

Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Dossiê: Literatura e Memória - a escrita do trauma histórico

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Reitor Marco Antonio Zago
Vice-Reitor Vahan Agopyan

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor Paulo Martins

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Jorge Mattos Brito de Almeida
Vice-chefe Marcos Piason Natali

Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas/ Universidade de São Paulo. — n. 1 (1996) — . — São Paulo:
USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 — Semestral

Descrição baseada em: n. 23 (2016.2)
ISSN 1413-2982

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
CDD (21. ed.) 801.3

Capa e Formatação: Aryanna Oliveira
É proibida a reprodução da imagem para qualquer outro fim.
Fontes: Futura e ITC Berkeley

Realização:   **DTLLC**

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Número 23 . São Paulo . 2016.2 . ISSN 1413-2982

CONSELHO CIENTÍFICO

Adélia Bezerra de Meneses (UNICAMP)
Antonio Candido (USP)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Beatriz Sarlo (UBA/Argentina)
Benedito Nunes – *in memoriam* (UFPA)
Boris Schnaiderman - *in memoriam* (USP)
Davi Arrigucci Jr. (USP)
Fredric Jameson (Duke University)
Ismail Xavier (USP)
Jacques Leenhardt (EHESS/França)
John Gledson (Universidade de Liverpool/EUA)
Ligia Chiappini Moraes Leite (USP)
Marlyse Meyer - *in memoriam* (CBEAL/USP)
Roberto Schwarz (UNICAMP)
Teresa de Jesus Pires Vara (USP)
Walnice Nogueira Galvão (USP)

COMISSÃO EDITORIAL

Anderson Gonçalves da Silva (USP)
Edu Teruki Otsuka (USP)
Eduardo Vieira Martins (USP)

ESTAGIÁRIA

Aryanna Oliveira

CONSELHO EDITORIAL DTTLC/USP

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

EDITORIAL

Este número de *Literatura e Sociedade*, o segundo de 2016, marca os vinte anos de existência da revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada publicada continuamente desde 1996.

Oferecendo ao leitor um quadro da produção acadêmica recente, a seção **Ensaio**s se compõe de oito artigos que indiciam a multiplicidade de interesses e abordagens críticas nos estudos literários atuais. Tal diversidade se faz sentir tanto nos vários gêneros discursivos estudados (sermão, lírica, conto, romance, tradução) quanto nas diferentes questões teóricas que nucleiam os artigos (subjetividade lírica, trauma e memória, fantasia, poder, relações de gênero, interpretação literária).

A seção se abre com estudo de Marcelo Lachat sobre três sermões do Padre Antônio Vieira, em que se focaliza a concepção estoico-cristã da arte de morrer e suas relações com filósofos antigos, em particular Sêneca. O artigo seguinte, de Abrahão Costa Andrade, investiga a noção de subjetividade no âmbito da lírica, centrando-se em três momentos históricos a que correspondem a poesia de Safo (“Ode a Afrodite”), Baudelaire (“L’albatros”) e Carlos Drummond de Andrade (“Confissão”). Já o estudo de Sílvia Nauroski Irrgang se volta para a relação entre memória e história configurada na poesia, analisando a violência e o trauma no *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles e nos “Poemas do holocausto” da poeta judia de expressão alemã Rose Ausländer. Em seguida, Klaus Eggensperger analisa o conto “A menininha dos fósforos”, de Hans Christian Andersen, discutindo a linguagem pictural e a fantasia a partir de uma perspectiva psicanalítica. No artigo de Dionei Mathias, o foco são as relações de poder no âmbito da família e das interações sociais, a partir do romance *A Pianista*, da escritora austríaca Elfriede Jelinek. Em seu trabalho, Felipe dos Santos Matias discute a representação do sujeito feminino em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés. Voltando-se para o esclarecimento de questões bibliográficas, Pablo Iglesias Magalhães apresenta uma investigação sobre as traduções para o português da novela *Atala*, de Chateaubriand, publicadas no século XIX. Por fim, Ligia Gonçalves Diniz, em seu artigo, reflete sobre a interpretação literária, sobretudo no contexto do ensino, a partir de aportes teóricos de Luiz Costa Lima, Hans Ulrich Gumbrecht e Paul Ricoeur.

Este número da revista se completa com o **Dossiê** temático “Literatura e memória: a escrita do trauma histórico”, que reúne cinco comunicações apresentadas num colóquio realizado em abril de 2016 no âmbito das atividades promovidas pelo Projeto *Mémoire et Littérature*, projeto internacional e interdisciplinar de pesquisa e de colaboração acadêmica entre a Universidade de São Paulo e as Universidades de Lyon. O dossiê é composto de artigos escritos pelos pesquisadores Tiago Guilherme Pinheiro, Horácio Gutiérrez, Ardriana Kanzepolsky, Paulo Cesar Endo e Marcos Napolitano, e é precedido de um texto de apresentação assinado por Ana Paula Pacheco e Andrea Saad Hossne, professoras do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, ao qual remetemos o leitor.

Anderson Gonçalves da Silva
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins

SUMÁRIO

Ensaaios

11. Os sermões de quarta-feira de cinza do Padre Antônio Vieira e a arte de morrer estoico-cristã

Marcelo Lachat

27. Lírica e subjetividade: qual o problema do poeta?

Abrahão Costa Andrade

42. Lírica, memória e história: breve percurso por *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles e os "Poemas do Holocausto" de Rose Ausländer

Sílvia Nauroski Irrgang

58. O pictural, a fantasia e a morte: observações sobre a *Menininha dos Fósforos* de Andersen

Klaus Eggensperger

73. Ódio e poder

Dionei Mathias

90. A constituição do sujeito feminino em *Dom Casmurro*, *Lolita* e *La nada cotidiana*

Felipe dos Santos Matias

104. A literatura nas sombras: as edições em português e os tradutores da *Atalá* de Chateaubriand na crise do antigo regime luso-brasílico (1810-1820)

Pablo Iglesias Magalhães

139. O mundo nos textos literários: releituras da interpretação e possibilidades em sala de aula

Ligia Gonçalves Diniz

Dossiê: Literatura e memória: a escrita do trauma histórico

Apresentação • 163

Ana Paula Sá e Souza Pacheco e Andrea Saad Hossne

A educação pelo desafeto • 167

Tiago Guilherme Pinheiro

Dulce Patria, un poemario sobre la dictadura • 184

Horácio Gutiérrez

Rasgar el archivo • 203

Ardriana Kanzepolsky

O Sonhar, o mal sonhar e o sonambulismo no horizonte da experiência do desaparecimento forçado de pessoas no Brasil • 213

Paulo Cesar Endo

Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar • 232

Marcos Napolitano

ENSAIOS

OS SERMÕES DE QUARTA-FEIRA DE CINZA DO PADRE ANTÔNIO VIEIRA E A ARTE DE MORRER ESTOICO-CRISTÃ

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p11-26>

Marcelo Lachat

Universidade de São Paulo

RESUMO

Neste artigo, discutem-se os *Sermões de Quarta-Feira de Cinza* do Padre Antônio Vieira, destacando-se neles a arte estoico-cristã do saber morrer. Isso porque, nesses três sermões, centrados na passagem bíblica “és pó e em pó te tornarás” (*Gênesis*, 3: 19), evidenciam-se preceitos estoicos – em particular de Sêneca – mesclados à doutrina cristã, que visam, por meio de ponderações sobre a morte, pautar o comportamento dos vivos. Assim, pretende-se demonstrar que nos *Sermões de Cinza* de Vieira, o saber morrer é uma arte cujos preceitos devem ser aprendidos e praticados, tendo como uma de suas principais fontes a filosofia estoica. Se nessa *ars*, como preceitua Sêneca, “a vida toda é um aprender a morrer” (*De Breuitate Vitae* VII, 3-4), as agudas cinzas dos sermões de Vieira são luzes da morte e sombras da vida, sempre a lembrar: *memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Enfim, o pó é escarmento vivo e constante da morte.

ABSTRACT

In this article, the *Ash Wednesday Sermons* by Father Antônio Vieira are discussed, emphasising the Stoic-Christian art of knowing how to die. This is because in these three sermons, centred on the biblical passage “for dust you are and to dust you will return” (*Genesis* 3:19), stoic precepts are evident - particularly from Seneca - merged into Christian doctrine, which seek through considerations regarding death, to guide the behaviour of the living. Thus, it is intended to demonstrate that in the *Ash Sermons* by Vieira, knowing death is an art, the principles of which must be learned and practised, having stoic philosophy as one of its main sources. If in this *ars*, as Seneca stipulates, “The whole of life is learning to die” (*De Breuitate Vitae* VII, 3-4), the acute ashes from Vieira’s sermons are lights of death and shadows of life, to always be remembered: *memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Finally, the dust is a living and constant chastisement of death.

PALAVRAS-CHAVE:

Letras luso-brasileiras.
Séculos XVI e XVII.
Padre Antônio Vieira.
Sêneca.
Doutrina estoico-cristã.
Arte de morrer.

KEYWORDS

Luso-Brazilian literature.
16th and 17th Centuries.
Father Antônio Vieira.
Seneca.
Stoic-Christian doctrine.
Art of dying.

I

ntrodução

Os três *Sermões de Quarta-Feira de Cinza* do Padre Antônio Vieira¹ desenvolvem um mesmo conceito predicável, a passagem de *Gênesis* em que Deus condena Adão (e, conseqüentemente, o ser humano em geral) à mortalidade: “tu és pó e em pó te tornarás” (*Gênesis*, 3: 19). Esse trecho bíblico, adequado à significação da quarta-feira de cinzas no calendário cristão, é examinado por Vieira de diferentes modos nos três sermões, mas sempre visando ao “saber morrer” enquanto arte cujos preceitos devem ser conhecidos e praticados. As lições dessa arte, de acordo com Alcir Pécora, decorrem da concepção vieiriana de morte, baseada “em extremos que supõem uma larga e difícil experiência de vida, e, afinal, propõem que o arbítrio, assaltado por sucessivos enganos, deve empregar-se na conquista de um estado de indiferença santificado e beato, fundado na disciplina da vontade”.²

Dessa maneira, o primeiro *Sermão de Cinza*, aquele pregado em Roma, na Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em 1672, acrescenta à mencionada passagem bíblica de *Gênesis* o *memento homo*, reforçando a constante lembrança da morte para instrução dos vivos. O que se busca esclarecer nele é uma verdade “difícil” (como a qualifica o próprio Vieira), para que todos aproveitem de “tão importante desengano”: o homem não apenas foi e voltará a ser pó, mas o é no tempo presente, em vida; e a única diferença entre vivos e mortos é que os primeiros são pó levantado e os segundos, pó caído. Assim, o conhecimento da morte e a fé da imortalidade devem ter como efeito que “tratemos desta vida como mortais, e da outra como imortais”.³

Já o segundo *Sermão de Quarta-Feira de Cinza*, pregado na mesma Igreja em que o primeiro, mas um ano depois, em 1673, tem o seguinte objetivo, conforme as palavras do próprio Vieira: “Havemos de vencer um pó

¹ Neste trabalho, utiliza-se a primeira edição dos *Sermões* do Padre Vieira, atualizando-se a ortografia e a pontuação nas citações dos textos. Os dois primeiros *Sermões de Quarta-Feira de Cinza* estão na primeira parte, publicada em 1679, da *editio princeps*; já o terceiro *Sermão de Cinza* encontra-se na sexta parte, publicada em 1690.

