho procurará, a partir da releitura feita por um romance contemporâneo, discutir o modo como a dita barbárie foi representada pela literatura argentina do século XIX.

Palavras-chave: literatura argentina; civilização e barbárie; Martín Kohan.

Publicado no ano 2000, o terceiro romance do ainda pouco conhecido Martín Kohan, *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, revisita um acontecimento seminal para a literatura argentina: o momento em que o grande poeta nacional Esteban Echeverría escreve, enquanto se escondia da perseguição do governo de Juan Manuel de Rosas na fazenda familiar de *Los Talas*, em Luján, província de Buenos Aires, o conto “El matadero”, que, posteriormente, e a partir das leituras de escritores como Ricardo Piglia, David Viñas e Noé Jitrik, já na metade do século XX, seria tomado como o texto iniciador da ficção em prosa na Argentina.¹

O romance, porém, se inicia não com Echeverría, mas com o avançar de dois *gauchos* empregados da fazenda – os personagens Tolosa e Gorostiaga – pelo cenário paradigmático da literatura argentina, o do pampa amplo, vazio e deserto, que, como o mar, possui horizontes infinitos e é marcado pelo predomínio quase que total do céu. Antes de qualquer coisa, cabe nos determos no modo como o narrador, distanciado e em terceira pessoa, os descreve: são homens elementais e de inteligência precária; por nunca irem a parte alguma, desconhecem conceitos básicos de proximidade e distância; são marcados pela concretude

¹ IGLESIA, Cristina. *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 23.

imediate dos ritmos cíclicos da natureza e, por isso, incapazes de conceber a ideia abstrata de um tempo dividido em meses, anos e, muito menos, séculos; e que, de tanto viver sobre seus cavalos, acabaram mimetizando-se com eles, adquirindo seus comportamentos e feições. Em suma, são descritos como homens brutos, cuja interação é um remedo dos clássicos diálogos dos poemas *gauchescos*, já que a discussão que se inicia com a pergunta inusitada de Tolosa sobre o tempo em que se encontram logo se converte em mútuas cusparadas, que quase termina em violência.²

Ao anoitecer, eles chegam na propriedade e o que se segue é a descrição meticolosa das condições em que vivem os demais homens e mulheres do lugar, assim como de seus hábitos, comportamentos e vícios. Destaquemos alguns termos utilizados pelo narrador: “casebres miseráveis”, compostos por “barro e até mesmo bosta”, de um odor “tão penetrante como inesquecível”, rodeados por moscas tão apáticas quanto seus habitantes, “seres degradados” por uma embriaguez constante, “mais brutos que os próprios animais” em meio aos quais vivem e dos quais mal se distinguem, e cuja rotina aparece como um suceder de degradações;³ como no exemplo do incestuoso Maure, que, após “haber comido y haber vomitado y haber dormido sobre la pasta incolora de la comida devuelta”, desperta e busca sua filha Luciana a fim de realizar um ato inconsciente e instintivo, modelado a partir do comportamento sexual dos cavalos.⁴

Como bem aponta Adrián Ferrero em sua resenha do romance, a vida dos *gauchos* da propriedade dos Echeverría é narrada seguindo uma espécie de “catálogo de la inmundicia y la brutalidad”, a partir do qual elas aparecem como sendo o resultado da mistura entre “la escatología y la violencia”.⁵ Seu despojamento se intensifica e ganha real significado quando contrastado com a casa do patrão. Localizada a apenas cem léguas de suas casinhas miseráveis, ela se erige como o núcleo de todo o território, pólo irradiador de sentido e de referência. Construída de materiais sólidos e nobres, sua principal qualidade reside no fato de ser fresca no verão e quente no inverno, ou seja, em ser capaz de constituir uma barreira entre o interior e o exterior. Tudo o que as habitações dos *gauchos* não são, já que estes, para quem

² KOHAN, Martín. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010 (original: 2000), pp. 13-8.

³ *Idem*, pp. 19-24.

⁴ *Idem*, p. 21.

⁵ FERRERO, Adrián. “Sombra terrible de Echeverría... Martín Kohan, ‘Los cautivos. El exilio de Echeverría’ (novela)”. *Clío & Asociados. La Historia enseñada*, nº 6. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2002, p. 173.

inexiste o conceito de privacidade, se encontram inteiramente expostos às ações da intempérie.

O narrador de Kohan apresenta, então, estas vidas que se desenvolvem num torpor instintivo e inconsciente, indistintas à natureza ao redor. Tal marasmo é apenas quebrado nas raras visitas do patrão, como se a presença deste concedesse realidade às suas vidas, afastando “esa nada absoluta que los asediaba constantemente”.⁶ Ele é visto como fonte de bondade absoluta pelos peões mesmo quando imparte agressões físicas àqueles que eventualmente haviam carneado alguma das vacas que lhes pertenciam. Desta forma, ele parece agir como um agente distribuidor da justiça, além de lhes ensinar coisas importantes como as noções fundamentais de propriedade privada e de hierarquia. Esta última, inclusive, diz Loreley El Jaber, se erige como a única barreira a ser respeitada por esses brutos para quem nem o incesto representa um limite.⁷

Não surpreende, portanto, que a visão de uma luz a brilhar na janela da casa do patrão, numa bela noite pós-bebedeira, provoca um estado de atenta expectativa nos *gauchos*, que passam a ansiar pela presença daquele que dá sentido às suas vidas. Porém, os dias vão passando e o patrão não se digna a sair de casa e fazer-lhes uma visita, mesmo que, à noite, a luz permaneça acesa. Esta indiferença faz com que esses brutos habitantes do pampa – planos como o território que lhes engendrou – comecem a pensar, num surdo desespero, se não haviam feito algo que por alguma razão o desagradou. Mas o estrito respeito às delimitações hierárquicas faz com que eles não se aproximem da casa, e quando um deles, o *gaucho malo* Ortega, chega a cogitar uma atitude mais agressiva – colocar fogo ao redor da casa para, similar ao praticado com as *vizcachas*, fazer com que ele saia de sua toca –, é imediatamente rechaçado pelos outros, que o executam de maneira sumária. Sua proposta é tida como uma heresia, visto que “la realidad del patrón pertenecía a una esfera sobre la cual sus humildes peones no tenían ningún derecho a intervenir”.⁸

Neste mundo de territórios escindidos e comunicáveis – representação exacerbada do ambiente patriarcal do campo argentino, organizado em volta da *estancia ganadera* da primeira metade do século XIX, cujas propriedades se espalhavam por milhares de léguas nas quais o gado se criava solto, se reproduzindo de maneira praticamente espontânea e sem o

⁶ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, p. 27.

⁷ EL JABER, Loreley. “Inscripciones en la tierra, en el cuerpo (Sobre *Los cautivos* de Martín Kohan)”. *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, nº 9/10. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 2.

⁸ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, p. 52.

controle e a delimitação que os *alambrados* representarão posteriormente –, há uma personagem capaz de realizar a passagem: Luciana, a filha de Maure, que, ao ser requisitada para o interior da casa, descobre não ser o patrão, mas sim um poeta que a está usando como esconderijo. Ninguém menos que Esteban Echeverría, escritor de textos fundacionais da literatura argentina, como o poema “La cautiva”, o já citado conto “El matadero” e o ensaio “Dogma Socialista”, e que, anos antes, havia sido alçado à posição de líder indiscutível da *intelligentsia* portenha reunida no *Salón Literario* da livraria de Marcos Sastre e posteriormente conhecida como *Generación de 1837*.⁹ No romance – como na história –, Echeverría não apenas se esconde como escreve; e tal atividade não poderia estar mais distante do mundo *gaucho* que o rodeia. A reação de Maure à revelação de sua filha é exemplar. Cito:

Maure se sintió perplejo. Las palabras que oía, y que entendía, si es que las entendía, con enormes dificultades, representaban una situación demasiado irreal para su empobrecida imaginación. Un hombre, un hombre solo, había venido a este lugar casi desierto, se había enclaustrado en una casa deshabitada, sin salir ni asomarse, y se había puesto a escribir. Aislado, encerrado, ajeno al mundo que tenía alrededor, ese hombre escribía. ¿Qué escribía? Le preguntó a la Luciana. “Versos”, dijo la muchacha. “Escribe versos. Un largo poema. Y una noche, en el furor de una noche, escribí, de un tirón, un cuento”.¹⁰

O conto é “El matadero”, escrito em *Los Talas* entre os anos de 1839 e 1840, mas apenas publicado postumamente no ano de 1871, pelo amigo, companheiro intelectual e herdeiro de sua obra, Juan María Gutiérrez. No prólogo que escreveu para a sua publicação, diz que é possível advertir, na imperfeição do estilo – cru, ríspido e, em momentos, vulgar para a época –, o tremor da mão daquele que escreve tomado mais pela ira do que pelo medo.¹¹ Daí, o furor que relata Luciana. Esta, por sua vez, sofre uma mudança radical pelo seu contato com Echeverría: Maure observa como ela passa a cuidar melhor de sua aparência, banhando-se diariamente, e como adquire modos mais refinados, fala palavras desconhecidas e, o que é mais espantoso, aprende a ler e a escrever. Assim, ela, progressivamente, ganha os contornos de uma típica heroína do romantismo decimonônico, o que ficará mais claro na segunda parte do romance, quando ganha protagonismo ao sair do pampa e ir em busca do poeta que havia partido para o exílio em Montevidéu.

⁹ Para um panorama da vida e obra de Echeverría, ver o livro de ensaios organizado por Martín Kohan e Alejandra Laera, *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*.

¹⁰ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, p. 86.

¹¹ ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018, p. 108.

Echeverría, que apesar de ser mais uma sombra que um personagem – ou, para parafrasear *Don Segundo Sombra*, mais uma ideia que um homem –, realiza, em *Los cautivos*, a utopia civilizadora do século XIX. Por meio da educação, ele transforma o bárbaro – que, no caso, é a bárbara – em civilizado (civilizada). No clássico *La “barbarie” en la narrativa argentina*, María Rosa Lojo mostra como a ideia de civilização esteve, desde as suas origens francesas no século XVIII, ligada à instrução e ao saber. Para autores como Diderot, civilizado era aquele que detinha um elevado grau de elementos intelectuais, morais e sociais, sendo a ignorância herança da barbárie.¹² Desta forma, civilizar era o mesmo que instruir. E tal não se definia apenas no consumo das grandes obras da cultura europeia, mas em todo um sistema de regras de comportamento, a chamada etiqueta, que caracterizavam os ditos “bons costumes”. Daí, as mudanças tão visíveis nos hábitos de Luciana.