² PÉCORA, Alcir. “Saber morrer”. In: *Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 1, n.9, 2006, p.62.

³ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Iesu, Pregador de Sua Alteza*. Primeira Parte. Lisboa: Na Officina de Ioam da Costa, 1679, p.133.

com outro pó; havemos de curar um veneno com outro veneno; havemos de matar uma morte com outra morte: a morte do pó, que havemos de ser, com a morte do pó, que somos”.⁴ Portanto, saber morrer é ser pó por eleição, por vontade, e não apenas por necessidade; ou seja, é morrer duas vezes, é acabar a vida antes da morte para aprender, morrendo, a saber morrer. Enfim, é um aprendizado pela antecipação da morte, que não se trata de suicídio, obviamente (já que é uma prática condenada pelos cristãos), e sim de uma recusa dos negócios e gostos desta vida, deste miserável mundo. Isso porque, aqueles que antecipam a morte alcançam o paraíso terrenal e, quando morrerem fisicamente, alcançarão o céu.

No terceiro e último *Sermão de Cinza*, que, elaborado para a Capela Real, não teria sido pregado “por enfermidade do autor”, Vieira deixa claro seu propósito: provar “que a morte, que tanto tememos, deve ser amada, e a vida, que tanto amamos, deve ser temida. E por quê? Porque (...) o pó que somos é a vida, o pó que havemos de ser é a morte; e o maior bem da vida é a morte, o maior mal da morte é a vida”.⁵ Para atingir esse propósito, um dos principais argumentos de Vieira, retirado do *Livro de Jó*, é que a vida do homem é uma perpétua guerra, na qual a carne e o espírito são os inimigos. E só a morte pode acabar com essa guerra, pois é apenas por meio da morte que a alma se separa do corpo e o espírito da carne e, apartados os combatentes, tudo fica em paz. Além disso, é também a morte que põe fim ao maior mal da vida: o pecado. Por isso, para obter essa paz, é preciso viver como morto; e para viver como morto, é necessário viver com Cristo e em Deus. Como explica Vieira, enfim: “Quem vive em Deus não vive em si, quem vive com Cristo não vive com o mundo, e quem não vive em si nem com o mundo, este verdadeiramente vive como morto”.⁶

Isso posto, cabe ressaltar novamente que, neste trabalho, pretende-se mostrar que nos três referidos textos de Vieira (voltados às “cinzas”), a morte, ou melhor, o saber morrer é uma arte cujos preceitos devem ser aprendidos e praticados; uma arte que tem como uma relevante fonte a filosofia estoica em geral e, em particular, Sêneca. E não é aleatória essa relação proposta, pois os próprios *Sermões de Cinza*, além de apresentarem uma concepção de morte semelhante à dos estoicos, citam (todos os três), explicitamente, Sêneca, sobressaindo o filósofo cordovês como uma importante *auctoritas* pagã acerca da arte de morrer. É o caso, por exemplo, do sermão de 1672, que menciona

⁴ Idem, p.1043.

⁵ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira, da Companhia de Jesu, Visitador da Provincia do Brasil, Pregador de Sua Majestade*. Sexta Parte. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1690, p.59.

⁶ Idem, p.87.

a *Consolação a Márcia* de Sêneca, referindo-se ao filósofo da seguinte maneira:

Morimur ut mortales, vivimus ut immortales: morreremos como mortais que somos, e vivemos como se fôramos imortais. Assim o dizia Sêneca gentio à Roma gentia. Vós a isto dizeis que Sêneca era um estoico. E não é mais ser cristão que ser estoico? Sêneca não conhecia a imortalidade da alma; o mais a que chegou foi a duvidá-la, e contudo entendia isto.⁷

A doutrina estoico-cristã dos séculos XVI e XVII

O excerto, citado acima, do *Sermão de Cinza* pregado por Vieira em 1672 é fundamental, porque suscita a questão da assimilação de preceitos estoicos na doutrina cristã. Nesse sentido, sobre a história da filosofia estoica, muito já se escreveu, e foge aos intuitos deste trabalho recontá-la ou acrescentar algo ao que já foi feito. Contudo, cabe lembrar que, desde Diógenes Laércio, repetiu-se muitas vezes a suposta origem do termo “estoico”:

Zênon costumava dar as suas lições passeando de um lado para outro na Colunata Pintada (*Poikile Stoâ*), também chamada de Colunata de Peisiânax, mas que recebeu o seu nome por causa das pinturas de Polígnotos (o objetivo de Zênon era evitar a presença de profanos). Naquele local foram mortos mil e quatrocentos cidadãos atenienses na época dos Trinta. Lá, então, os cidadãos vinham ouvir Zênon, e por isso passaram a ser chamados estoicos; assim também foram chamados seus seguidores, que a princípio tinham o nome de zenonianos, como afirma Epícuro nas *Epístolas*. De acordo com Eratostenes no oitavo livro de sua obra *Sobre a Comédia Antiga*, a designação de estoicos tinha sido aplicada anteriormente aos poetas que passavam o tempo naquele local, tornando ainda mais famoso o nome.⁸

Os estoicos, assim como outros filósofos antigos, dividiram a filosofia em três partes: lógica, ética e física. Nenhuma dessas partes poderia ser separada da outra, pois estariam unidas estreitamente. Na repisada comparação da filosofia com um ovo, a casca seria a lógica, a clara a ética, e a gema a física; cada uma com sua função, mas formando um composto único e articulado.⁹ Embora as três partes da filosofia devessem compor um conjunto, a doutrina estoica foi sendo reduzida à ética (principalmente nos séculos XVI e XVII). A figura do sábio estoico, imperturbável ante as paixões,

⁷ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Primeira parte, op.cit., p.133.

⁸ LAÉRCIO, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 2ª ed., 2ª reimpressão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014, p.182.

⁹ Cf. Idem, p.190.

impassível frente às desgraças, é a primeira imagem que surge em grande parte dos textos que mencionam a doutrina da *Stoa*.

As discussões quinhentistas e seiscentistas acerca da doutrina estoica dialogam abertamente com os preceitos dos autores antigos, em especial Sêneca e Epicteto, buscando delinearlos com contornos cristãos. A importância dessa filosofia para o século XVI começou a ser pensada e discutida a partir, principalmente, do trabalho pioneiro de Léontine Zanta, intitulado *La Renaissance du Stoïcisme au XVI^e siècle* (publicado em 1914). Na esteira desse estudo, muitos outros sobre o tema foram publicados, cristalizando-se o termo “neoestoicismo”.¹⁰ Entretanto, neste trabalho, prefere-se utilizar a expressão “filosofia ou doutrina estoico-cristã”. Isso porque, como problematiza Robert Müller, até mesmo a noção de “estoicismo” mostra-se inadequada para designar a filosofia estoica antiga: esta apenas artificialmente pode ser considerada como um “sistema”, visto que sua história é muito mais aquela de seus filósofos (ou melhor, dos fragmentos que restaram deles), isoladamente, do que a sistematização de um pensamento em comum.¹¹ Além disso, evita-se o emprego do termo “estoicismo” neste estudo, porque não se encontram ocorrências dessa palavra nos escritos dos autores quinhentistas e seiscentistas, sendo muito mais comum eles se referirem aos “estoicos” ou à “filosofia”, “doutrina” ou “seita estoica”. Quanto àquele termo “neoestoicismo”, que a maior parte dos estudiosos do assunto costuma utilizar para nomear a retomada da filosofia estoica, se já não bastasse depender de *estoicismo*, parece ainda mais anacrônico e inadequado, pois ele não explica nem significa nada do que se pode verificar nas obras dos séculos XVI ou XVII. Os autores desse período não demonstram jamais se considerarem “novos estoicos”, mas cristãos que têm algum interesse na doutrina estoica, e ainda menos parecem querer criar uma “escola neoestoica”.

Desse modo, relendo as *auctoritates* antigas, os autores quinhentistas e seiscentistas foram fundamentais na divulgação dos preceitos estoicos e tiveram como um de seus principais objetivos conciliar esses preceitos com a doutrina cristã, destacando-se nomes como Justo Lípsio, Guillaume du Vair, Francisco de Quevedo e D. Francisco Manuel de Melo. Nos escritos desses

¹⁰ Para ilustrar, vale referir as seguintes obras: SAUNDERS, J.L. *Justus Lipsius: The Philosophy of Renaissance Stoicism*. New York: The Liberal Arts Press, 1955; SPANNEUT, M. *Permanence du stoïcisme de Zenon à Malraux*. Bruxelles-Paris: Duculot, 1973; OESTREICHE, G. *Neostoicism and the Early Modern State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982; MORFORD, M. *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press, 1991; LAGRÉE, J. *Juste Lipse et la Restauration du Stoïcisme. Suivi de textes de Juste Lipse*. Paris: J. Vrin, 1994; *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle: Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Tome I*. Sous la direction de Pierre-François Moreau. Paris: Albin Michel, 1999; CARABIN, D. *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles (1575-1642)*. Paris: Champion, 2004; e *Stoïcisme et Christianisme à la Renaissance, Cahiers V.L. Saulnier 23*. Responsable Catherine Magnien. Paris: Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2006.

¹¹ Cf. MÜLLER, Robert. *Les stoïciens : la liberté et l'ordre du monde*. Paris : J. Vrin, 2006, p.11-16.

autores, uma constante parece se impor: a “filosofia estoica” do período é uma doutrina estoico-cristã. Em termos cristãos, não se pode defender a *apatheia*, o suicídio, o *Fatum*, o sábio igual aos deuses (ou a Deus) etc. No entanto, isso não implica uma doutrina, filosofia ou seita antiestoica; antes, é uma clara demonstração de apropriação de ensinamentos dos antigos, inseridos num mundo cristão. É como cristãos que esses autores escrevem, mas nem por isso não escrevem como estoicos.

Contudo, é necessário ressaltar que a referida tentativa de conciliação entre a doutrina estoica e a cristã já existia nos escritos dos Padres da Igreja, como bem demonstram Léontine Zanta¹² e Michel Spanneut.¹³ Nas palavras de Émile Bréhier, “il serait aisé de montrer par exemple que les écrivains chrétiens du III^e au V^e siècle empruntèrent au Stoïcisme tous les préceptes moraux qu’ils ne trouvaient pas dans les livres canoniques”.¹⁴ Mencionem-se, pois, dois exemplos. Uma questão essencial no debate entre estoicos e cristãos é a noção de livre-arbítrio. Para os filósofos da *Stoa*, o *Fatum* determinaria todas as coisas que acontecem e, inclusive, as “coisas divinas”. Diante disso, conforme assinala Zanta¹⁵, Santo Agostinho, refletindo sobre alguns preceitos provenientes dos estoicos, coaduna a vontade e a liberdade humanas com a presciência divina (que não está pré-determinada por nada além da própria vontade de Deus):

Non est autem consequens, ut, si Deo certus est omnium ordo causarum, ideo nihil sit in nostrae uoluntatis arbitrio. Et ipsae quippe nostrae uoluntates in causarum ordine sunt, qui certus est Deo eiusque praescientia continetur, quoniam et humanae uoluntates humanorum operum causae sunt; atque ita, qui omnes rerum causas praesciuit, profecto in eis causis etiam nostras uoluntates ignorare non potuit, quas nostrorum operum causas esse praesciuit (*De Ciuitate Dei*, V, IX).¹⁶

Esse problema será retomado pelos autores dos séculos XVI e XVII e será um dos pontos centrais (e mais difíceis de serem conciliados) na busca por uma harmonização entre a filosofia estoica e a cristã.