É, mais uma vez, o tão presente dilema entre a civilização e a barbárie que, após a consolidação realizada pelo *Facundo* de Sarmiento cerca de cinco anos após os acontecimentos narrados, permeia o debate argentino ao longo de todo o século XIX e, pelo menos, metade do XX, e que Martín Kohan elege, mediante seu narrador distanciado, elitista e de pretensões de cientista social, como um dos principais eixos de significação do romance. Mas por qual razão um escritor contemporâneo, na antessala do século XXI, recuperaria uma dicotomia tão desgastada – e desacreditada – pelo tempo? E, mais, por que escolheria um narrador que representa o que há de pior na visão dos supostos civilizados frente aos que consideram bárbaros? Além da óbvia resposta que aponta para a sua permanência na cultura argentina, cabe-nos ver o que o autor diz sobre o assunto.¹³ Afirma: “En vez del diálogo, la interacción, la alimentación mutua, el desdibujamiento de los límites, poner todo lo otro: el conflicto, la exclusión, la oposición irreductible, la imposibilidad de conciliar”.¹⁴

Desta forma, podemos dizer que o que Kohan busca na dicotomia é o que ele define como sendo uma das matrizes mais produtivas da literatura argentina, responsável por possibilitar que ela tenha sido fundada na busca letrada de representar o outro. Sendo este outro o popular, o iletrado e, na maioria das vezes, o inimigo a ser temido. Por isso, Kohan destaca a incomunicabilidade entre as duas esferas e seu caráter eminentemente conflitivo.

¹² LOJO, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994, p. 12.

¹³ Sobre a permanência da dicotomia na cultura argentina, ver o livro *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, de Maristella Svampa.

¹⁴ FONSAIDO, María Elena. *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021, Ebook, p. 3832.

Como bem aponta María Elena Fonsalido em seu *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*, no debate sobre qual conjunção seria a mais adequada para marcar a qualidade da relação da civilização com a barbárie no subtítulo do *Facundo*, se a aditiva *e* ou a adversativa *ou*, Kohan parece escolher o caminho do enfrentamento direto e optar pelo *versus*. Pois, como bem diz o próprio autor, em concordância com o escritor e crítico literário David Viñas, “un poco de maniqueísmo no está mal”.¹⁵

A menção ao nome de Viñas é significativa no sentido de que podemos dizer que Kohan lê a tradição literária decimonônica a partir do pensamento deste autor. No clássico *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Viñas diz que textos como

El matadero y Amalia, en lo fundamental, no son así sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre ‘el espíritu’. [...] Los textos del romanticismo argentino pueden ser leídos en su núcleo como un progresivo programa del ‘espíritu’ y la literatura contra el ancho y denso predominio de la ‘bárbara materia’ [...].¹⁶

Porém, continua Viñas, como esta matéria dificilmente se dobrava aos desígnios do espírito, o que se conforma é uma literatura cada vez mais reativa, que imagina as relações com a comunidade ao redor na chave da violação. Assim, se elege o âmbito do privado como “la catacumba del libro, el recinto sagrado de la escritura, el tabernáculo de la lectura y la cripta del escritor”, que escreve, de maneira secreta e solitária, textos orientados ao massivo que, na realidade, desdenha e teme.¹⁷ Há algo mais próximo disso do que a imagem de um solitário Echeverría isolado no retiro da casa de campo de sua família? Que escreve um conto que será tido como o primeiro texto em prosa da literatura argentina a incorporar a voz popular, enquanto é observado, de maneira intensa e atônita, por estes mesmos populares, incapazes de lê-lo e de compreendê-lo?

Mas há um outro que eles não só compreendem, como, mais importante, são por ele compreendidos. Para Graciela Montaldo, o campo cultural da Bacia do Prata no século XIX se define pelo confronto entre os letrados europeizados versus a aliança do caudilho populista com os “bárbaros”, o que impede aos escritores realizarem sua auto-imposta tarefa de representar, já que “a aliança com aqueles que ‘não podem representar a si mesmos’ foi interceptada pelo caudilho, com quem a relação se firma simbolicamente – não na

¹⁵ *Idem*, p. 3862.

¹⁶ VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971, p. 15.

¹⁷ *Idem*, pp. 16-8 (grifos no original).

representação mas na mútua identificação”.¹⁸ É nesta mútua identificação, resultante menos da política do que da comum identidade, firmada entre os elementais *gauchos* da estância com os igualmente brutos que compõem a *Mazorca* de Rosas, que se dá a violação da casa e a fuga de Echeverría, momentos antes da chegada da tropa, rumo ao exílio uruguaio. Aí também radica o fracasso da representação letrada que desdenha o objeto a ser representado, típica dos escritores liberais de 1837, incapazes de, como ocorria paralelamente na poesia *gauchesca*, instaurar, nas palavras de Josefina Ludmer, uma aliança entre a voz popular e a letra.¹⁹

Assim, onde os *gauchescos* criavam proximidade, o narrador de *Los cautivos* instaura o conflito, a incomunicabilidade, a distância daquele que se sente superior. Como diz María Elena Fonsalido, a construção do narrador como voz da ideologia é enfatizada a cada momento no romance, o que faz com que a representação bárbara do *gaucho* seja o resultado da ótica avaliadora de um narrador que constantemente interrompe os fatos com comentários e explicações degradantes.²⁰ Estes se inserem mediante parêntesis que, à guisa de uma suposta explicação que se quer científica e objetiva, enfatizam a negatividade do narrado. A ver alguns exemplos:

[Nas primeiras linhas:] Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día. (Debe hacerse a um lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología; interpretaciones del tipo: peleaban justamente porque andaban siempre juntos, o del tipo: andaban siempre juntos justamente porque peleaban.)

[Sobre a cusparada ao fim da discussão entre Tolosa e Gorostiaga:] Gorostiaga examinó el envío con el cuidado de un científico. (Donde dice científico debe leerse una metáfora: la ciencia y los personajes de esta calaña no se tocan ni se acercan, no cabe establecer relación alguna entre lo uno y lo otro, ni siquiera para distinguir.)

[Maure com Luciana:] De día sí la veía, y hasta la veía de mejor ánimo, con mejor talante y, de ser posible, más linda. (El sentido de la belleza, entre estos brutos, se medía en grados de calentura.)²¹

O que temos aqui é um narrador que se coloca como um observador distanciado, irônico e sábio, que avalia seus personagens segundo critérios do cientificismo social de características elitistas e racistas, que, em figuras como Mirabeau, estava em franco desenvolvimento no pensamento decimonônico. Ademais, tais explicações remetem à inserção de notas de rodapé que faz Echeverría na publicação do poema *La cautiva*, a fim de aclarar alguns termos referentes à natureza do pampa ao leitor urbano de Buenos Aires. Por

¹⁸ MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina* (tradução de Eduard Marquardt). Chapecó: Argos, 2004, p. 84.

¹⁹ Ver o clássico livro de Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*.

²⁰ FONSAIDO, María Elena. *Op. Cit.*, 2021, p. 5068.

²¹ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, pp. 13, 18, 66.

fim, também podem ser vistas como próximas às visões pontificantes dos narradores do *Facundo*, de *Amalia* e, é claro, de “El matadero”.²²

Finalmente, cabe nos determos no papel de Echeverría, que, como já dito, é menos personagem e mais uma presença nas sombras, um espectro a pairar pela totalidade do romance. Nos textos críticos que Kohan dedica à obra do poeta, o autor destaca o esforço da criação de limites que não deveriam ser transpostos – a lápide e o ombu que marcam a fronteira entre a civilização e a barbárie do deserto ao final de “La cautiva”, ou o croqui topográfico que delimita a circunscrição do quarteirão em que se localiza o matadouro –, mas que inevitavelmente são vítimas do desborde – o *malón* indígena como força avassaladora do pampa, a agressão da chusma do matadouro ao jovem unitário que despercebidamente entra em território hostil.²³ Também destaca o jogo de aproximações e distanciamentos do narrador do conto, nas alternâncias entre visão panorâmica do bairro e reprodução da fala vulgar das camadas populares, a ponto de seu próprio estilo sair contaminado pela mescla.²⁴ Esta se dá, segundo María Rosa Lojo, pelo sangue – do jovem unitário agredido, dos animais sacrificados, do menino decapitado –, pela animalização dos personagens – inicialmente voltada ao povo, mas expandida até abarcar o protagonista – e por um estilo que – mescla de códigos e de gêneros – absorve o caos do mundo numa literatura também mesclada.²⁵

Representação animalizada do popular, afán delimitador, busca por instaurar distâncias, olhar que se julga objetivo e reprodução da voz vulgar: elementos de “El matadero” presentes no narrador de *Los cautivos*. Desta forma, ao mimetizar, parodiando, o discurso de Echeverría, o romance apresenta a perspectiva de uns *gauchos* que observam o escritor segundo o modo como o próprio os representou em sua obra. Ou melhor, como define Elena Vinelli de maneira exemplar, o narrador se comporta como se Echeverría se olhara a si mesmo desde o olhar ficcional dos *gauchos* e se autoproclamara escritor desde a voz que lhes assigna. Se vê a si mesmo escrevendo sobre alguns *gauchos* que obriga a reconhecer que é ele que os escreve.²⁶

²² FONSAIDO, María Elena. *Op. Cit.*, 2021, p. 4214.

²³ KOHAN, Martín. Prólogo a ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018, pp. 14-5.

²⁴ KOHAN, Martín. “Las fronteras de la muerte”. In: KOHAN, Martín; LAERA, Alejandra. *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: 2006, p. 187.

²⁵ LOJO, María Rosa. *Op. Cit.*, 1994, pp. 126-7.

²⁶ VINELLI, Elena. “Archivo Kohan. *Los cautivos*... como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría”. *Hologramática literaria*, nº 1, v. 1, año I. Lomas de Zamora: Facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ, 2005-2006, p. 12.

Assim, não só o caráter ficcional do texto se exacerba e se impõe, como procura reproduzir, de maneira deliberada, o mesmo efeito que, nos textos clássicos tomados como modelo, foi consequência indesejada. Já é um lugar comum dizer que, tanto no *Facundo* como em “El matadero”, o elemento propriamente literário faz com que ambos escapem, e até mesmo traiam, o projeto político que lhes motivou.²⁷ Pois, se escritos no intuito de proclamar a superioridade da civilização, suas representações da barbárie adquirem tamanha força que terminam por seduzir e mesmo sobrepujar as imagens civilizadas. Assim como o terrível Facundo Quiroga é um personagem muito mais interessante, vívido, e profundo que o pálido retrato do general Paz, os habitantes degradados do matadouro possuem uma voz muito mais pujante e vigorosa que o engessado discurso proferido pelo jovem unitário antes de morrer.