Outro ponto chave para tal coadunação será a *apatheia* estoica frente à *esperança* dos mártires cristãos. Desde Santo Agostinho (*De Ciuitate Dei*, V,

¹² ZANTA, Léontine. *La Renaissance du Stoïcisme au XVI^e siècle. Thèse pour le Doctorat ès Lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l’Université de Paris*. Paris: Honoré Champion, 1914, p.99-122.

¹³ SPANNEUT, Michel. *Le stoïcisme des pères de l’Église de Clément de Rome à Clément d’Alexandrie*, Paris: Seuil, 1957.

¹⁴ BRÉHIER, Émile. *Les Stoïciens*. Textes traduits par Émile Bréhier; édités sous la direction de Pierre-Maxime Schuhl. Paris : Gallimard, 1997, p. LX.

¹⁵ ZANTA, Léontine. *La Renaissance du Stoïcisme au XVI^e siècle*, op.cit., p.108.

¹⁶ “Mas pelo facto de a ordem das causas estar determinada para Deus, não se conclui que nada depende do arbítrio da nossa vontade. É que as nossas próprias vontades pertencem à ordem causal, certa para Deus e contida na sua presciência. As vontades humanas são efectivamente as causas das acções humanas, e por conseguinte aquele que previu todas as causas das coisas não pôde ignorar, entre as causas, as nossas próprias vontades, pois que previu as causas das nossas acções.” (SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. 2^aed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p.489).

XVIII) e Tertuliano (*Ad Martyres*, II), por exemplo, já se discutia essa questão que afasta as doutrinas e que os estoico-cristãos tentarão resolver. Zanta resume bem o problema e também a solução daqueles “Pais da Igreja”:

Ce mépris des biens extérieurs, cette constance du sage, que nous retrouvons chez le chrétien, n'est plus l'ataraxie stoïcienne, ni l'orgueilleux défi jeté à la nature humaine, ni le triomphe sans merci de la raison sur la sensibilité. Non, ce qui anime le courage des martyrs, c'est l'espérance ; ce qui permet au saint mieux qu'au sage de mépriser tous les biens de la terre, c'est l'amour de Dieu et l'assurance qu'il retrouvera d'autres biens supérieurs.¹⁷

Isso posto, cabe ressaltar que Sêneca é o estoico mais editado, traduzido e lido nos séculos XVI e XVII. A primeira edição crítica de sua *Opera Omnia*, como se sabe, ficou a cargo de Erasmo (Basileia, 1515). Como salienta Blüher, essa edição “se debe estimar tanto más cuanto que hasta el final del siglo XVI fue la única edición crítica que, completada y corregida, quedó disponible en el mercado del libro, también en España”.¹⁸ Além disso, vale lembrar também o comentário de Calvino ao *De Clementia*, publicado em 1532. Das edições de Sêneca posteriores a Erasmo, podem citar-se a de Marc Antoine Muret (Roma, 1585) e aquela que é a mais importante e a mais utilizada no século XVII: a de Justo Lúpsio (Antuérpia, 1605).¹⁹ Aliás, é Lúpsio, humanista flamengo, o principal responsável por essa retomada da filosofia estoica, que consiste, fundamentalmente, como já mencionado, na tentativa de conciliar os preceitos estoicos com aqueles da doutrina cristã. Ainda no que diz respeito a essa ressurgência dos estoicos, e especificamente nas letras ibéricas, um dos principais nomes é o espanhol Francisco de Quevedo, que divulga e discute a filosofia estoica em diversos textos, inclusive em tratados específicos sobre ela. Num desses tratados, intitulado *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica* (1634), Quevedo faz um interessante comentário sobre seu próprio caráter, destacando a importância dos preceitos estoicos:

¹⁷ ZANTA, Léontine. *La Renaissance du Stoïcisme au XVI^e siècle*, op.cit., p.116. “Esse desprezo dos bens exteriores, essa constância do sábio, que reencontramos no cristão, não é mais a ataraxia estoica, nem o orgulhoso desafio lançado à natureza humana, nem o triunfo sem perdão da razão sobre a sensibilidade. Não, o que anima a coragem dos mártires é a esperança; o que permite ao santo, mais do que ao sábio, desprezar todos os bens da terra é o amor de Deus e a certeza de que ele encontrará outros bens superiores”. (Tradução minha).

¹⁸ BLÜHER, Karl Alfred. *Sêneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Versión española de Juan Conde. Edición corregida y aumentada. Madrid: Gredos, 1983, p.235.

¹⁹ “Pero el punto culminante de esta actividad editora, que se desarrolló con extrema rapidez en el espacio de dos décadas desde 1585, lo constituyó la edición monumental, con comentarios filosóficos, de Lúpsio (Amberes, 1605 y ed. posteriores), que llegó a ser la edición más importante del siglo XVII.” (Idem, p.418). A respeito das edições de Sêneca a partir de 1585 e as suas traduções castelhanas, vejamos as informações de Blüher (Idem, p.418-426).

Yo no tengo suficiencia de estoico, mas tengo afición a los estoicos. Hame asistido su doctrina por guía en las dudas, por consuelo en los trabajos, por defensa en las persecuciones, que tanta parte han poseído de mi vida.
Yo he tenido su doctrina por estudio continuo; no sé si ella ha tenido en mí buen estudiante.²⁰

A filosofia estoico-cristã também ressoa nas práticas letradas portuguesas do século XVII, especialmente nos escritos de D. Francisco Manuel de Melo. Giacinto Manuppella²¹, José Adriano de Carvalho²², Segismundo Spina²³ e Maria Lucília Gonçalves Pires²⁴ já indicaram a presença marcante da filosofia dos estoicos (em particular, de Sêneca) nas obras do Melodino e a necessidade de estudos mais específicos e detalhados, ainda hoje inexistentes, acerca dessa questão. Entre as *Obras Morales* (publicadas em Roma, em 1664) de D. Francisco Manuel, por exemplo, há um tratado intitulado *Vitoria del Hombre sobre el Combate de Virtudes y Vicios: Triunfo de la Filosofia Cristiana contra la Doctrina Estoyca*. Além disso, vale lembrar que no *Hospital das Letras*, o mais conhecido de seus *Apólogos Dialogais*, dois dos personagens que participam do diálogo são justamente Lípsio e Quevedo (na verdade, são seus livros que conversam entre si), autores fundamentais da doutrina estoico-cristã, como já salientado.

Assim, observa-se que os ecos das lições estoicas não se restringem aos *Sermões de Quarta-Feira de Cinza* do Padre Vieira, já que também ressoam nas letras seiscentistas em geral. E neste artigo, em particular, destacam-se os relevantes ecos senequianos acerca do saber morrer nos mencionados textos de Vieira.

Os Sermões de Cinza e o saber morrer estoico-cristão

Tanto nos *Sermões de Cinza* vieirianos quanto em boa parte da obra de Sêneca há uma preocupação central e constante: a morte. Na filosofia senequiana, acentua-se esse tema (que já era marcante na filosofia antiga grega e latina); desse modo, em seu tratado *Sobre a Brevidade da Vida*, há uma lição de Sêneca a Paulino (a quem se dirige o texto) que expõe e sintetiza tal preocupação: “Deve-se aprender a viver por toda a vida e, por

²⁰ QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Tomo I: Obras en prosa. 6ªed. Madrid: Aguilar, 1992.

²¹ MANUPPELLA, Giacinto. “Acerca do Cosmopolitismo Intelectual de D. Francisco Manuel de Melo”. *Brasília*, volume 11, Coimbra, p.59-76, 1961.

²² CARVALHO, José Adriano de. “A poesia sacra de D. Francisco Manuel de Melo”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, volume 8. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 295-404, 1974.

²³ SPINA, Segismundo. “Introdução”. *A Tuba de Calíope*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, p. 15-21, 1988.

²⁴ PIRES, Maria Lucília Gonçalves. “O tema da «guerra interior» nas *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo”. *Xadrez de Palavras: Estudos de Literatura Barroca*. Lisboa: Cosmos, p.53-74, 1996.

mais que tu talvez te espantes, a vida toda é um aprender a morrer”.²⁵ Nesse trecho, evidencia-se que a arte de viver é também uma arte de morrer, ou melhor, o bem viver depende do saber morrer. Na obra senequiana, a vida e a prática filosófica pela qual ela deve se pautar são, em última instância, uma preparação para a morte, pois o homem nasceu para morrer e a cada dia que vive se aproxima mais da morte.

Nos *Sermões de Quarta-Feira de Cinza* do Padre Vieira, a morte também aparece como algo inevitável e que se aproxima, constantemente, dos vivos. No fim daquele primeiro sermão (de 1672), lembra o pregador aos ouvintes: “se todos os dias podemos morrer, se cada dia nos imos chegando mais à morte, e ela a nós, não se acabe com este dia a memória da morte”.²⁶ E no início do segundo *Sermão de Cinza*, pregado um ano depois, retoma Vieira o primeiro, para fazer a seguinte advertência: “Assim comecei eu o ano passado, quando todos estávamos mais longe da morte; mas hoje, que também estamos todos mais perto dela, importa mais tratar do remédio, que encarecer o perigo”.²⁷ Dessa forma, esses trechos de Vieira podem ser relacionados com um lugar-comum da filosofia de Sêneca: o *cotidie morimur*.²⁸ Essa recorrente expressão senequiana preceitua que o viver é um incessante morrer, isto é, que a vida é uma morte inexorável. Aceitar-se que se morre a cada dia, desde o nascimento, é eficaz consolo ou remédio para combater paixões relacionadas à morte, como o medo e a tristeza. Isso porque, pela razão, deve-se admitir que a morte é algo natural e inevitável; não admiti-lo é viver no engano, contra a natureza e contra a razão.

Sendo assim, compreende-se melhor outra citação que Vieira, no *Sermão de Cinza* de 1673, faz de Sêneca, mais especificamente de uma das *Cartas a Lucílio* (32), na qual o filósofo recomenda ao seu discípulo que, caso ele queira morrer seguro e viver o que lhe resta sem temor, acabe a vida antes da morte.²⁹ Como já mencionado, acabar a vida antes da morte, segundo

²⁵ SÊNECA, Lúcio Aneu. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução, notas e introdução de William Li. Edição bilingue. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. “Viure tota uita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota uita discendum est mori.” (*De Brevitate Vitae*, VII, 3-4).

²⁶ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Primeira parte, op.cit., p.140.

²⁷ Idem, p.1039-1040.