Escritor consciente dos mecanismos da escrita – sua e dos outros, já que, não à toa, María Elena Fonsalido relaciona a leitura desempenhada por sua obra com a do míope que, ao aproximar os olhos da folha de papel, a analisa em detalhe e profundidade²⁸ –, Martín Kohan cria um narrador que, ao mirar nos *gauchos*, acaba por acertar a si mesmo e seu discurso, hiperbolicamente ilustrado, resulta ridículo e absurdo. Neste sentido, os *gauchos* – de cativos de uma letra que os degrada – terminam por se constituir no espelho a partir do qual se vê revelada a soberba de um discurso que se afirma mediante a representação depreciativa do popular. Ao contrário de práticas mais burlescas da paródia, das carnavalizações desenfreadas e subversivas de escritores como Cesar Aira e Carlos Gamerro, o romance de Kohan parodia o discurso civilizador a partir de seu interior, utilizando os mecanismos encontrados na obra daquele que se auto-proclamou seu fundador.

Se Foucault identifica duas atitudes da palavra literária em relação ao passado e à tradição – a de Sade, paradigmaticamente transgressora, e a de Chateaubriand, que propõe uma reiteração da biblioteca – a atitude de Martín Kohan estaria mais próxima desta última, pois trabalha a partir de materiais do cânone literário argentino.²⁹ Porém, sua reiteração se dá de maneira irônica, mediante um discurso que se constrói sobre a tradição, mas que a obriga a oscilar. *Los cautivos* é, enfim, exemplo perfeito da palavra que, ao se aproximar da tradição que a precede, a interpela e a reconfigura. Reconfiguração, cabe insistir, desmistificadora, já

²⁷ Abordagem da qual o livro *Muerte y resurrección de Facundo*, de Noé Jitrik, foi o principal precursor.

²⁸ FONNALIDO, María Elena. *Op. Cit.*, 2021, p. 283.

²⁹ *Idem*, p. 2915.

que, como afirma o próprio Kohan, “allí donde los escritores fundacionales narraron un futuro posible, los escritores más actuales han ido dando cuenta de su cabal imposibilidad”.³⁰

Referências Bibliográficas

- ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018;
- EL JABER, Loreley. “Inscripciones en la tierra, en el cuerpo (Sobre *Los cautivos* de Martín Kohan)”. *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, nº 9/10. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 1-10;
- FERRERO, Adrián. “Sombra terrible de Echeverría... Martín Kohan, ‘Los cautivos. El exilio de Echeverría’ (novela)”. *Clío & Asociados. La Historia enseñada*, nº 6. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2002, pp. 173-5;
- FONSALIDO, María Elena. *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021;
- IGLESIA, Cristina (org.). *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004;
- JITRIK, Noé. *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- KOHAN, Martín. “Las fronteras de la muerte”. In: KOHAN, Martín; LAERA, Alejandra. *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: 2006, pp. 172-201;
- _____. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010 (original: 2000);
- _____. Prólogo a ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018, pp. 9-21;
- LOJO, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994;
- LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*. Chapecó: Argos, 2002 (tradução de Antônio Carlos Santos);
- MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Chapecó: Argos, 2004 (tradução de Eduard Marquardt);
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977;

³⁰ *Idem*, p. 3231.

SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1994;

VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971;

VINELLI, Elena. “Archivo Kohan. *Los cautivos...* como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría”. *Hologramática literaria*, nº 1, v. 1, año I. Lomas de Zamora: Facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ, 2005-2006, pp. 6-23.

Herança e trauma: representações da ditadura e da pós-ditadura na narrativa chilena contemporânea

Tatiana de Aquino Mascarenhas
Bacharel em História – FFLCH USP
Mestre em Psicologia Social – IP USP
amtatian@gmail.com

Resumo: Nos últimos vinte anos, um número importante de autoras e autores chilenos têm se voltado para a história recente do país em romances que tensionam o passado – a infância durante a ditadura – e o presente – a vida adulta que busca formas possíveis de retorno e elaboração de uma experiência vivida supostamente nas margens. Enquanto alguns pesquisadores têm chamado esse conjunto de narrativas de “relatos da pós-memória”, outros têm optado pela expressão “literatura dos filhos”. Nesta apresentação, com base em um projeto de pesquisa, buscaremos apresentar, por meio dos romances *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, e *A subtração*, de Alia Trabucco Zerán, como a ditadura e a pós-ditadura aparecem representadas. Também serão abordadas brevemente questões relativas ao trauma e à disputa de memórias entre gerações.

Palavras-chave: Literatura chilena; Ditadura chilena; Memória.

Nos últimos anos, autoras e autores chilenos têm revisitado o passado recente de seu país por meio da literatura. Nona Fernandez, Alejandro Zambra, Maria José Ferrada, Alia Trabucco Zerán e Andrea Jeftanovic¹ são alguns desses nomes que, em comum, guardam o fato de terem vivido seus primeiros anos de vida durante a ditadura de Augusto Pinochet. Nessas incursões literárias pelos anos de autoritarismo, esse grupo de escritoras e escritores lança luz sobre a condição dos filhos tanto dos opositores quanto dos apoiadores do governo imposto. Em alguns desses casos, as narrativas estão centradas na infância dos personagens e se passam inteiramente durante a ditadura, em especial nos anos 1980; é o caso do conto *A necessidade de ser filho*² e das novelas *Space Invaders*³ e *Kramp*⁴. Já nos romances *Formas de voltar para casa*⁵ e *A subtração*⁶ – foco desta apresentação – os protagonistas já alcançaram a maturidade e vivem no Chile pós-ditatorial.

¹ Com a exceção de Alejandro Zambra que, já há algum tempo, tem sido publicado no Brasil, os demais foram traduzidos em nosso país somente agora, e isso graças ao esforço de editoras independentes em dar visibilidade para uma literatura latino-americana que vá além dos nomes consagrados e ligados ao fenômeno editorial e comercial do *boom*.

² JEFTANIVIC, Andrea. *A necessidade de ser filho*. In: Jeftanovic, Andrea. *Não aceite caramelos de estranhos*. São Paulo: Mundaréu, 2020.

³ FERNANDEZ, Nona. *Space Invaders*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

⁴ FERRADA, Maria José. *Kramp*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

⁵ ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Planeta, 2019.

⁶ ZERÁN, Alia Trabucco. *A subtração*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

No livro de Alejandro Zambra, duas narrativas correm em paralelo. Em uma delas (capítulos 1 e 3), um primeiro narrador relembra sua infância, durante a qual vivia parcialmente afastado dos acontecimentos políticos do Chile de Pinochet. Filho de uma família de classe média, cujos pais nada fizeram para contestar a ditadura, ele se via mergulhado em uma condição de constante alheamento e silêncio, recebendo apenas respostas imprecisas para as questões que colocava. Após o terremoto de 1985, ele se torna amigo de Claudia, filha de um homem que vivia na clandestinidade. Por meio desse vínculo, o personagem amplia um pouco sua visão do mundo para além do universo familiar, mas é apenas com o amadurecimento e a transição para a pós-ditadura, que ele alcança uma compreensão maior do que ocorria no Chile de sua infância. Com isso, passa a conviver com a culpa e a vergonha pela omissão de sua família. Já nos capítulos 2 e 4, acompanhamos um escritor que, com dificuldade, busca escrever um romance. Logo ficamos sabendo que a narrativa dos capítulos 1 e 3 é justamente parte de sua produção. Os pontos de contato entre escritor e personagem são muitos, tanto que frequentemente temos a sensação de ler passagens repetidas. O jogo de espelhos indica, assim, que o livro que está escrevendo é uma forma de revisitar o próprio passado, afinal ele também foi filho de pais que se omitiram durante a ditadura.

Já no romance *A subtração* (2020), acompanhamos três filhos de diferentes famílias: Iquela, Felipe e Paloma, cujos pais militaram juntos em um grupo de esquerda, mas encontraram destinos diferentes: os de Paloma se exilaram na Alemanha, os de Iquela ficaram no Chile para continuar a luta na clandestinidade e o de Felipe foi morto e desaparecido. Em 2013, ano no qual transcorrem os acontecimentos centrais da narrativa, Paloma retorna do exílio com a missão de enterrar sua mãe em solo chileno. O caixão, no entanto, se extravia, indo parar na Argentina. A partir disso, os três filhos se reúnem para buscar o corpo, missão que possui diferentes pesos para cada um dos personagens. No entanto, para todos eles significa uma possibilidade de conciliação com o passado e, acima de tudo, a reivindicação de suas memórias.

Nesta apresentação buscaremos compreender como os dois autores representaram a ditadura chilena e o período da pós-ditadura, que se iniciou com a saída de Pinochet do poder e o início dos governos da *Concertación*. Além disso, abordaremos brevemente a questão dos traumas ligados ao período ditatorial e as disputas de memórias em jogo, considerando-se as duas gerações que, nesses romances, ora dialogam, ora divergem em suas perspectivas.

Tendo em vista que esta pesquisa está em seu início, esta exposição não tem qualquer caráter conclusivo, mas sim busca apresentar alguns tópicos que têm nos mobilizado, assim como esboçar uma reflexão preliminar.

Categorias em debate: literatura dos filhos e pós-memória

Em seu trabalho de análise das obras já citadas, a crítica literária e as pesquisas acadêmicas têm, com frequência, mobilizado duas categorias: “literatura dos filhos” e “pós-memória”. A primeira surgiu em um contexto literário, e não acadêmico: a resenha *La literatura de los hijos*, de Alejandro Zambra⁷, sobre o livro *Correr el tupido velo*, escrito por Pilar Donoso e publicado em 2009. Em 2011, o mesmo nome foi utilizado em um dos capítulos de *Formas de voltar para casa*. A partir de então, diversos pesquisadores e críticos literários têm retomado a expressão para se referir a um conjunto de romances ou contos que, apesar de ancorados na ficção, tomam como referência a biografia de suas autoras e autores, especialmente o fato de que, todos eles, viveram o início de suas vidas durante a ditadura militar. Para Lorena Amaro⁸ – que também se vale da expressão “relatos de filiação” –, esses textos abordam a política a partir da experiência infantil e, ao mesmo tempo, a experiência infantil a partir da política. No entanto, como aponta a autora, mais que crianças, os personagens dessas narrativas são filhos, e é deste lugar que parte sua enunciação.