²⁸ Para ilustrar o *cotidie morimur*, vale citar dois trechos das *Cartas a Lucílio* de Sêneca, sugeridos por Blüher (*Sêneca en España*, op.cit., p.180), que tratam do tema: “Quem mihi dabis qui aliquod pretium temporis ponat, qui diem aestimet, qui intellegat se cotidie mori? In hoc enim fallimur, quod mortem prospicimus: magna pars eius iam praeterit. Quidquid aetatis retro est mors tenet. Fac ergo, mi Lucili, quod facere te scribis, omnes horas complectere; sic fiet ut minus ex crastino pendeas, si hodierno manum inieceris. Dum differtur vita transcurrit. Omnia, Lucili, aliena sunt, tempus tantum nostrum est.” (*Epistulae Morales ad Lucilium*, I, 2-3); e “Cotidie morimur; cotidie enim demitur aliqua pars uitae, et tunc quoque cum crescimus uita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adulescentiam. Vsque ad hesternum quidquid transit temporis perit; hunc ipsum quem agimus diem cum morte diuidimus. Quemadmodum clepsydrum non extremum stilicidium exhaurit sed quidquid ante defluxit, sic ultima hora qua esse desinimus non sola mortem facit sed sola consummat; tunc ad illam peruenimus, sed diu uenimus.” (*Idem*, XXIV, 20).

²⁹ “Quer dizer mais claramente que o remédio único contra a morte é acabar a vida antes de morrer. Este é o meu pensamento, e envergonho-me, sendo pensamento tão cristão, que o dissesse primeiro um gentio. *Considera quam pulchra res sit consummare vitam ante mortem: deinde expectare securum reliquam temporis sui partem?* Lucílio meu (diz Sêneca escrevendo de Roma a

Vieira, não se trata, obviamente, do suicídio, condenado pelos preceitos cristãos, mas sim morrer para os negócios, gostos e bens desta vida, deste mundo miserável, para viver-se unicamente com Cristo e em Deus. Desse modo, o suicídio é um tema interessante para observar-se como são conciliados certos aspectos da filosofia estoica (isto é, de autores ditos “pagãos” ou “gentios”) com a doutrina cristã. Isso porque, vale recordar que, numa das *Cartas a Lucílio* (70), lê-se a seguinte afirmação de Sêneca: “é preferível o suicídio mais imundo à mais higiênica servidão”.³⁰ Contudo, é preciso ressaltar que, para os estoicos, a morte voluntária não é uma fuga ou um ato irracional, e sim uma decisão racional que convém ao sábio em circunstâncias extremas, nas quais se mostre inviável uma vida digna e conforme a natureza. Em casos assim extremos, é conveniente para o sábio, num ato de liberdade, cometer o suicídio.³¹ E o próprio Vieira, no terceiro *Sermão de Quarta-Feira de Cinza* (aquele não datado, que se diz não ter sido pregado por enfermidade do autor), faz referência a essa licença dos estoicos para tirar a própria vida, devido à sua preferência pela virtude:

Muitos filósofos, e particularmente os estoicos, cuja seita, pela preferência da virtude, se avizinhava mais ao lume da razão, não só davam licença aos seus professores para que antepusessem a morte à vida, mas aos que em caso de honra tomavam por suas mãos a mesma morte (a que chamavam porta da liberdade) os introduziam por ela à imortalidade da glória.³²

Essa alegada preferência dos estoicos por uma vida guiada pela virtude confirma-se nas obras de outro filósofo antigo, também *auctoritas* fundamental na doutrina estoico-cristã dos séculos XVI e XVII: Epicteto. A importância desse filósofo da *Stoa* nos anos Quinhentos e Seiscentos se comprova pelo grande número de edições e traduções de seu *Encheiridon*, em especial. A primeira versão latina do *Encheiridon* é a de Policiano, publicada em Veneza (1498); será ela a principal referência de todas as edições seguintes, pois, como afirma Léontine Zanta, “pendant près d’un demi-siècle elle servira de base à tous les traducteurs ou commentateurs

Sicília): O pensamento saiu de Roma, e fora melhor que não saísse. Lucílio meu, considera com atenção o que agora te direi, e toma um conselho que te dou como mestre e como amigo. Se queres morrer seguro, e viver o que te resta sem temor, acaba a vida antes da morte. Ó grande e profundo conselho, merecedor verdadeiramente de melhor autor, e digno de ser abraçado de todos os que tiverem fé e entendimento! *Consumare vitam ante mortem*: Acabar a vida antes de morrer, e ser pó por eleição, antes de ser pó por necessidade. Isto disse e ensinou um homem gentio, porque para conhecer esta verdade não é necessário ser cristão; basta ser homem: *Memento homo*.” (VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Primeira parte, op.cit., p.1045-1046).

³⁰ SÊNeca, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p.269.

³¹ Cf. KOUTLOUKA, 1987, *apud* PIRATELI, Marcelo Augusto; MELO, José Joaquim Pereira. “A morte no pensamento de Lúcio Aneu Sêneca.” In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 28, n. 1, 2006, p.69.

³² VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Sexta Parte, op.cit., p.63.

d'Épictète".³³ Em 1535, também em Veneza, Victor Trincavelli adicionará ao *Manual* de Epicteto a primeira edição das *Diatribes*. Numerosas são as traduções posteriores, podendo ser mencionadas a de Hieronymus Wolf (1563), a de Guillaume du Vair (por volta de 1585), cujo "prefácio" é a primeira versão da *Philosophie morale des stoïques*, e a de Francisco Sánchez de las Brozas, *Doctrina del estoico filósofo Epicteto* (Salamanca, 1600), considerada por Blüher "el primer documento de importancia del Neoestoicismo en España".³⁴ Outras duas traduções espanholas do *Encheiridon* merecem ser citadas: a de Gonzalo Correas (Salamanca, 1630) e, especialmente, a tradução em verso de Francisco de Quevedo, *Epicteto y Phocilides* (1635), bastante dependente da versão de Sánchez de las Brozas.

Um dos preceitos mais recorrentes e fundamentais tanto nas *Diatribes* como no *Encheiridon* de Epicteto³⁵ é a distinção entre aquilo que está sob o controle da razão humana e aquilo que não está. O que o ser humano controla é apenas sua *prohairesis*: seu "propósito moral" ou sua capacidade de antecipação e escolha prévia, para que faça o uso correto das "impressões externas", das *phantasias* (conforme, por exemplo, *Diatribes*, I, 1; e *Encheiridon*, 1). Dessa forma, uma conduta virtuosa, para Epicteto, resume-se ao *sustine et abstine*: é preciso negligenciar as coisas externas para que se mantenha o "propósito moral" (*Encheiridon*, 13); esse é o caminho que conduz à virtude e pelo qual se afasta o vício. E é justamente para isto que serve a filosofia: para a preparação, com antecedência, contra os infortúnios; trata-se de um verdadeiro "treinamento" (*Diatribes*, III, 10 e 12; *Encheiridon*, 29). Quando alguém depara com uma "impressão externa" (*phantasia*), não deve deixar levar-se de imediato por ela, e sim dar tempo à reflexão: só assim é possível tornar-se mestre de si mesmo (*Encheiridon*, 20). Nesse sentido, como sintetiza Sêneca numa de suas *Cartas a Lucílio*, governar a si mesmo é o maior governo que há: "imperare sibi maximum imperium est" (*Ep. ad Luc.*, CXIII, 30).

Nas letras ibéricas do século XVII, esses (e outros) ensinamentos estoicos, mesclados à doutrina cristã, difundem-se entre diversos autores, particularmente, como já referido, nos escritos de Francisco de Quevedo (que, inclusive, como mencionado anteriormente, fez uma tradução em verso do *Encheiridon*, de Epicteto). No trecho que encerra o capítulo I do tratado *La cuna y la sepultura: para el conocimiento proprio y desengaño de las cosas ajenas* (pela dedicatória, sabe-se que esse escrito data de 1633; porém, sua

³³ ZANTA, Léontine. *La Renaissance du Stoïcisme au XVI^e siècle*, op.cit., p.139.

³⁴ BLÜHER, Karl Alfred. *Séneca en España*, op.cit., p.370.

³⁵ EPICTETO. *The Discourses as reported by Arrian, the Manual, and Fragments*. 2v. With an English translation by R.D. Hicks. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1998.

primeira edição é de 1634), Quevedo cristianiza o *cotidie morimur* senequiano bem como a distinção de Epicteto entre as coisas próprias e as alheias, advertindo, assim, que o único cuidado que se deve ter é com a alma (própria e imortal) e não com o corpo (alheio e perecível):

Empieza, pues, hombre, con esto conocimiento, y ten de ti firmemente tales opiniones: que naciste para morir y que vives muriendo; que traes el alma enterrada en el cuerpo, que cuando muere, en cierta forma resucita; que tu negocio es el logro de tu alma; que el cuerpo sirve a esa vida prestada que gastas; que es tan frágil como ves, tan perecedero como parece y que es más feo que parece, y que en breve tiempo lo estará más; que tu cuidado es tu alma, y que solas sus cosas son tuyas, y las demás ajenas; que no debes trabajar en otras, sino en éstas, por estar a tu cargo; que has de dar cuenta dellas al que te las dio y que se las agradeces sólo con dársela buena; y que el premio o el castigo se te aguarda a ti; y que pues será forzoso morir para ti, y a tu riesgo, es razón que vivas para ti, y a tu provecho.³⁶

No primeiro *Sermão de Cinza*, aquele pregado em 1672, Vieira igualmente adverte que “todos nascemos para morrer, e todos morremos para ressuscitar”. Por isso, deve-se temer não a morte, mas a imortalidade:

Senhores meus, não seja isto cerimônia: falemos muito seriamente, que o dia é disso. Ou cremos que somos imortais, ou não. Se o homem acaba com o pó, não tenho que dizer; mas se o pó há de tornar a ser homem, não sei o que vos diga, nem o que me diga. A mim não me faz medo o pó que hei de ser; faz medo o que há de ser o pó. Eu não temo na morte a morte, temo a imortalidade; eu não temo hoje o dia de Cinza, temo hoje o dia de Páscoa, porque sei que hei de ressuscitar, porque sei que hei de viver para sempre, porque sei que me espera uma eternidade, ou no Céu, ou no Inferno.³⁷

Assim, nesse trecho, há uma cristianização do *cotidie morimur* de Sêneca, adicionando-se à certeza da morte a crença na imortalidade. Segundo Vieira, então, viver não é apenas um incessante morrer, mas temer, nesta vida perecível, o que virá depois da morte: a ressurreição para a vida eterna, a ser desfrutada no céu ou sofrida no inferno. Nessa lição vieiriana, está implicada, portanto, a doutrina do bem morrer, tendo em vista a imortalidade (no céu ou no inferno) que a todos aguarda. Contudo, como se lê no segundo *Sermão de Cinza* (1673), a morte é única, não havendo chance de errar; dessa forma, ela não tem remédio depois, mas somente antes. Diferentemente do nascer, em que todos são iguais e não há possibilidade de erro, bastando, por isso, nascer uma vez, “no morrer, em que o erro ou acerto importa tudo, e há de durar para sempre, era justo que o homem pudesse

³⁶ QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*, op.cit., 1330.