Já a categoria pós-memória foi desenvolvida por Marianne Hirsch⁹ e tem sido adotada por alguns pesquisadores que estudam a memória de períodos históricos traumáticos. Segundo a formulação de Hirsch, a pós-memória seria a memória da geração seguinte àquela que viveu diretamente os acontecimentos. Na relação entre as duas gerações, a transmissão das experiências se daria de modo tão profundo e carregado de afetos, que os filhos experimentaríamos essas memórias como próprias – seriam, no fim, memórias das memórias. Apesar dessa categoria ter sido desenvolvida no contexto de debates sobre a Shoah, ela tem sido utilizada também para se referir às memórias dos filhos daqueles que viveram diretamente as experiências das ditaduras na América Latina.

⁷ ZAMBRA, Alejandro. *La literatura de los hijos*. In: ZAMBRA, Alejandro. *No leer*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

⁸ AMARO, Lorena. *Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente*. *Literatura y Lingüística*, n. 29, 2013. p. 109-129.

⁹ HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory*. *Poetics Today*, n. 29, v. 1, 2008, p. 103-128.

Em resposta a essa formulação, Beatriz Sarlo dedicou um capítulo de seu livro *Tempo Passado*¹⁰ para avaliar se essa categoria atenderia, de fato, a uma necessidade ou se apenas seria um “impulso de inflação teórica”. Em sua argumentação, aponta que os traços atribuídos exclusivamente à pós-memória – seu caráter mediado, vicário e fragmentário – seriam, na verdade, comuns a qualquer outra operação de memória. Em relação à primeira característica, a mediação, defende que são poucos os fatos do passado que podem ser reconstituídos por operações de uma memória direta; todo o resto é informado e construído por meio do discurso de terceiros, ou seja, mediado. Quanto ao caráter vicário, a crítica argentina aponta que “toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato”¹¹ e, assim, a operação de substituição não seria exclusiva da pós-memória. Por fim, quanto ao aspecto fragmentário, argumenta que, desde que se abandonaram as pretensões de grandes sínteses e totalizações, toda tentativa de reconstituição do passado tem como evidente sua fragmentação, tendo em vista seu recurso ao relato (esse sim inevitavelmente fragmentário) e as lacunas das fontes. Desse modo, Beatriz Sarlo entende que a categoria “pós-memória” seria inútil e, enquanto conceito, só aceitável por duas características: o envolvimento afetivo do sujeito que “lembra”, na medida em que ele está atravessado por interesses pessoais e familiares, e o caráter não profissional de sua tentativa de reconstituição do passado. No entanto, mesmo essa ressalva não contribui para sustentar a manutenção da categoria, já que, ao fim de sua elaboração, Sarlo mostra como os filhos processam a memória dos pais de formas variadas.

Como próximos passos desta pesquisa, partindo desse debate conceitual, pretendemos refletir sobre duas questões: em primeiro lugar, se existem características gerais compartilhadas por estas obras que possam agrupá-las sob uma categoria única; em segundo lugar, caso essa unidade exista, se a definição de uma categoria é pertinente do ponto de vista teórico ou se, apenas responderia a necessidades editoriais.

Representações da ditadura e da pós ditadura em Formas de voltar para casa e em A subtração

Um ponto comum às duas narrativas são os diferentes impactos da ditadura na vida dos adultos, o que fica bastante evidente no romance *A subtração*, no qual os pais dos protagonistas sofreram diretamente o medo da prisão, da tortura e o exílio. Consuelo, mãe de

¹⁰ SARLO, B. Pós-memória, reconstituições. In: SARLO, B. *Tempo Passado*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 90-113.

¹¹ Ibid. p. 93.

Iquela, encarna bem o estado de tensão constante desses militantes, sempre atentos à proximidade do perigo, traço mantido mesmo depois do fim da ditadura. Já em *Formas de voltar para casa*, as sequelas do período ditatorial aparecem nos pais da personagem Claudia, que veem suas vidas modificadas a partir do momento que Roberto precisa assumir outra identidade para escapar da perseguição política, e num dos professores retratados no livro, permanentemente marcado pela violência do regime:

Certa manhã três ladrões que fugiam da polícia se refugiaram no estacionamento do colégio, e os policiais os seguiram e dispararam dois tiros para o alto. Assustados, nos deitamos no chão, porém, uma vez passado o perigo, ficamos surpresos ao ver que o professor chorava debaixo da mesa, com os olhos apertados e as mãos nos ouvidos. (...) Encontrei o professor dias depois, num recreio. Perguntei-lhe como estava e ele agradeceu o gesto. Percebe-se que você sabe o que eu vivi, disse ele, em sinal de cumplicidade. Claro que sabia, todos sabíamos: tinha sido torturado e seu primo era desaparecido político.¹²

Esse terror vivido por alguns chilenos durante a ditadura, no entanto, convive com o aparente distanciamento de parte da população em relação aos acontecimentos sociais e políticos dos anos 1980, aspecto trabalhado por Zambra em *Formas de voltar para casa*. Logo nas primeiras páginas desse romance, vemos uma referência a Pinochet que, durante a infância do narrador, era apenas um “(...) personagem de televisão que conduzia um programa sem horário fixo”¹³. Também é bastante significativa a oposição que se estabelece entre a rua Aladino¹⁴, onde vivia o casal que apoiava o regime, e o local onde morava Claudia, uma vila composta pelas ruas Neftalí Reyes Basoalto e Lucila Godoy Alcayaga¹⁵. Assim, enquanto a filha do militante clandestino habitava a vila dos “homens reais”, as “(...) famílias novas, sem história, do Chile de Pinochet”¹⁶ viviam em travessas de fantasia. Mais tarde, no entanto, essa sensação de proteção e isolamento passa a ser objeto de reflexão do narrador:

Hoje não entendo bem a liberdade de que gozávamos na época. Vivíamos numa ditadura, falava-se de crimes e atentados, de estado de sítio e toque de recolher, e mesmo assim nada me impedia de passar o dia vagando longe de casa. As ruas de Maipú não eram, então, perigosas? De noite sim, e de dia também, mas, com arrogância ou com inocência, ou com uma mescla de arrogância e inocência, os adultos brincavam de ignorar o perigo: brincavam de pensar que o descontentamento

¹² ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 63-64.

¹³ Ibid. p. 20.

¹⁴ No bairro de Maipú, em Santiago, a rua Aladino está ligada a outras três ruas com nomes de personagens de fantasia: Rua Odín, Rua Ramayana e Rua Merlin.

¹⁵ Esses são, respectivamente, os nomes verdadeiros de Pablo Neruda e Gabriela Mistral.

¹⁶ ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 63.

era coisa de pobres e o poder, assunto dos ricos, e ninguém era pobre nem rico, pelo menos não ainda, naquelas ruas, naquela época.¹⁷

Esse trecho também é representativo dos muitos questionamentos que os personagens, já na vida adulta, dirigem a suas infâncias e a suas famílias. É, aliás, durante o período iniciado após o fim da ditadura, que se desenrola boa parte das duas narrativas: em *Formas de voltar para casa*, os acontecimentos mais recentes se passam no ano de 2010; em *A subtração*, no ano de 2013. Por meio de imagens criadas por Alejandro Zambra e Alia Trabucco Zerán, vemos o espelhamento entre ditadura e pós-ditadura. São imagens de destruição e ruína que, a despeito da transição para a democracia, voltam a ocorrer no Chile, o que aponta para as muitas marcas do período ditatorial que se fazem presentes, ainda hoje, no país.

Em *Formas de voltar para casa*, a imagem que se repete é a do terremoto, um deles ocorrido em março de 1985 e o mais recente, em fevereiro de 2010. Os dois abalos, de fato, aconteceram e são recuperados por Zambra como uma espécie de ponte que une não apenas criador e criatura – no caso, o personagem-escritor e seu protagonista –, mas também passado e presente, afinal o primeiro ocorre durante o regime pinochetista e o segundo, pouco depois da eleição de Sebastián Piñera, político que representa os interesses da direita no Chile. Já em *A subtração*, a imagem que retorna é a das cinzas, um fenômeno inexplicável que cobre Santiago durante os anos de ditadura e volta a ocorrer em 2013, com o retorno da personagem Paloma. No universo do romance, as cinzas representam os restos de uma cidade “mortuária”, aquilo que permanece dos mortos e desaparecidos da ditadura.

Assim, os dois autores partem de preocupações do presente na construção de suas narrativas. Como já foi dito, no momento da escrita de *Formas de voltar para casa*, o Chile assistia à eleição de um candidato com pautas econômicas e sociais bastante similares às daquelas dos anos sob Pinochet. Já o romance *A subtração* foi publicado durante o primeiro mandato de Piñera e após a importante onda de protestos estudantis de 2011 que, entre outras questões, levantaram a questão das políticas educacionais herdadas da ditadura.

Herança e trauma

O esvaziamento do Estado com as políticas de cunho neoliberal é um importante resquício da ditadura no Chile atual, que operou sua transição sem solavancos, com base na

¹⁷ Ibid. p. 21-22.

pactuação e no silenciamento de pautas que significassem alguma ameaça à desejada estabilidade política¹⁸. Desse modo, nos dois livros, o acerto de contas que não parece ter sido possível no âmbito político e institucional se transfere para o plano familiar. Enquanto em *Formas de voltar para casa*, os personagens se dirigem aos pais em tom acusatório, questionando o porquê de sua omissão, em *A subtração*, o julgamento conduzido pelos filhos diz respeito às consequências pessoais da militância dos pais. Assim, enquanto os personagens de Alejandro Zambra se envergonham por pertencer a famílias sem mortos, aqueles do livro de Alia Trabucco Zerán possuem mortos demais.

Mesmo ocupando lados opostos por conta das visões políticas de suas famílias, as crianças desses dois romances compartilham vivências, afinal estavam atravessadas pelo contexto de violência e medo, mesmo aquelas que viviam mais protegidas e afastadas, como acontece em *Formas de voltar para casa*. Durante as leituras, percebemos que as crianças acessavam as informações – ainda que essas chegassem de forma parcial e fossem transmitidas mais pelo não dito – e buscavam compreender e elaborar o que se passava a sua volta. Um exemplo é o episódio contido no romance de Zambra, no qual o personagem, ainda menino, pergunta a um professor o que é ser um comunista e, como resposta, recebe um aviso cauteloso de que, naquele momento, ele não deveria falar sobre esse assunto, mas que no futuro isso seria possível, ao que a criança acrescenta: “(...) quando a ditadura terminar”¹⁹. Desse modo, fica claro que ela não apenas sabia da existência de uma ditadura, mas também entendia que isso significava a impossibilidade de opinar livremente.

Cercadas pela impossibilidade da palavra, essas crianças buscam, por meio das brincadeiras, dar significado às suas experiências e elaborar seus medos. Nos dois livros são muitas as referências a jogos que simulam desaparecimentos, mortes, torturas e sacrifícios. Assim, por meio da fantasia, acessam o mundo dos adultos e tentam aplacar a dor ou, ao menos, torná-la palpável e legítima:

¹⁸ Lembremos que são justamente os muitos resquícios da ditadura – a começar pela Constituição do país, imposta em 1980 – que levaram milhares de manifestantes às ruas no ano de 2019, em protesto às políticas neoliberais e ao elevado custo de vida. Frente às manifestações, o governo invocou a Lei de Segurança Nacional, declarou Estado de Emergência e ordenou o toque de recolher em várias localidades. Foram muitas as denúncias de violações dos direitos humanos, o que, mais uma vez, aponta para as continuidades tanto no aspecto econômico como no uso da violência para o controle social. Finalmente, agora em 2021, fruto dessas mobilizações populares, uma Assembleia Constituinte, liderada por uma mulher mapuche, está reunida no Chile para redigir a nova Constituição.

¹⁹ ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 37.

(...) Sua unha se movia em um ritmo constante. Coçava. Abria. Ela e eu podíamos fazer aquilo durante horas: minha mão quieta e a dela agitando-se da direita para a esquerda, sem parar. Até que sob sua unha já não restasse mais espaço. Porque minha pele descascada o invadia. Porque meu sangue se amontoava (e a unha continuava se mexendo, isso mesmo, mais rápido, Camila, cada som uma camada de minha pele, continue, abrindo-se rosada, vermelha, branca, isso mesmo, continue). Minha mão demorava semanas para ficar boa, mas ao menos era uma dor real: uma dor visível e minha.²⁰

Nos dois romances, vemos que os adultos procuram cindir o seu universo – aquele onde se vive na pele as consequências da violência e se têm autorização para viver o luto – e o das crianças, que supostamente vivem a experiência nas margens e, por isso, não compreendem o suficiente nem devem sofrer. No entanto, em ambos os livros vemos que essa divisão não se sustenta, já que a dor, o estranhamento e o medo atravessam os personagens independentemente de suas idades.

Ainda que haja muitas convergências entre os personagens de *Formas de voltar para casa* e de *A subtração*, é possível observar uma distinção sutil. No livro de Zambra, os narradores reivindicam na vida adulta o direito de compreender e de falar, como se, apenas agora – e por meio da literatura – pudessem participar dos acontecimentos, abandonar a fantasia e ingressar no mundo dos homens reais. Já Iquela, Felipe, Paloma, mais próximos da violência da ditadura, reivindicam o direito de sofrer e de se enlutar não apenas pelos torturados, exilados e mortos de suas famílias, mas também pelas pequenas mortes que os eventos de violência provocaram em suas juventudes. É este o significado contido no grito de uma das filhas que habitam o romance: “Este funeral é meu”²¹.

Tanto uma reivindicação quanto a outra constituem os caminhos apontados por Elizabeth Jelin²² para os trabalhos da memória. Segundo a autora, para evitar os perigos do esquecimento e da repetição ritualizada do passado – atitudes dos pais nos dois livros –, é necessário, de um lado, que haja uma reflexão ativa sobre esse passado e, de outro, a vivência do luto. Assim, é apenas na busca por entendimento e diálogo empreendida pelos personagens de Zambra e na luta dos personagens de Zerán por viver as próprias mortes, é possível encontrar alguma elaboração para o trauma.

Além da dor, a memória também está em disputa entre as gerações presentes nos dois livros. São memórias distintas, que ecoam as diferentes vivências de um tempo. A noite do

²⁰ ZERÁN, Alia Trabucco. *A subtração*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 116.

²¹ *Ibid.* p. 167.

²² JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la Represión. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 2002.

plebiscito, episódio que abre *A subtração*, desperta nos adultos o sentimento de entusiasmo, mas também o medo de que os resultados não fossem respeitados. Aparece ainda a nostalgia, por conta dos reencontros entre companheiros há muito afastados e que, naquele dia, se uniam à espera da contagem dos votos. Já para Iquela, que se refere à reunião como uma “festa chatíssima”²³, a mesma noite representou a passagem da infância para a adolescência: enterra suas bonecas, dá seu primeiro beijo, bebe álcool e fuma um cigarro. Esses personagens jovens possuem, assim, memórias próprias dos tempos de ditadura, que nem sempre coincidem com aquelas de seus pais. Ao abordarem esse conflito geracional, Alejandro Zambra e Alia Trabuco Zerán, por meio da literatura, colocam questões que têm merecido a atenção das pesquisas relacionadas às relações entre História e memória: afinal, quem encarna a “verdadeira” memória? É legítimo o relato daqueles que não foram vítimas diretas?

Como já foi dito, em nome da estabilidade política, muitos entraves institucionais se fizeram presentes durante a transição chilena para a democracia, o que significou a manutenção de políticas sociais e econômicas herdadas da ditadura e a frequente impossibilidade de obter justiça para as vítimas da violência estatal. Nesse cenário, as brechas têm sido encontradas principalmente no plano social, por meio dos movimentos em defesa dos direitos humanos, e no plano cultural, com o importante papel de diversas manifestações artísticas e intelectuais. A produção literária dos escritores chilenos citados ao longo desta apresentação tem sido um veículo por meio do qual estão representadas as preocupações e debates candentes não apenas do Chile dos anos 1970 e 1980, mas também do Chile atual. É justamente a essa produção e seus alcances que esta pesquisa se dedicará em suas próximas etapas.

Referências Bibliográficas

AMARO, Lorena. Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Literatura y Lingüística*, n. 29, 2013. p. 109-129.

FERNANDEZ, Nona. *Space Invaders*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

FERRADA, Maria José. *Kramp*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics Today*, n. 29, v. 1, 2008, p. 103-128.

²³ ZERÁN, Alia Trabucco. *A subtração*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 14.

JEFTANIVIC, Andrea. A necessidade de ser filho. In: Jeftanovic, Andrea. *Não aceite caramelos de estranhos*. São Paulo: Mundaréu, 2020.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la Represión. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 2002.

SARLO, Beatriz. Pós-memória, reconstituições. In: SARLO, B. *Tempo Passado*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 90-113.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Planeta, 2019.

ZAMBRA, Alejandro. La literatura de los hijos. In: ZAMBRA, Alejandro. *No leer*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

ZERÁN, Alia Trabucco. *A subtração*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

Calar o que se pensa – aparências, máscaras e ironia na “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis, e em “Mãozinhas de seda”, de Raduan Nassar.

Thiago Arnoult
Mestrando em História Social (FFLCH/USP).
thiago.arnoult@gmail.com

Resumo: A comunicação a seguir busca aproximar os contos “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis, e “Mãozinhas de seda”, de Raduan Nassar, partindo da constatação de que cada um deles elabora a seu modo uma reflexão crítica acerca do cultivo das aparências como dispositivo central do funcionamento das relações sociais no Brasil dos séculos XIX e XX. Cada um desses autores lança sobre o fenômeno abordado um olhar crítico que se desdobra na elaboração de um discurso irônico, cujo objetivo é apontar para a aparente impossibilidade de superação do impasse nas diferentes circunstâncias sociais e históricas.

Palavras-chave: História; Literatura; Machado de Assis; Raduan Nassar; ironia;

Do conjunto da obra publicada de Raduan, “Mãozinhas de seda” é seu texto mais recente: foi escrito em 1996, especialmente para ser publicado como inédito no volume dos *Cadernos de literatura brasileira* do Instituto Moreira Salles que foi-lhe dedicado naquele mesmo ano. Devido a uma mudança de planos por parte do autor, o conto só viria a público no ano seguinte, como parte de *Menina a caminho e outros textos* (1997). É um texto difícil de ser classificado. Por sua temática cultural e histórica, por sua postura crítica e por sua argumentação pouco convencional e não-linear, o texto faz lembrar o gênero ensaístico. Por outro lado, pelas referências biográficas e alusões à vida da pequena cidade interiorana em que Raduan cresceu, o texto reveste-se de feições que remetem à memorialística, misturando biografia e crônica social. Estevão Azevedo¹ também assinalou a componente ensaística do texto, tomando emprestada de Alfredo Bosi a noção de “conto-teoria”, categoria forjada para pensar alguns dos contos de Machado de Assis, entre os quais o famoso “Teoria do medalhão”. O empréstimo de que se vale Azevedo é tão mais pertinente na medida em que o texto de Raduan faz-se em franca alusão ao célebre diálogo machadiano, podendo ser lido como uma (sub)versão daquela teoria, transposta agora para os tempos “largos e tão liberais” a partir dos quais fala nosso autor.

¹ AZEVEDO, Estevão. *O corpo erótico das palavras: um estudo sobre a obra de Raduan Nassar*. São Paulo: Perspectiva, 2019. Página xviii.

Como se sabe, “Teoria do medalhão” consiste num diálogo entre pai e filho, travado na noite em que o rapaz celebra seu vigésimo primeiro aniversário, quando se dá, portanto, seu ingresso na maioridade. A conversa transcorre toda no quarto de dormir do jovem, depois de já terem partido os convidados e antes do descanso noturno. Aproveitando o momento que sucede o convívio social da festa e antecede o recolhimento ao espaço mais íntimo e individual do leito de dormir, valendo-se desse intervalo privilegiado entre extroversão e repouso, o pai ministra ao filho as últimas palavras que este deverá ouvir antes de atravessar a noite de sono que representa o umbral da vida adulta. As palavras paternas contêm a sùmula de certa sabedoria prática e são partilhadas na esperança de contribuir para o sucesso de Janjão – apelido carinhoso para um nome que não chega a ser revelado (João?), pelo qual ficam sugeridas a lentidão da personagem, sua pouca inteligência e astúcia. Essa suspeita é confirmada pela desconcertante declaração paterna: “tu, meu filho, se não me engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício [de medalhão]”. Talvez inseguro quanto ao tino do filho, o pai apresenta-lhe sua “teoria” com perfeita clareza e abundantes ilustrações, assumindo tom professoral e empenhando-se em fazer-se tão didático quanto possível.