³⁷ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Primeira parte, op.cit., p.128.

morrer duas vezes, para eleger a morte que mais quisesse, e para aprender, morrendo, a saber morrer”.³⁸ Se para a boa morte, aquela que visa à vida eterna no céu, é necessário aprender, morrendo, a saber morrer e se “nenhuma coisa se faz bem da primeira vez, quanto mais a maior de todas, que é morrer bem”, Vieira, que afirma serem poucos os que sabem morrer, ensina aos muitos que não o sabem: “quem morre antes da morte, não há mister mais doutrina para bem morrer”.³⁹ E, para morrer-se antes da morte, ainda conforme as lições desse mesmo sermão, é preciso desenganar-se, recusando-se os negócios e gostos da vida. Isso porque:

Se nesta vida, e neste miserável mundo, cheio, para todos os estados, de tantos pesares, pode haver gosto algum puro e sincero, só os que acabam a vida antes de morrer a gozam. Para todos os outros é a vida e o mundo, vale de lágrimas; só para os que acabaram a vida antes da morte, é paraíso na terra.⁴⁰

Esse acabar a vida antes de morrer, que se dá pela negação dos gostos e negócios mundanos, pode ser relacionado àquele mencionado *sustine et abstine* atribuído a Epicteto, já embebido na doutrina cristã no sermão de Vieira: deve-se suportar os sofrimentos e abster-se dos gostos e negócios deste miserável mundo, para, morrendo em vida, alcançar-se o paraíso na terra e, após a (segunda) morte, a eternidade no céu. Para quem assim o faz, “corra o mundo por onde correr, nenhuma coisa lhe empece, nem lhe dá cuidado”. São Paulo e São Bernardo são dois *exempla* de tal estado:

Um dos professores deste estado foi (como vimos) S. Paulo, e por isso, ainda vivo, dizia: *Vivo autem, jam non ego* (Gál. 2, 20). E que quer dizer: Eu vivo, mas já não sou eu? Quer dizer, diz S. Bernardo: *Ad alia quidem omnia mortuus sum: non sentio, non attendo, non curo*: Todas as coisas deste mundo são para mim como para os mortos; nem as sinto, nem me dão cuidado, nem faço mais caso delas, que se não foram; porque se elas ainda são, eu já não sou.⁴¹

O emprego desses dois santos no *Sermão de Cinza* de Vieira está de acordo com a função dos santos na doutrina cristã em geral. Como afirma Jean-Yves Tilliet, “il est bien évident que la sainteté chrétienne (...) ne se réduit pas à cette dimension magique. Le saint n'est pas (pas seulement) un médium, une force indifférenciée, un passeur entre les deux rivages du monde. Il est d'abord un individu”. Mais ainda : “il faudrait parler ici de la fonction des saints comme modèles, cette fois au sens d'exemples à suivre,

³⁸ Idem, p.1059.

³⁹ Idem, p.1060.

⁴⁰ Idem, p.1109.

⁴¹ Idem, p.1113.

moteurs de conversions individuelles”.⁴² Dessa maneira, São Paulo e São Bernardo funcionam, no texto vieiriano, como modelos, como exemplos a seguir: sábios cristãos ou santos estoicos dignos de imitação. Nesse sentido, vale recordar que a infundada notícia da amizade e da troca de correspondência entre Sêneca e São Paulo era ainda bastante divulgada no século XVII, como explica Blüher:

Es cierto que el Humanismo y, en particular, Erasmo habían terminado con el mito de la amistad de Séneca con San Pablo, mito que había documentado la posición de Séneca ante el cristianismo en el Medievo. Como hemos visto, durante el siglo XVI España siguió, en la mayoría de las obras, la opinión de Erasmo. Abundan las indicaciones de que esa invención estaba a punto de disiparse. Es, pues, tanto más asombroso que vuelva a surgir en el siglo XVII, renovada y con más vitalidad que antes.⁴³

Assim, a revitalização, nos anos Seiscentos, do “mito” dessa suposta amizade indica que teria havido, desde o início, uma afinidade entre estoicos e cristãos e, conseqüentemente, entre suas doutrinas. Cristianizando Sêneca ou estoicizando São Paulo, aos dois, mortos em vida, caberia o epitáfio escolhido por Vieira, síntese da arte de morrer estoico-cristão:

O epitáfio que eu pusera a um morto destes é aquele verso de Davi:
Inter mortuos liber (Sal. 87, 6):

Entre os mortos livre. Livre dos cuidados do mundo, porque já está fora do mundo. Livre de emulações e invejas, porque a ninguém faz oposição. Livre de esperanças e temores, porque nenhuma coisa deseja. Livre de contingências e mudanças, porque se isentou da jurisdição da fortuna. Livre dos homens, que é a mais dificultosa liberdade, porque se descativou de si mesmo. Livre finalmente de todos os pesares e moléstias e inquietações da vida, porque já é morto.⁴⁴

Considerações finais

Evidencia-se, por fim, que tanto para os estoicos quanto para Vieira a morte é liberdade e a vida, com seus frágeis bens e constantes males, é cativo. É o que afirma Sêneca, por exemplo, em sua *Consolação a Márcia*,

⁴² TILLIETE, Jean-Yves. “Introduction”. In: *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e siècle)*. Actes du colloque organisé par l’École française de Rome avec le concours de l’Université de Rome « La Sapienza ». Roma : École Française de Rome, 1991, p.5-6.

⁴³ BLÜHER, Karl Alfred. *Sêneca en España*, op.cit., p.362.

⁴⁴ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Primeira parte, op.cit., p.1114-1115.

cuja destinatária é uma importante dama da aristocracia romana que, tendo já perdido o pai e o filho mais velho, estava em excessivo luto pela morte do filho mais novo, que morrera bastante jovem. Consola, então, Sêneca a Márcia:

A morte é uma libertação de todas as dores e o término além do qual os nossos males não ultrapassam; ela nos leva de volta àquela tranquilidade, na qual jazíamos antes de nascer. [...] A morte prematura não trouxe, pois, ao teu filho, nenhum mal: pelo contrário, ela o libertou do sofrimento de todos os males. (SÊNECA, 1992, p.54-55).⁴⁵

Com uma concepção semelhante, declara Vieira, no terceiro *Sermão de Cinza*, num trecho já mencionado, que “o maior bem da vida é a morte, o maior mal da morte é a vida”. Afirma ainda Vieira, nesse mesmo sermão, que a morte é o “verdadeiro e certo médico para todos os males” e é também “uma correção geral que emenda em nós todos os vícios”.⁴⁶

Nessa última definição da morte, ela é vista como uma correção dos vícios. Para poder corrigir os vícios, é preciso que a morte tenha sua preceptiva, que ensine aos vivos a arte de morrer. Assim, neste trabalho, foram destacados alguns desses preceitos do saber morrer nos *Sermões de Quarta-Feira de Cinza* do Padre Vieira que dialogam, explicita ou implicitamente, com a filosofia estoica (em particular, com as obras de Sêneca). Mas é pertinente ainda ressaltar que se a morte põe fim a todos os males da vida, ela não deve ser temida. Por isso, na concepção senequiana, como se lê no tratado *Sobre a Brevidade da Vida*, o sábio é aquele que, “quando lhe vier o último dia, (...) não hesitará em caminhar para a morte com passo firme”.⁴⁷ E para não se temer a morte, como também salienta o filósofo cordovês em uma de suas *Cartas a Lucílio* (30), é necessário pensar sempre nela.⁴⁸ Os três mencionados sermões vieirianos, desenvolvendo as cinzas como metáforas, buscam justamente tornar constante a lembrança da morte, ou ainda, procuram mostrar que saber morrer é saber viver como morto. E viver como morto é viver com Cristo e em Deus, o que segundo as próprias palavras de Vieira:

⁴⁵ SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas Consolatórias*. Tradução de Cleonice Furtado de Mendonça van Raij; apresentação de Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Pontes, 1992, p.54-55. “Mors dolorum omnium exsolutio est et finis ultra quem mala nostra non exeunt, quae nos in illam tranquillitatem in qua antequam nasceremur iacuumus reponit. (...) Nihil ergo illi mali inmatura mors attulit: omnium etiam malorum remisit patientiam.” (*De Consolatione Ad Marciam*, XIX, 5; XX, 6).

⁴⁶ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Sexta Parte, op.cit., p.71 e p.90.

⁴⁷ SÊNECA, Lúcio Aneu. *Sobre a brevidade da vida*, op.cit., p.40. “(...) quandoque ultimus dies uenerit, non cunctabitur sapiens ire ad mortem certo gradu”. (*De Brevitate Vitae*, XI, 2).

⁴⁸ “Mas devo precaver-me, não vás tu odiar tanto como a própria morte uma carta assim tão grande. Vou terminar, portanto. Quanto a ti, vai sempre pensando na morte, para a não receares nunca!” (SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*, op.cit., p.116).

É estar morto a tudo o que o mundo ama, a tudo o que o mundo estima, a tudo o que o mundo venera, a tudo o que o mundo adora, a tudo o que chama honra, a tudo o que chama interesse, a tudo o que chama boa ou má fortuna; porque tudo o que é próspero ou adverso, alto ou baixo, precioso ou vil, pesado na balança da morte viva, é vaidade, é fumo, é vento, é sombra, é nada.⁴⁹

Desse modo, se para Sêneca a vida toda é um aprender a morrer, as agudas cinzas dos sermões do Padre Vieira são luzes da morte e sombras da vida, sempre a lembrar que o homem foi, é e será pó. Enfim, esse pó passado, presente e futuro é escarmento vivo e constante da morte.

Redigido em: 24/04/2016
Aprovado em: 17/05/2017

⁴⁹ VIEIRA, Padre Antônio. *Sermoens...* Sexta Parte, op.cit., p.88.

LÍRICA E SUBJETIVIDADE: QUAL O PROBLEMA DO POETA?

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p27-41>

Abrahão Costa Andrade¹

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

O presente ensaio, articulando as relações entre subjetividade e lírica, busca repensar a concepção de “sujeito” por meio de uma dialética na qual o sujeito não se deixa identificar imediatamente com a pessoa individual, mas, ao contrário, como o cadinho de mediações sociais, cuja ausência de amor, detectada pela análise de poemas de Safo, Baudelaire e Drummond, aponta para o caráter estruturalmente doentio daquelas mediações que atravessam e, agora sim, constituem o sujeito individual.

PALAVRAS-CHAVE:

Safo.
Baudelaire.
Drummond.
Amor.
Lírica.
Subjetividade.

ABSTRACT

This essay articulating the relationship between subjectivity and lyrical seeks to rethink the concept of "subject" through a dialectic in which the subject does not leave immediately identify the individual person, but rather, as the crucible of social mediations, whose lack of love, detected by analysis of Sappho's, Baudelaire's and Drummond's poems, points to the structurally unsound character of those mediations that cross and, now, constitute the individual subject.

KEYWORDS:

*Sappho.
Baudelaire.
Drummond.
Love.
Lyrical.
Subjectivity.*

¹ O autor é doutor em filosofia pela USP. Autor, dentre outros, de *Mimesis, a unidade plural*. Ensaios para uma filosofia da literatura. São Paulo: opção, 2016.

A palavra *subjetividade* diria da qualidade do que é *sujeito*. Mas “sujeito” seria mesmo uma palavra transparente? Embora já nos tenhamos acostumado a tomar muito imediatamente a palavra *sujeito* por sinônimo da referência a *pessoa, indivíduo, ser humano*, destacando sempre, e de cada vez, a especificidade individual do referente, aludindo ao “subjetivo” de sua interioridade, quando não a algo como sua essência ou idiosincrasia, o fato é que *sujeito* traduz a palavra latina *subjectum* que, por sua vez, traduz o termo grego *hipokeimenon* – realidade; e nem sempre o termo esteve ligado ao ser humano, mas, segundo a *Física*, de Aristóteles, referia-se ao núcleo natural no meio do qual um ente qualquer vem a ser, se transforma e se encaminha para a morte, sem deixar de ser – nesse transcurso – o mesmo ente que nasceu, e se transformou, e morreu. Trata-se, como lembra Martin Heidegger, em seus *Holzwege*, da unidade de uma vida², o que se estende por baixo e sustenta aquilo em sua existência enquanto permanece ele mesmo em vigor; o que assegura, na linha do tempo, o perdurar do mesmo, entre um começo e um fim.

A essa unidade também se pode dar o nome português de “realidade”, que os alemães grafam como *Wirklichkeit*, e pode ser traduzida por efetividade ou *realidade efetiva*, desde que não se perca dessa palavra o sentido de *práxis* a ela imanente, o movimento da ação mobilizadora de fazer o ser vir a ser. O termo *subjetividade*, portanto, como essa realidade de ação efetiva que se estende por baixo de uma vida e a sustenta na unidade de seu ser, sem se mostrar senão em seus efeitos, conhece uma história por meio da qual esse sentido de imanência à realidade como um todo vai se adensando e se adentrando, ao longo de séculos de práticas culturais, até atingir o ápice da concepção corrente segundo a qual sujeito e indivíduo humano se identificam como sendo a mesma “coisa”: *ipseidade*, identidade pessoal, razão subjetiva, “eu”.

A ideia, pois, de que haja uma “realidade” interior, uma vida que pulsa em liberdade como “psique” individual na experiência de ser de um ser humano, é uma ideia cuja consolidação como realidade – para nós – inquestionável, essa ideia demorou, como dissemos, séculos para efetivar-se³,

² HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad.: Jean Beufret et al. Paris: Gallimard, 1962, p. 89.

³ VERNANT, J.-P. *Mito & pensamento entre os gregos*. Trad.: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990, p. 419.

e é no percurso dessa efetivação que se instaura, sem dúvida, a história da poesia lírica e, notadamente, a poesia lírica grega. Com efeito, não se trata, nas poucas páginas desse pequeno ensaio, de traçar essa história do lirismo como a história da consolidação da ideia de sujeito como realidade interior. Tampouco é possível traçar em poucas linhas a própria fenomenologia dessa transformação. Antes, e a título de mera contribuição metodológica à exposição do problema em foco, o objetivo deste texto é, tendo essa história como pano de fundo, responder à pergunta básica acerca de qual problema move o poeta lírico, pressupondo, nesse limite, essa outra noção, segundo a qual o poeta escreve, se não para resolver, decerto para responder ao desafio de um problema.

Qual esse problema? A referência feita por Nietzsche a Arquíloco, em seu *O nascimento da tragédia*, ajuda a encetar uma aproximação possível do centro dessa pergunta. Com efeito, opondo Arquíloco a Homero como opõe o dionisíaco ao apolíneo, respectivamente, sem deixar de reconhecer o aspecto “subjetivo” do primeiro, Nietzsche zomba da oposição, moderna e, porquanto moderna, imersa demais no termo “subjetivo” para saber dizer o que está implicado nele, entre o objetivo Homero e o subjetivo Arquíloco. É inequívoco que Arquíloco seja o primeiro lírico; é claro que ele é “o primeiro artista ‘subjetivo’”⁴: mas isso não explica nada, ainda menos enquanto Nietzsche, sem cerimônia e porque já afastado o suficiente, por um esforço pessoal e consciente, da tradição moderna, aproxima o subjetivo do dionisíaco, para nossa completa perturbação terminológica e conceitual.

Não explica, sim, mas é o que exige explicação, porque “conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação da malha do ‘eu’”⁵, quando a obra deixa de ser o testemunho da evasão de uma alma (jubilosa ou atormentada) para ser o resultado do embate entre essa alma volátil e o resistente material objetivo árdua ou galhardamente trabalhado pela maestria do poeta. O subjetivo, atado ao dionisíaco, no lírico, abre-se na direção daquele sentido de realidade efetiva (*Wirklichkeit*) que se espalha fora da consciência, não em um indivíduo, mas na experiência de um povo, de modo que Arquíloco, “o belicoso servidor das Musas”, não pode ser, pelo menos imediatamente, identificado com a pessoa de Arquíloco do modo como julgamos Baudelaire ser Baudelaire, pois ele é Arquíloco e também o povo de onde ele retira seu material poético, pois foi ele “quem introduziu a

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 40.

⁵ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 40.

canção popular (*Volkslied*) na literatura”⁶: “e sou eu ao mesmo tempo um servo do Guerreiro soberano e das Musas o amável dom conhecendo”; ou, segundo outra tradução: “Ambos: servo do deus Eniálio e, Do amável dom das Musas conhecedor”⁷. A duplicidade entre o religioso (servo, sacerdote) e o poético (conhecedor dos dons da musa) articula em um só nó o popular e o pessoal, e, a seguir Nietzsche, sugeriria a presença do dionisiaco (o que vem do povo) em confronto com o apolíneo (o que é estilizado pelas elites), na unidade de uma potência que é, então, revelação do sentido profundo do termo “subjetividade”: “uma certa disposição musical de espírito”⁸, dentro da qual o artista faz a experiência metafísica de comunhão com o Uno-primordial, o ser e a seiva do “subjetivo” ainda compreendido fora de sua absorção individualista moderna. Nietzsche vai ao limite da compreensão moderna de sujeito para fazer explodir suas limitações:

“As imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ (*Ichheit*) não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser.”⁹

O cerne do ser, seja dito, é seu poder de morte e de invenção, a potência destruidora e a potência de criação, que é tempo, tempo originário, quando visto do ponto de vista do produto, mas é sobretudo imaginação, imaginação radical, quando visto do ponto de vista do ato produtivo, do produzir absoluto¹⁰. Assim, desde sua aparição mais notável no fundo arcaico da experiência grega de mundo, o sujeito lírico seria, então, de *per se* (como – de resto – o sujeito épico) unidade com o povo de quem é a voz¹¹, porque essa força destruidora de produção, de criatividade, tempo e imaginação, só é uma força metafísica na medida em que se perde a referência ao povo, uma vez que, concretamente falando, é sempre o povo que é, de cada vez, aí visado como uma entidade antropológica *sui generis*.

A contar, deste modo, com esse pressuposto, oriundo da filosofia de Vico, somos convidados a nos desfazer do preconceito moderno da existência, em cada um de nós, de uma alma como um ser interior pulsante e livre, para fazer o esforço de conceber a vida coletiva como elemento

⁶ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 45.

⁷ MARTINS, Paulo. *Antologia de poetas gregos e latinos*. São Paulo: FFLCH-USP, 2010, p. 6.

⁸ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 41.

⁹ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰ TORRES FILHO, R. R. *O espírito e a letra. A crítica da imaginação pura*, em Fichte. São Paulo: Ática, 1975, p. 111.

¹¹ VICO, G. *A ciência nova*. Trad.: M. Lucchese. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 380.

constitutivo da realidade visceral daquela interioridade em nós que insistimos em designar pela incômoda palavrinha “eu” como expressão de uma central de forças de comando. Somente sob aquele pressuposto, e aceitando esse convite, podemos nos aproximar mais perigosamente da resposta à pergunta feita acima: Qual é, pois, o problema, a exasperação do poeta?

Se tomássemos o poema seguinte, de Safo, *Ode a Afrodite*, como emblema desta correlação entre o poeta e o povo, talvez tocássemos num ponto nevrálgico onde a tese acima acenada cairia sensivelmente por terra pela própria força do contraexemplo. Na tradução de Giulina Ragusa:

De flôreo-manto-furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, a tece-ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,

mas para cá vem, se já outrora –
a minha voz ouvindo de longe - me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem

atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra –
rápidas asas turbilhonando céu abaixo e
pelo meio do éter.

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco,

e o que mais quero que me aconteça em meu
desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir
(?) ao teu afeto? Quem, ó
Safo, te maltrata?

Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará,
e se não ama, logo amará,
mesmo que não queira”.

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada-de-lutas.

A nenhum leitor de Homero escapará a similitude entre os modos de Safo e o do primeiro poeta quanto a certas convenções de linguagem, presentes em ambos: o epíteto, “filha de Zeus, a tece-ardis”, mas também aquele modo todo negativo de afirmar, tão caro a Aquiles magoado, *se alguma vez eu jamais te neguei uma oferenda*. Ao que Safo ecoa: “se já outrora – a minha voz ouvindo de longe – me atendeste, e de teu pai deixando a casa áurea a carruagem atrelando vieste.” Mas ali onde em Homero é convenção capaz de forjar certa objetividade própria da épica, em Safo é estratégia para demonstrar o nível de proximidade entre a fiel e a deusa. Assim é que a própria deusa encrava sua voz na voz da poeta e dela se aproxima em pessoa depois de ter sua presença somente evocada, como a confirmar, por meio da súbita presença, a efetiva intimidade antes apenas sugerida, e para que o fim almejado, aquele da intensificação da intimidade, tenha, por meio disto, mais chance de vir a ser alcançado.

Esse sentido de intimidade deixa-se ver na palavra “coração”. Onde ali se lê “coração” (regato dos afetos), na primeira estrofe, em grego encontra-se “*Tymon*”, declinação de *Tymós*, traduzido diversamente, ora por “peito” (Antonio Medina Rodrigues), ora por “ânimo” (Jaa Torrano). Para desfazer nossa tese e entrar em sintonia com os ouvintes da famosa palestra de Theodor Adorno sobre “Lírica e sociedade”, os quais supunham ser a lírica “uma esfera de expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância”¹², distância em relação à práxis cotidiana, dir-se-ia estar claro, se não for um mero artifício da tradução que, ao arrastar a palavra original para a palavra traduzida, introduz no original as representações da época e da linguagem, quando não da própria “personalidade” do tradutor, claro que o que exaspera o poeta são os males do coração, a angústia e mesmo a náusea de quem se vê arrancado da presença da amada, e não outra coisa, ainda menos uma coisa “social”, coletiva, popular.

Mas dois traços fundamentais do poema contradizem esta ilação contrária à nossa tese: o primeiro, a própria palavra *Tymós*; o segundo, a completa submissão da poeta às forças benévolas da deusa.

Tymós é, sim, princípio de vida e pensamento; de afetos e paixões, ânimo, força, energia, desejo, impulso e temperamento, enquanto princípio vital; mas, sem que precisemos cindir muito enfaticamente vida e pensamento, enquanto pensamento *Tymós* é também maneira de ser, espírito, reflexão, deliberação, mente. Se pudermos colher a multiplicidade dessas conotações na unidade de uma única experiência, *Tymós* é linguagem

¹² ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad.: J. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003, p. 66.

como forma de vida, tal como a concebia H.-G. Gadamer, depois de Wittgenstein¹³: o entrelaçamento de indivíduos pela teia da mútua compreensão em meio à faina de uma certa vida cotidiana, de uma certa tradição, de um certo modo de uso de significações. E é aqui que entra o segundo traço: a invocação a deusa e o pedido de que venha a seu auxílio e se torne dela uma aliada é a revelação da força de fé pela qual a poeta se mostra beneficiária da religião popular, entregando-se inteira à espera de ter a deusa como partidária para que, por meio disso, isto é, mediada pelo todo implicado na fé religiosa, ela possa cumprir, realizar as demandas de seu *Tymós*, vem a ser, uma vez que *Tymós*, como acabamos de dizer, é também “espírito” (*Geist*), ou seja, a força de vida cujo sopro compõe a unidade de um povo (o *Volksgeist*), pois o sofrimento da poeta é o sofrimento, bem como a esperança, dessa totalidade viva para quem faz sentido recorrer à deusa para alívio de males e para ser “aliada-de-lutas”.