Ocorre, porém, que toda a clareza e didatismo do discurso paterno é votado a propósitos algo duvidosos. Ainda que se reporte a práticas largamente difundidas na sociedade brasileira de então, não são recomendações que pudessem ser feitas abertamente. Daí que logo no início do conto o pai ordene: “Feche aquela porta; vou dizer-te coisas importantes”. De modo que os conselhos do pai não serão tanto no sentido da correção das insuficiências do jovem, quanto naquele de seu bom emprego, visando seu ótimo aproveitamento. Afinal, sendo bem empregada e devidamente cultivada, a “inópia mental” pode revelar-se uma dádiva... Essa sabedoria, exposta a Janjão em momento decisivo de sua vida, consistirá, pois em acautelar o rapaz das inseguranças a que estão todos expostos na “enorme loteria” da vida. E nada melhor para precaver-se diante do risco do infortúnio e do malogro na vida do que revestir a própria imagem com os lustros do prestígio social, fazendo-se exímio no ofício de medalhão, exercido à risca, com arte e requinte. Diz o pai: “Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente (...)”. Toda a prédica paterna consistirá numa minuciosa descrição de gestos e condutas que deverão ser cuidadosamente observados pelo rapaz a fim de que ele conquiste boa posição, auferindo a

glória e os privilégios assegurados aos que fazem boa figura numa sociedade que parece ter convertido a pura aparência em sua própria essência.

Publicado originalmente em 1881 na *Gazeta de Notícias*, o conto é um verdadeiro manual de instruções pelo qual se explicita a descarada inversão de valores vigente na sociedade brasileira em geral e, de maneira mais particular e aguda, nas camadas médias e letradas da capital. Talvez possamos dizer tratar-se o conto de um compêndio de (des)educação extremamente didático. Em “A máscara e a fenda”, Alfredo Bosi sugere que esse “trabalho da educação residirá, talvez, neste esforço: conduzir o homem à crença nas opiniões correntes, que são um nada, mas um nada garantido, isento dos revezes da contradição”.² Daí que a tibieza intelectual de Janjão seja valorizada pelo pai – é ela que propiciará o franco ingresso do rapaz no “regime do aprumo e do compasso”, poupando-o de malogros inúmeros.

O conto de Machado situa a sabedoria cristalina do pai de Janjão nas antípodas do pensamento esclarecido, tal como este fora definido quase cem anos antes da redação da “Teoria do medalhão”, numa das mais célebres passagens de Kant:

Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua minoridade, da qual ele próprio é culpado. A minoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa minoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento.³

O discurso da personagem de Machado vira Kant de pernas para o ar. Exatamente no momento de saída de sua minoridade, Janjão é encorajado por seu pai a abrir mão daquilo que, para Kant, definiria a maioridade. Ao invés de incentivar a superação daquele estado de mediocridade intelectual a que conclama o *sapere aude* kantiano, o lema do medalhão será abrir mão de toda e qualquer ideia que provenha do próprio entendimento – sobretudo daquelas que possam afastar-se do “equilíbrio comum”, entendido, este sim, como ideal a ser buscado. O exercício do pensamento crítico, autônomo e livre dos preconceitos e tutelas que se impõem na sociedade afiguram-se ao medalhão como risco a ser cuidadosamente evitado, pois ameaçariam desmentir a aparência de perfeita conformidade com a ordem vigente,

² BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: _____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007. Página 92.

³ KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: que é ‘Esclarecimento?’”. In: _____. *Textos seletos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985. Página 100.

abalando o aprumo, o compasso e o equilíbrio que lhe garantem a consagração social. As recomendações vão no sentido da elaboração de um discurso bem fundamentado no lugar-comum e que a este não se contraponha. Segundo Bosi, “com a redução e, se possível, a morte das diferenças, cresce a face externa e pública do candidato: a ‘Teoria do medalhão’ conhece o valor preciso da propaganda cujo papel é ostentar a forma vencedora, a única que interessa à *persona social*”.⁴

Para Kant, a passagem para a maioria definia-se pelo abandono da condição de heteronomia e pelo gesto corajoso de fazer uso do próprio entendimento, prescindindo dos juízos e chancelas de outros indivíduos, das instituições ou da sociedade. Machado parece sugerir o contrário: o ingresso na maioria e, principalmente, o sucesso na vida adulta dependeriam da admissão da necessidade dessa postura de fazer-se conforme à média geral. Da submissão e identificação com a ordem vigente – pense-se no conto “O espelho” – depende o sucesso e a consagração do aspirante a medalhão, que acaba por tornar-se legítimo representante dessa ordem, pois

o medalhão traz em si o carisma da autoridade, é a voz sempre igual da soberania e de seus validos; e se o candidato ao galarim da fama deve reprimir e suprimir afetos ou ideias espontâneas, é porque a vida social média tampouco tolera que se mostre a cara por um minuto sequer. A mascarada é séria.⁵

“Mãozinhas de seda” foi escrito mais de cem anos depois do conto de Machado. Nele, Raduan debruça-se e elabora ao seu modo a temática da importância das aparências e da inversão de valores na sociedade, concentrando um olhar astuto e cáustico no perfil de certos intelectuais. Agora, porém, já não se trata de um diálogo entre pai e filho, mas de uma narrativa em primeira pessoa que oscila entre diferentes gêneros, misturando elementos do conto, da crônica, da memorialística e do ensaio crítico, sem perder o dinamismo e certa fluidez coloquial. E a sabedoria prática que no conto de Machado era encarnada pela personagem paterna, será agora representada pela memória do bisavô e numas poucas frases confiadas ao bisneto. Passemos ao texto de Raduan.

“Cultivei por muito tempo uma convicção: a maior aventura humana é dizer o que se pensa”. Assim inicia-se “Mãozinhas de seda”, cujo desenvolvimento, pode-se dizer, consistirá

⁴ BOSI, *op. cit.*, página 93.

⁵ *Idem.* Página 94

no progressivo desabono da crença longamente cultivada. Tanto é que imediatamente após a exposição dessa máxima, o texto prossegue com uma contra-máxima: “Meu bisavô, vigilante, puxava da algibeira esta moeda antiga: ‘A diplomacia é a ciência dos sábios’”.

Pouco depois, uma segunda fórmula nos é apresentada, esclarecendo um pouco mais o sentido daquela ciência dos sábios: “O negócio é fazer média”, dizia o ancião, colocando ênfase na palavra *negócio* e transmitindo a sentença como um segredo de família, puxando a cabeça do jovem bisneto e soprando-lhe o preceito ao ouvido: assim como o pai de Janjão, que ordena ao jovem que fechasse a porta antes de apresentar-lhe suas ideias, é com um segredo que o bisavô compartilha essa segunda frase, completando perfeitamente a primeira. Para o bisavô, é vantajoso buscar agradar os demais, evitando as contradições e desavenças que não levam a lugar algum. O negócio é ser diplomático; a ciência dos sábios – delicada matemática – é fazer média.

Assim como ocorre na “Teoria do medalhão”, o bisavô compartilha suas fórmulas na esperança de propiciar ao jovem bisneto um futuro isento dos reveses que a loteria da vida duramente impõe aos incautos e ingênuos. Daí que depois do elogio da diplomacia e do *fazer média*, a fim de assegurar-se de que o recado fora dado e a mensagem bem compreendida, a terceira sentença do bisavô impõe uma clara interdição: “Nada de porraloquice. Me promete”.

A evocação dessa terceira máxima sapiencial – “nada de porraloquice” – conclui o primeiro movimento do conto, e a narrativa muda de direção. Ou melhor, muda de foco, passando para o universo social de Pindorama, cidade onde Raduan nasceu e viveu os primeiros anos de sua infância. Mais precisamente, são evocados os meses de setembro, quando ocorria o Baile da Primavera, precedido por uma grande animação na cidade. O índice desse fervilhar de expectativas, anseios e desejos que movimentavam inúmeras famílias, Raduan encontra num curioso fenômeno: o repentino esgotamento dos estoques de pedra-pomes das farmácias da cidade, motivado pelo desejo de moças “entre acanhadas e ar distraído” – isto é, buscando dissimular suas intenções – de eliminar os calos de suas mãos.

Apagando os traços da lida diária impressos nas palmas das mãos das moças de Pindorama, tornando-as mais macias e delicadas pela eliminação temporária das marcas do trabalho e de outras atividades, tão pouco conformes àquelas moças em flor, a pedra-pomes atuava decisivamente para que todo esse jogo de mãos se fizesse mais sedutor e conforme à atmosfera cuidadosamente forjada da noite de baile. Do manuseio dessa pedrinha “cinza e porosa, vendida em tamanho pouco maior que um ovo de galinha”, parecia depender o

próprio futuro da mocidade de Pindorama. Seguindo o viés interpretativo de Estevão Azevedo, que fala da importância do erotismo na prosa de Raduan, vale notar que a pedrinha é descrita com o adjetivo *amorfa*. Sem forma, ela é utilizada para modelar mãozinhas que, por sua vez, encarnarão o informe por excelência: o desejo.

A evocação dessas mãozinhas de seda serve de mediação à evocação de umas outras mãozinhas de seda, também elas artificialmente (artificiosamente) sedutoras... O texto muda novamente de foco, e a Pindorama da infância dá lugar ao espaço urbano e cosmopolita das últimas décadas do século XX, em que circulam intelectuais e eruditos, assim como o jogo de ilusões e artifícios das remotas noites de baile, carregado de uma mistura de erotismo e ingenuidade, é substituído por um “escandaloso comércio de prestígio, um promíscuo troca-troca explícito, a maior suruba da paróquia”. O tempo transmuta “aquela pedra nostálgica, que antes era só pomes e se compunha com devaneios de mancebos e donzelas” na “pedra angular do mercado de ideias”. A descrição desses representantes da intelectualidade é feita nos seguintes termos:

apesar de avessos a bailes e de afetarem desdém pelas coisas mundanas, o que tenho notado é que alguns deles parecem fazer uso intensivo da pedra-pomes, ainda que pudessem dispensá-la. E com a diferença também de que as moças de Pindorama, que só usavam essa pedra uma vez por ano, davam em geral duro no trabalho. Eruditos, pretensiosos e bem providos de mãozinhas de seda, a harmonia do perfil é completa por faltar-lhes justamente o que seria marcante: rosto!

Essa ausência pode ser associada ao uso de uma máscara, remetendo às sabedorias do bisavô – “o negócio é fazer média” – e do pai de Janjão, na “Teoria do medalhão”.

É “por faltar-lhes justamente o que seria marcante”, aquilo que os tornaria identificáveis e reconhecíveis, pela ausência de uma ‘voz própria’, que o narrador fala no “aparente paradoxo” da condição do intelectual que, por sua vez, torna possível o “escandaloso comércio de prestígio” a que entregam-se.