A fé religiosa, destarte, é a mediação imanente entre o indivíduo sofredor e o povo sofredor, ao passo que a dor do amor perdido seria a metáfora poética da dor de quem luta solitário, sem o recurso da deusa, que é o mesmo dizer: sem o recurso de seus pares, porque a deusa, e a casa do pai de onde ela vem, seria o pressuposto da existência do todo comunitário. Isto é, a comunidade existe porque o divino a precede e a adentra no tecido próprio de sua manifestação real. O divino, em verdade, seria a totalidade viva a qual compõe a experiência cultural a que chamamos “povo”, e que é anterior à formação do sujeito, tanto quanto, pode-se dizer, não desaparece de todo depois de essa formação ter-se consolidado e se deteriorado. Estaria, na certa, ainda em pé se essa deterioração do sujeito não fosse contemporânea da própria dilaceração da vida comunitária dentro da experiência contemporânea.

Aos que, porém, não fariam aquela objeção à tese geral deste ensaio invocando o exemplo da poesia grega, na qual seria porventura fácil mostrar a unidade entre indivíduo e comunidade, mas reivindicam, para os poetas modernos, o direito de poder expressar sua alma, seu eu e sua interioridade idiossincrática sem se deixar tocar por nenhuma referência social, forçoso é deixá-los com o mesmo Adorno, quem mostrou, à farta, a ilusão que há na suposição desse isolamento moderno do poeta. O isolamento alegado é, de antemão, marca do tipo de socialização que a experiência moderna disponibilizou para os indivíduos por ela produzido, pois “em cada poema lírico devem ser encontrados, no *médium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a

¹³ GADAMER, H.-G. *Verdade e método* I. Trad.: F. P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 566.

objetividade, do indivíduo com a sociedade.”¹⁴ O “manto-furta-cor” da deusa, os “velozes pardais”, a “terra negra”, o homoerotismo (“pois se ela foge, logo perseguirá”), o “maltrato” (Quem, ó Safo, te maltrata) seriam, no poema acima, alguns desses sedimentos materiais que se acumulam e se concentram formalmente em torno da voz da poeta (ou da deusa) para fazer valer a intimidade alegada entre a poeta e seu mundo, da mesma forma como, no poema moderno, como o lido a seguir, de Baudelaire, *L’albatros*¹⁵, podemos encontrar as mesmas mediações, por meio da linguagem, entre o mais íntimo do poeta e o mais externo da sociedade, ali onde o poeta se esquece de si e se deixa tomar pela linguagem, no instante em que a linguagem, o *médium* da socialização, é também a pedinte da voz do poeta que, por sua vez, precisa expressar essa linguagem se quer expressar-se a si mesmo fora da armadilha do ideológico; afinal, “onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente”¹⁶, pois quando se procura enfatizar a relação entre indivíduo e sociedade, desfazendo as ilusões solipsistas do indivíduo, não se trata de negar o indivíduo como um todo, mas justamente de denunciar, no solipsismo improvável, a marca ideológica de violência contra o indivíduo real e efetivo no seu desejo de total autorrealização, uma vez que quem enaltece o indivíduo isolado enaltece, na verdade, o tipo de sociedade que o isola, e quem demonstra as mediações sociais em que o indivíduo “isolado” encontra-se faz ver o quão pouco daquela autorrealização lhe é dado viver enquanto se mantém preso à representação da liberdade como desligamento da totalidade, e escassez de vínculo.

O abandonar-se na linguagem seria, nessa instância, o recobro de uma voz que as mediações sociais vigentes cuidaram de calar por meio da mordaca invisível que é a ideia de “indivíduo livre”, bem como “igual” e “fraterno”. Metáfora do Poeta, não menos quanto os “marinheiros” são uma metáfora de todo ser humano socializado em um mundo de violência e intolerância, o albatroz, nosso igual, nosso semelhante, companheiro de uma mesma navegação, é cuidadosamente massacrado desde o melhor de si, desde suas asas:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

¹⁴ ADORNO, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Trad.: I. Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹⁶ ADORNO, *op. cit.*, p. 75.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Ao longo das três primeiras estrofes, “o autoesquecimento” do poeta, “no qual o sujeito submerge na linguagem”, mas sem isso implicar seu “sacrifício” ao “Ser”¹⁷, não poderia vir melhor representado, uma vez que a descrição da coisa se esmera de tal modo na exposição dos detalhes exteriores que nada mais resta a ser visto além do “quadro” ali traçado, em meio ao mar, numa viagem distante, dentro do navio em movimento, onde marinheiros, para se distrair, resolvem-se a capturar albatrozes, reis do azul, príncipes de espessas nuvens, vastos pássaros dos mares. Mesmo na quarta e última estrofe o poeta não surge como um poeta particular, mas como O Poeta, o universal sobrevivendo para exigir do leitor certa tarefa de pensamento.

A subtração do poeta particular da cena do poema é a contrapartida, com efeito, da minúcia imagética com que somos levados a ver antes de pensar, e a pensar depois de ver. A ver, em primeiro lugar, os imensos pássaros sobrevoando o navio; depois, o enorme navio em cujas *planches* (“tábuas do convés”, segundo a tradução de Ivan Junqueira) os marinheiros depõem o pássaro “flácido e acanhado”, cômico e feio (*comique et laid*); e ainda aquele marinheiro com seu cachimbo e aqueloutro manco a fazer troça do animal agora furtado de seu voo. O pássaro, três vezes designado por epítetos majestosos, logo que capturado pela turba de marinheiros torna-se o avesso de seu próprio ser: de pujante a humilhado. E, no final do poema, ao comparar o albatroz com o Poeta, Baudelaire entrega a chave do que pede para ser pensado: *exilado sobre o solo*, “em meio à turba obscura”, tal como o príncipe das alturas, “as asas de gigantes impedem-no de andar”: aquilo mesmo que lhe dar majestade é o que se lhe torna estorvo.

¹⁷ ADORNO, *op. cit.*, p. 75.

O Poeta em maiúscula seria o próprio sujeito universal, no sentido de que o ser humano, cuja essência é o trabalho como força de criação¹⁸, seria essencialmente poeta; seria, por baixo, como ser genérico, antes da socialização, o albatroz livre, mas, por cima, na superfície do mundo posto, já socializado, é o albatroz alcançado pela “distração” perversa dos “homens da equipagem”, o albatroz humilhado. Depois de Kant ter absorvido a ideia seminal de Shaftesbury¹⁹, do ser humano como poeta, e de Fichte, ao lado de Kant²⁰, ter radicalizado sua noção de autoconsciência como atividade produtiva, *Tathandlung*, a natureza plástica universal, a “propriedade privada” ou, para sermos mais enfáticos, a mais privada das propriedades humana, é o jovem Marx, com efeito, quem assim descreve a “essência” humana quando a descreve como “trabalho”: “A essência subjetiva da propriedade privada, a *propriedade privada* enquanto atividade sendo para si, enquanto *sujeito*, enquanto *pessoa*, é o *trabalho*”²¹. A palavra “trabalho” (o albatroz livre) é grifada em itálico justamente para ser dissociada da noção de trabalho assalariado como produtor de mercadorias (o albatroz abatido, *rendido*), pois “quando se fala do trabalho, está-se tratando, imediatamente, do próprio homem”²², o próprio homem como sendo aquele Poeta de Shaftesbury: a energia de trabalho que perfaz a essência humana seria, antes, o “trabalho abstrato” no sentido de “força-de-trabalho” como “propriedade privada” de todo ser humano, sua riqueza mais íntima quando considerada genericamente, e fonte de toda riqueza em si, quando considerada antes de ela entrar em circulação na sociedade capitalista, onde ela é capturada e transformada em mercadoria como outra qualquer, a ser presa como fora preso o albatroz, que de monarca do azul transforma-se em “viajante agora flácido e acanhado”, “canhestro e envergonhado”, plebeu de fábricas insalubres e minas de carvão, fonte de toda riqueza apropriável por outrem.

¹⁸ MARX, Karl. *Manuscrito econômico-filosófico*. Trad.: J. Raniere. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁹ “Devo admitir que dificilmente haverá uma raça mais insípida de mortais do que a que nós, modernos, nos contentamos em chamar de *poetas*, por terem relacionado a faculdade sonora da linguagem a um aleatório e não-judicioso uso de espirituosidade e fantasia. Mas, quanto ao homem que merece verdadeiramente e em um sentido correto o nome de *Poeta*, e que, como um verdadeiro mestre ou arquiteto no gênero, pode descrever tanto *homens* quanto *costumes*, e fornecer a uma *ação* seu justo corpo e proporções, este será considerado, se não me engano, uma criatura muito diferente. Tal *poeta* é, de fato, um segundo *criador*; um verdadeiro Prometeu abaixo de Zeus. Como o artista soberano ou natureza plástica universal, forma *um todo* coerente e proporcionado em si mesmo, com a devida sujeição e subordinação das partes constituintes. Ele observa os limites das paixões e conhece seus *tons* e *medidas* exatos, por meio dos quais as representa corretamente, marca o *sublime* dos sentimentos e da ação, e distingue o *belo* do *deformado*, o *amigável* do *odioso*. O artista moral, que pode imitar assim o criador e conhecer dessa maneira a estrutura e a forma interna de seus semelhantes, dificilmente, presumo, será desconhecedor de *si mesmo* ou ficará incerto quanto aos números que fazem a harmonia de uma mente”. (SHAFTESBURY, A. A. C. *Soliloquy, or: advice to an auctor*. London: Jonh Morphew, 1710, parte 1, seção 3, p. 54. Tradução inédita de Lygia Caselato, ligeiramente modificada pelo autor do ensaio).

²⁰ Cf. ANDRADE, A. C. “Kant: juízo de gosto e juízo moral. In: *Mosaicum*, n. 19, Jan.-Jun., 2014a.; HABERMAS, J. *Conhecimento e interesse*. Trad.: L. Reppa. São Paulo: Unesp, 2015.

²¹ MARX, *op. cit.*, p. 99.

²² MARX, *op. cit.*, p. 89.

O problema do Poeta, portanto, é o problema de todo ser humano, e diz respeito ao descompasso entre aquilo que ele é genérica e essencialmente – espécie de fonema absoluto –, e aquilo que os processos de socialização o transformam, ou melhor, o moldam – a língua particular que é obrigado a falar –, no mesmo movimento em que ele, falando, produz e reproduz esses processos. Mas, ao dizer isto desse modo, cabe sem dúvida indagar como podemos saber o que seja essencialmente o ser humano (o fonema indeterminado) depois de termos dito que aquilo que ele é o é pela mediação das relações sociais (a língua determinada) que, historicamente mediadas, por sua vez, não podem ser repostas simplesmente como meras essências metafísicas (ou fonológicas).

A comparação entre Safo e Baudelaire talvez possa nos ajudar a sair desse embaraço metodológico, pois os poetas trazem à linguagem, como em cifra, aquela essência (o fonema universal) que resta à filosofia levar ao conceito ao desentranhá-la das imagens.