A conclusão do conto de Raduan nos coloca novamente às voltas com a figura do bisavô e com sua derradeira máxima, mais direta impossível e colocando um ponto final definitivo na antiga convicção com que o narrador abriu o texto (“a maior aventura humana é dizer o que se pensa”). Não... como diz o bisavô, “às favas/foda-se o que a gente pensa”. A trajetória apresentada no conto, passando pelos Bailes de Primavera de Pindorama e pelos apertos de mãos com intelectuais nos grandes centros urbanos, sempre carregando na memória as máximas do bisavô, levará o narrador a adotar a perspectiva que oferecia seu

antepassado: “talvez o negócio seja fazer média, o negócio é mesmo fazer média, o verbo passado na régua, o tom no diapasão, num mundanismo com linha ou no silêncio da página”. O “verbo passado na régua” refere-se tanto à circunspeção e ao silêncio – calar as ideias próprias – como, pelo uso do termo régua, instrumento de medidas convencionadas, à elaboração de um discurso que não exceda os limites do senso comum. Sentido reforçado pela expressão “o tom no diapasão”, isto é, perfeitamente conforme ao coro já afinado por quem dá o tom, evitando quaisquer dissonâncias ou ruídos que o coloquem à margem do arranjo instituído. Daí as duas opções que enxerga para si: um mundanismo *na linha* – complemento imprescindível, dado o risco que o abandono da norma e o cair das máscaras representa – ou o silêncio da página, expressão que inevitavelmente remete ao próprio Raduan e ao seu abandono da atividade literária.

Assim, o texto conclui-se com a curiosa identificação entre o narrador e seu bisavô, quando o bisneto torna-se “finalmente um diplomata”, prolongando em si a imagem do bisavô, “que continua por sinal mais vivo do que nunca, rindo às gargalhadas na surdina”. O narrador traça agora as botinas de pelica, o colete, carrega no peito o anzol de ouro do relógio de bolso e traz na lapela o perfume misterioso do jasmim. A conversão do bisneto no bisavô é tal que leva o narrador a exclamar contidamente – entre parênteses – num último parágrafo: “(Saudades de mim!)”

O amadurecimento do narrador leva-o a abandonar a antiga convicção de que a maior aventura humana consiste em dizer o que se pensa, independentemente de convenções, régua ou diapasões. O ingênuo artifício da pedra-pomes ficou para trás, dando lugar aos tempos largos e liberais por onde circulam figuras sem rosto e com mãozinhas de seda que sequer encobrem as calosidades da lida diária... Tornando-se enfim um diplomata, o narrador recolhe-se discretamente, rindo com seu bisavô na surdina, sem fazer alarde, no silêncio da página, apenas observando com ironia a impostura circundante.

Tratando de Machado, Bosi afirma que o autor “vive até o fundo a certeza pós-romântica (...) de que é uma ilusão supor a autonomia do sujeito. E, porque ilusão, um grave risco para o próprio sujeito parecer diferente da média geral sancionada”.⁶ Também Machado, conforme aponta Bosi, parece derivar a exigência do império das aparências de uma condição

⁶ BOSI, A. *Op. cit.*, página 84.

humana definida por sua precariedade: “a necessidade de proteger-se e de vencer na vida – mola universal – só é satisfeita pela união ostensiva do sujeito com a Aparência dominante”.⁷

Também no texto de Raduan há ironia, “esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios... feição própria dos cétricos e desabusados”, mas é uma ironia mais amarga, pois provém do reconhecimento de uma derrota; da descoberta do engano de que a maior aventura humana seria dizer o que se pensa, para passar em seguida a dizer com o bisavô, “foda-se o que a gente pensa”. Dessa atitude dependeria o êxito na vida, a superação da “precária condição humana” e até mesmo da obtenção de algum desfrute da vida. Mas a rendição à norma vigente não é incondicional. Não se trata de compactuar com o jogo de impostores e moralistas, mas de recolher-se ao silêncio da página, rindo na surdina, com discrição, mantendo sempre um olhar distante, afastado e aguçado voltado para o baile de máscaras que veio a substituir os nostálgicos bailes de Pindorama. Diante da impossibilidade de fazer cair por terra a máscara da ordem, a saída encontrada por Raduan parece consistir num meio caminho, abrindo mão de dizer aquilo que pensa, mas sem entregar-se ao comércio de prestígio.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, J. M. Machado de. “Teoria do Medalhão”. In: _____. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- AZEVEDO, Estevão. *O corpo erótico das palavras: um estudo sobre a obra de Raduan Nassar*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: _____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007.
- KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: que é ‘Esclarecimento?’”. In: _____. *Textos seletos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- NASSAR, Raduan. “Mãozinhas de seda”. In: _____. *Obra completa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

⁷ *Idem*. Página 87.

Do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (João Antônio, 1964) ao filme *O jogo da vida* (Maurice Capovilla, 1977): diálogos entre literatura e cinema através da história

Vinicius da Cunha Bisterço
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social - USP
viniciusbisterco@gmail.com

Resumo: O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, escrito por João Antônio e publicado em livro em 1964, narra a trajetória de três malandros jogadores de sinuca pela noite paulistana. Em 1977 o conto foi adaptado para o cinema por Maurice Capovilla, em roteiro escrito pelo diretor ao lado de Gianfrancesco Guarnieri, este último também atuando no filme como o personagem Perus. Nesse processo, alguns aspectos do texto são preservados e transpostos ao filme, em especial a trama do texto que se constitui a partir da trajetória dos três personagens em uma noite de jogo. Porém, outros elementos são também incorporados, particularmente naquilo que se refere ao passado dos personagens apresentado através de *flashbacks*. Por meio da análise comparada do conto e do filme, pretende-se compreender qual o sentido dessas mudanças, as quais serão percebidas da perspectiva do diálogo entre as duas narrativas e da variação histórica em torno de alguns temas centrais das obras, como a marginalidade social, o trabalho operário e a violência policial nos períodos do conto e do filme.

Palavras-chave: literatura; cinema; malandragem; marginalidade social.

A relação entre literatura e cinema moveu muitos críticos e historiadores, com as mais diversas opiniões e posicionamentos sobre os possíveis diálogos entre essas duas manifestações artísticas. Apresentarei algumas considerações sobre essa questão a partir da análise de duas obras: o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, publicado em livro por João Antônio em 1964, e o filme *O jogo da vida*, adaptação do conto para o cinema feita por Maurice Capovilla em 1977. Já fazendo referência a esse longo debate sobre as relações entre literatura e cinema, parto da posição de que, ao analisar os casos de adaptação, é mais interessante pensar em termos de um diálogo entre obra cinematográfica e obra literária do que de uma fidelidade do filme ao texto.¹ Toda adaptação precisa partir de um movimento de interpretação da obra literária, geralmente recortando e selecionando momentos da trama para construir uma nova narrativa, além de encontrar, na linguagem específica do meio cinematográfico, uma nova maneira de “fazer ver”, literalmente, aquela história.

¹ Essa posição é expressa por autores diversos, mas me concentro aqui nas considerações de Ismail Xavier e de Randal Johnson. Ver PELLEGRINI et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003.

Comparar passagens do texto literário e de sua adaptação cinematográfica possibilitam que compreendamos a maneira com que aquele texto está sendo ressignificado e retrabalhado em outro momento histórico. Por isso, apresentarei alguns elementos do conto, para depois pensar como esses elementos são retrabalhados na adaptação cinematográfica. O conto de João Antônio tem como tema uma noite na vida de três malandros: Malagueta, um velho e experiente jogador de sinuca; Bacanaço, um malandro que atingiu o auge, e que atua como líder do grupo; e Perus, um jovem e inexperiente malandro, ainda dando os primeiros passos nas artes da trapaça. Como apontou Vima Lia Martin, os três malandros podem ser interpretados como três gerações: Malagueta, o velho; Bacanaço, o adulto; Perus, o jovem². Importante destacar também que o modo principal pelo qual esses malandros ganham a vida é através do jogo de sinuca, no qual é apostado dinheiro. Para saírem vitoriosos, os malandros se valem de uma mistura de habilidade no jogo e sagacidade nas trapaças, enganando jogadores das mais diferentes formas.

O conto de João Antônio possui um narrador onisciente e em terceira pessoa. Ou seja, o narrador não é um personagem do conto, e narra de um ponto de vista externo o dia dos personagens. No entanto, por ser um narrador onisciente, ele também é capaz de aderir aos pensamentos de cada personagem, expressando, através do discurso indireto livre, raciocínios e lembranças deles. Essa característica é importante, pois permite ao narrador extrapolar a descrição dos eventos do presente da ação narrativa, recorrendo a lembranças como estratégia de composição de um quadro mais rico e complexo dos personagens, entrelaçando memória e presente.

O filme de Capovilla elege os mesmos três personagens como seus protagonistas: Malagueta é interpretado por Lima Duarte, Bacanaço por Maurício do Valle e Perus por Gianfrancesco Guarnieri, que também contribuiu na elaboração do roteiro junto de Maurice Capovilla e João Antônio. Além disso, o filme opta por respeitar a duração temporal do conto, uma noite na vida dos malandros, que começa no final da tarde e vai até o amanhecer do outro dia. Esse dia na vida dos personagens é mesclado às lembranças diversas suscitadas a cada um deles a partir de situações específicas que enfrentam no presente narrativo. Ao buscar reproduzir essa estrutura do conto no filme, Capovilla se depara com seu primeiro desafio: como narrar, em linguagem cinematográfica, os movimentos introspectivos dos personagens?

² MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008, p. 133.

A convenção do cinema clássico é normalmente representar esses movimentos através de *flashback*, e há alguma resistência ao recurso da narração em *voz off* dos pensamentos, porque esse recurso é considerado muitas vezes uma espécie de “muleta” da adaptação, que se prende demais ao texto literário e não se propõe a construir uma narração a partir dos elementos próprios da linguagem cinematográfica.

Capovilla opta pelo uso de *flashbacks*, transformando os fragmentos de memória dos malandros em sequências narrativas que se inserem em meio aos acontecimentos da noite dos personagens. A escolha pelo *flashback*, no entanto, cria uma densidade maior às memórias dos personagens, e uma ruptura mais sensível na construção da trama. Isso acontece porque menções feitas pelos personagens no conto, que tem, por exemplo, a duração de uma frase, são desenvolvidos de maneira mais extensa na forma de um *flashback*, tendo maior impacto na construção da narrativa do filme. Isso faz com que, segundo Claudio Rodrigues Coração e André Gustavo de Paula Eduardo, o filme de Capovilla assuma um caráter episódico, constituindo-se a partir de esquetes das vidas dos personagens, e rompendo com a linearidade narrativa do conto³. Assim, se o conto de João Antônio busca retratar os personagens no imediato da ação dramática, o filme de Capovilla trabalha com idas e vindas entre passado e presente, em um movimento no qual o próprio presente quase que se perde e o passado ganha uma presença maior.

Agora, para poder conduzir uma análise mais aprofundada da relação entre as obras, darei ênfase à trajetória de um dentre os três malandros da história: Perus, o jovem e inexperiente malandro. É importante destacar que, nesse primeiro livro de contos de João Antônio, é recorrente um tipo de protagonista: o homem, jovem, proveniente de uma família pobre ou de poucas posses, que precisa trabalhar a contragosto e que expressa dúvidas quanto a ocupar a posição de marido e chefe de família. É o caso de Perus que, tendo trabalhado como operário em uma fábrica, decide abandonar tudo para tentar a sorte como malandro da sinuca. A opção pelo jogo, nesse contexto, aparece como alternativa lúdica à importunação do trabalho e da família.

No entanto, a inserção do personagem no universo da malandragem não é certa, e o conto reitera a ideia de que Perus ainda teria que penar muito para ganhar a vida na sinuca:

Assim sempre, pensava Perus, trabalhando para os outros, curtindo as atrapalhadas dos outros. Papagaio come milho, periquito leva a fama. Como um pé-de-chinelo,

³ CORAÇÃO, Claudio Rodrigues; EDUARDO, André Gustavo de Paula. Cinema de picardia: o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” transmutado em “O jogo da vida”, de Maurice Capovilla. *Revista Novos Olhares*, São Paulo, vol. 5, nº 1, 1º Semestre de 2016, p. 22.

como um dois de paus. Para que esperar um dia de maré de sorte? Para que pretender os joguinhos caros e bons da Vila Alpina? O menino Perus achava que seria sempre um coió-sem-sorte, sofredor amansando a vida deste e daquele. E lhe chegava a ideia velha, a solução pretendida, a única saída dos momentos de fome. – Um dia eu me apago.⁴ (p. 168)

Nesse trecho, o personagem Perus, descontente com as possibilidades do jogo, chega a cogitar o suicídio. Em outros momentos, relembra da família e do trabalho na fábrica, como que cogitando um retorno ao lar e um encaminhamento na vida como um homem trabalhador que viria a constituir a própria família.

Vima Lia Martin, estudando este conto de João Antônio, escreve que há um momento importante, no qual Perus, enquanto olha o amanhecer, parece vislumbrar uma transformação para a sua condição de vida:

Perus olhava. Agora a lua, só meia-lua e muito branca, bem no meio do céu. Marchava para o seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sanguíneo. Era de um rosado impreciso, embaçado, inquieto, que entre duas cores se enlaçava e dolorosamente se mexia, se misturava entre o cinza e o branco do céu, buscava um tom definido, revolvava aqueles lados, pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando de cor naquele céu.⁵ (p. 173)

Principalmente na frase final desse trecho, há a ideia da possibilidade do novo nascer, associado ao nascer de um novo dia cheio de novas possibilidades. É uma expressão poética, muito difusa, da possibilidade de transformação, e ela não se conecta à ação dos personagens. Perus fica encabulado com seus pensamentos, como se aquilo não fosse coisa “ máscula ” de pensar, e não comenta nada com seus companheiros. O conto, assim, coloca em tensão a possibilidade de transformação: Perus, o menino, aparece como aquele que pode trazer mudanças e um novo olhar, mas também submetido a se adequar às “ coisas como elas são ”, não podendo fazer nada. É sutil a maneira de colocar essa questão no conto, e não há espaço para uma discussão política mais aprofundada⁶.

No filme de Maurice Capovilla, um primeiro estranhamento surge no fato de que é Gianfrancesco Guarnieri quem interpreta o “ menino ” Perus no filme, sendo que, na época, ele tinha 45 anos e já era um rosto conhecido do público. Isso torna inverossímil que vejamos o Perus do filme como um garoto, mas sim como um homem já mais velho e que, frustrado com

⁴ ANTÔNIO, João. “Malagueta. Perus e Bacanaço”. IN: _____. *Contos Reunidos*. São Paulo : Cosac Naify, 2012, p. 168.

⁵ Idem, p. 173.

⁶ MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008, p. 157.

o trabalho e com os relacionamentos fracassados, aposta na malandragem e no jogo sinuca como uma alternativa.

No entanto, essa nova condição do personagem Perus na trama não é assumida em sua totalidade, e o personagem de Guarnieri é constantemente tratado como garoto pelos outros malandros, além de receber conselhos que, coerentes no conto, se tornam estranhos quando ditos no filme. Por exemplo, há uma cena, num dos primeiros bares que os personagens visitam, que um homem já de idade aconselha Perus a “sair daquela vida”, porque “habitante daquele lugar é futuro morador do hospício... ou do presídio”, e que “gente moça” devia “trabalhar e casar”. O conselho é coerente em se pensando no “jovem” Perus, mas quando dito para o personagem interpretado por Guarnieri, soa de maneira descabida, tendo em vista a dificuldade de se ver de maneira verossimilhante aquele personagem como um jovem inexperiente. Esse é talvez um dos descompassos no qual recai a adaptação por se fidelizar demais ao conto, não se dando a liberdade de construir mais livremente seus personagens.

Há, assim, uma incoerência na construção desse personagem, que se aprofunda quando olhamos para os *flashbacks* do passado de Perus no filme, cenas que estão ausentes do conto e que foram muito provavelmente escritas em colaboração com Gianfrancesco Guarnieri, que também assina o roteiro. São quatro os principais *flashbacks*: Perus na fábrica de cimento, trabalhando; Perus com a família; Perus no sindicato; Perus com a namorada. Nas cenas da fábrica e em conversas com colegas de serviço, as falas de Perus destacam o imobilismo associado ao trabalho, dizendo que não aguenta mais comer cimento e que sente que irá virar estátua a qualquer momento – associação em cadeia metafórica, na qual Perus se vê como se transformando no próprio produto que fabrica, na associação entre o concreto e a fixidez da estátua. A ideia de imobilismo desemboca também na ação sindical, que poderia representar uma alternativa mais objetiva para que o personagem lute por melhores condições de vida, mas que é visto por Perus com desgosto e desconfiança, sendo que o personagem não vê ali uma alternativa real para sua vida.

Nas cenas com a família, o personagem recorre a expressões vagas para falar da sua opção pela malandragem e seu desejo de abandonar o trabalho: “eu vou me mandar”, “eu saindo daqui eu consigo”, “aqui eu não fico não”. Ou seja, em contraposição com o universo da fábrica, visto a partir do signo da imobilidade, a malandragem aparece como alternativa que lhe libera os movimentos, dando liberdade para agir. O próprio universo familiar aparece

como repressor dessas possibilidades, com a irmã de Perus e a namorada cobrando dele uma atitude mais responsável, que pudesse colocar comida na mesa para eles.

O conto de João Antônio apresenta o personagem Perus como um sujeito cindido entre o polo trabalho e da família e o polo da malandragem, com movimentos de idas e vindas que não cristalizam uma opção do personagem. Inclusive a possibilidade de transformação política permanece em aberta, podendo ser construída pelo personagem a despeito do caminho que escolha – seja na fábrica ou junto dos malandros.

Já o filme de Capovilla tende a produzir uma idealização maior da malandragem, tendo em vista a adesão mais imediata de Perus e esse caminho, sua insistência em seguir com o jogo e a falta de um questionamento maior do personagem sobre sua trajetória – o que ocorre no conto, mas está ausente no filme. Ou seja, no conto de João Antônio, o universo do trabalho e da malandragem aparecem conectados, amalgamados na figura de Perus, que está frustrado tanto no seu caminho como operário quanto como malandro. Já no filme, há uma cisão entre esses dois espaços, com o personagem de Perus se apresentando como alguém que caminha a uma adesão mais firme à condição de malandro.

15 anos separam o conto do filme, e certamente muita coisa aconteceu nesse meio tempo. É curioso pensar que o filme de Capovilla coloque de maneira tão insistente a rejeição ao universo do trabalho e da luta sindical, principalmente se termos em mente que o final dos anos 70 e começo dos anos 80 serão anos muito férteis da luta sindical no país – é só lembrarmos das greves do ABC, por exemplo. Porém, olhando novamente a cena em que há a reunião sindical, percebemos que o único que está realmente alheio ali é Perus, e há de fato uma agitação forte e uma convicção nos sujeitos trabalhadores do filme de uma necessidade de lutar por condições melhores. Talvez o que o filme aponte mesmo é que essa nova mobilização não é capaz de englobar aqueles sujeitos alheios ao universo do trabalho fabril, esses malandros tão constantemente vistos na nossa história como símbolos das culturas e dos sujeitos populares. Será que o filme pretende apontar uma desconexão entre experiência popular e luta sindical, para prejuízo desta última? Ou será que ele marca uma ruptura, entre uma experiência tradicional e decadente – a dos malandros – e outra – a dos trabalhadores fabris –, que surge e cresce a partir do processo de modernização do país, sem deixar de ser ela, também, uma experiência popular? Essas perguntas ficam como questionamentos para analisarmos o lugar que o filme de Capovilla ocupa em um imaginário cinematográfico da construção do sujeito popular, que titubeia entre a noção do sujeito engajado politicamente e a

do sujeito marginalizado socialmente. Mas essa discussão escapa aos limites desse texto, que pretende apresentar apenas alguns pontos de partida para uma reflexão mais ampla.

Referências Bibliográficas

ANTÔNIO, João. “Malagueta. Perus e Bacanaço”. IN: _____. *Contos Reunidos*. São Paulo : Cosac Naify, 2012, p. 131-181.

CORAÇÃO, Claudio Rodrigues; EDUARDO, André Gustavo de Paula. Cinema de picardia: o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” transmutado em “O jogo da vida”, de Maurice Capovilla. *Revista Novos Olhares*, São Paulo, vol. 5, nº 1, 1º Semestre de 2016.

JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”. IN: PELLEGRINI et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo : SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. IN: PELLEGRINI, TÂNIA... [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 61-90.

Filmografia

O jogo da vida. Direção: Maurice Capovilla. Produção: João Carlos Botezelli. Intérpretes: Lima Duarte, Gianfrancesco Guarnieri, Maurício do Valle e outros. Roteiro: Maurice Capovilla, João Antônio e Gianfrancesco Guarnieri. Documenta Produções e Embrafilme. Son., Color., Formato: 35 mm.