Se em Safo a evocação aos deuses para cuidar das coisas de seu coração, de seu íntimo, de seu *Tymós*, ao traçar uma cena da vida individual, trazia à consciência o entroncamento da poeta particular no seio da comunidade com os outros seres humanos sob a égide da religião, em Baudelaire, ao contrário, é a evocação do quanto de doloroso e ignominioso certos seres humanos, juntos, são capazes de infligir ao animal que se torna a contrapartida imagética do quanto o divino no ser humano fora seguramente afastado de sua experiência: referir-mo-nos, claro, aos marinheiros como metáfora de uma classe social que abocanha o livre albatroz, senhor dos ares marítimos, e, enquanto metáfora, o próprio ser humano livre, e, portanto, divino, porque “divino” é a qualidade do que é “absoluto”, logo, que perfaz a experiência de liberdade e, com isso, é a fundação de tudo quanto pode ser igualmente criado e destruído.

Esse afastamento do divino, pela modelagem da socialização perversa, revela a situação miserável do poeta ali mesmo onde o poeta saiu do campo de visão para deixar mais vívida a sorte do animal abatido, o albatroz. Safo se mostra de frente, e traz de lado a deusa e o povo cuja existência é atravessada pelo culto religioso. Baudelaire se reserva de ser visto na cena do poema, deixando-nos ver tudo o mais exceto ele; mas é por meio dessa subtração que melhor vislumbramos a essência do poeta em sua humanidade mais pura, aquela de ser o portador de “asas de gigante”, aquelas asas da imaginação criadora (e destruidora), na descoberta da qual, entretanto, descobrimos a totalidade do ser humano.

No poema de Safo, de fato, as asas são da deusa Afrodite, que deixa lépido a casa do pai para consolar sua fiel. No de Baudelaire, as asas são, literalmente, do albatroz, do bicho, e, metaforicamente, do Poeta, o divino no homem. Em ambos, o ser humano aparece em defasagem em relação a si mesmo: ora porque precisa dos deuses como aliados para continuar a luta; ora porque é reduzido pela pequena turba insana, exilado sobre o solo, isto é, um desconhecido em sua própria terra, a pássaro enfermo. No poema de Safo, ainda, os deuses têm voz, e é com voz doce e compreensiva que Afrodite a ela se dirige, quase maternal. No poema de Baudelaire, a boca torna-se bico, pronta e violentamente entupido (*agacé*, aborrecido) de fumaça de cachimbo por um de seus algozes. Em Safo o cuidado da deusa para reconduzir ao afeto da poeta quem dele se afastara é o testemunho da necessidade de companhia em que vive o ser humano arcaico; em Baudelaire, a presença do poeta como vivo albatroz é, por meio do aborrecimento causado pela multidão atroz, transformada em exílio. Em ambos, porém, é a dificuldade com os outros quem oferece o tom do sentimento da desgraça.

A unidade dessa experiência de sentimento de desgraça por meio da dialética entre o sujeito particular presente sobre o fundo da totalidade comunitária ausente-presente, e a presença da sociedade de indivíduos malsãos sobre o fundo de ausência-presença do poeta universal, divino, uma unidade decerto tensa e problemática, mas nem por isso menos impressionante, nós podemos ver neste singelo poema de Carlos Drummond de Andrade, “Confissão”, do livro *Claro enigma*, de 1951²³:

Não amei bastante meu semelhante,
 não catei o verme nem curei a sarna.
 Só proferi algumas palavras,
 melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
 (Cego é talvez quem esconde os olhos
 embaixo do catre.) E na meia-luz
 tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
 e tudo o que ele implica de suave,
 de concordâncias vegetais, murmúrios
 de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,

²³ DRUMMOND, Carlos. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro -vinha azul e doido-
que se esfacelou na asa do avião.

De pardais velozes que transportavam deusas para irem ter com o ser humano, passando pelo divino poeta que é comparado ao príncipe das nuvens densas, o albatroz, exuberante enquanto vivo e livre, murcho e azucrinado e exilado em casa quando apanhado nas garras da “turba obscura”, chegamos ao pássaro de metal, o avião, que das alturas confronta-se com e esmigalha aquele outro pássaro, mais literal, porém azul e doido, e por isso também mais metafórico. Da poeta que invocava os deuses, passando pelo Poeta divino achincalhado por seus mortais semelhantes, chegamos ao poeta que, nem divino nem aliado dos deuses, expressa o desejo humano ou a curiosidade onírica de “compor um homem e tudo o que ele implica de suave”, enquanto confessa, de sua parte, com uma amargura entrementes inconfessável, não só não ter amado os seus semelhantes como também não, sequer, amado a si mesmo.

O problema do poeta é visto agora em um só movimento pelo lado de dentro e pelo lado de fora, uma vez que aqui (nesse poema onde a pressão da linguagem quase clássica, em conformidade com o tom geral da época drummondiana de *Claro enigma* e *Lição de coisas*, não consegue esconder a pressão de um sentimento quase trágico, ou, se não, de qualquer modo, magoado, travado por um sibilino ressentimento, ao introduzir de propósito, como quem quisesse estragar o poema, palavras como *verme* e *sarna*, ou quando revela, de sua única experiência de amor, a que teve com o pássaro “azul e doido”, que se esfacelou, ele, na asa de um avião, para não dizer de vez que fora o avião, sim, que o estraçalhou) há uma denúncia contra a generosidade do poeta, mas uma denúncia que é, desde o título, também uma confissão.

A generosidade do poeta, aquilo que faria do ser humano um ser divino, a benevolência de um fazer que produz dádivas em vez de mercadoria, surge no poema como um “dar” que é, entretanto, imediatamente desfeito: “dei sem dar”. Dar, com efeito, é o ato no qual o agente aparece de uma só vez com uma autonomia que o revela em seu ser próprio, como portador de si e da coisa que ele, ao oferecer, oferece como a si próprio. Só dá quem tem, e só tem verdadeiramente quem criou com seu próprio trabalho aquilo que, dádiva, é a entrega não apenas de uma coisa, mas de um momento em si integral da existência de quem a produziu. Dar sem dar é ludibriar esse processo dentro do qual, no dado, segue também

aquele que está dando. Dar sem dar seria dar a coisa sem o humano que teria de vir por meio dela, e deixar, com isso, de fora, fanando-se, desperdiçando-se, o tesouro mais excelente, nós mesmos, quando, com amor e piedade, não voltamos da festa, mas fazemos questão de continuar nela, a festa da sociabilidade sadia, onde o beijo seria com beijo, e o amor ao pássaro azul e doido não seria jamais maior ou menor que o amor por “mim mesmo” e por “meu semelhante”.

Amar, nesse ínterim, e “cego é talvez quem esconde os olhos debaixo do catre” (de novo, aqui, a vontade de estragar o poema com esse errinho de gramática, porque o “talvez” pediria o subjuntivo para o verbo esconder) não é dar provas de miopia, o ver que não vê, quando se diz correntemente seja o amor um cego, mas um sair a ver o mundo e seus vermes e suas sarnas, e ainda assim achar um motivo bom para “compor um homem”. Amor é o sujeito, e a substância, que atravessa a realidade por baixo da falta mesma de amor, o *hypokeimenon* grego, aquela substância que, estragada, obrigou Safo a invocar a deusa, tanto quanto aquela que, em igual situação de desalinho, de morbidez, fez os vagabundos marinheiros baudelairianos humilhar o majestoso albatroz, marcando o histórico descompasso entre substância e sujeito.

Pulsante, o amor faz ver, nessa “confissão”, a suavidade, as concordâncias vegetais, os murmúrios de riso, a entrega e a piedade como arranjos de uma mesma canção, o fonema absoluto, como falamos acima, ou a música primordial de que falava Nietzsche, que é também o Uno-primordial no elemento do qual a unidade entre poeta lírico e povo, entre indivíduo e sociedade, sem perder o indivíduo nem esfacelar a sociedade, far-se-ia presente no amálgama sadio de substância e sujeito. O pulsante amor, fonema ou música, faz ver tudo isso ao mostrar o seu contrário, o não amor, o amor ferido, como o que se dá como real, como o real dado por sobre o tampo (língua corrente) que proíbe ou inviabiliza a efetivação do amor não posto, e no entanto próximo, o mais excelente tesouro entrementes subutilizado (o fonema absoluto a espera de uma outra modelagem, de uma outra linguagem).

Ao projetar seu amor ao pássaro, azul e doido, irreduzível à razão mercadológica, contra aquela mercadoria branca e unilinear, implacável e impassível, o avião, cuja asa mecânica esfacelou o pássaro em seu voo real, o poeta nos faz pensar que o amor, vínculo universal, com suas asas simbólicas a insinuar as alturas aonde ele promete levar seus beneficiários, o amor seria o avião que ainda não fora inventado; e o ser humano, que inventou o avião em vez do amor para poder dar azo à sua ânsia de voo, sua vontade de

transcendência, cortou lancinante, com isso, como aqueles marinheiros de Baudelaire, o voo mais íntimo, o albatroz mais interno a ele mesmo.

O pássaro azul e doido, que não serve ao mercado, e é o amor como produção de transcendência, de inter-relação, a dizer, oh, Afrodite, não é uma amada apenas quem desejo que tragas de volta, mas a ti mesma, uma vez mais, e de novo, para viver entre nós, dentro de nós, no dentro onde os nós, sem deixar de ser cada um, tornam-se laços de afeto, sociabilidade sadia, esse pássaro é também o mesmo a que Marx chamou pelo cinzento nome de “trabalho”, mas que Shaftesbury, muito mais poeticamente, designou como “artista soberano ou natureza plástica universal”; o pássaro azul e doido é a imaginação criadora, robusta, também alada, como unidade subjetivo-objetiva de poeta e povo²⁴, como, aliás, também assim a concebeu Gianbattista Vico.

Recebido em 05/07/2016
Aprovado em 27/09/2016

²⁴ “Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta via efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito” (ADORNO, *op. cit.*, p. 77).

LÍRICA, MEMÓRIA E HISTÓRIA: BREVE PERCURSO POR ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA DE CECÍLIA MEIRELES E OS “POEMAS DO HOLOCAUSTO” DE ROSE AUSLÄNDER

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p42-57>

Sílvia Nauroski Irrgang

Universidade de São Paulo

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo estudar a presença da violência e do trauma em *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, assim como na produção lírica da poeta judia de expressão alemã Rose Ausländer a partir de seu confinamento no gueto de Czernowitz em 1941. Também irá refletir sobre as contribuições da literatura, sobretudo em relação às futuras gerações, como instrumento de rememoração e na aquisição de uma consciência histórica.

ABSTRACT

*This essay aims to study the presence of violence and trauma in *Romanceiro Inconfidência* Cecilia Meireles, and the lyrical work of the Jewish poet Rose Ausländer since the time of their imprisonment in the ghetto of Czernowitz in 1941. It will also reflect on the contributions of literature, especially in relation to future generations, as a instrument of memorial and the acquisition of a historical consciousness.*

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia.
História.
Memória.
Violência.
Trauma.
Formação.

KEYWORDS:

Poetry.
History.
Memory.
Violence.
Trauma.
Education.

Nascidas em 1901, Cecília Meireles e Rose Ausländer são duas poetas em cujas obras memória e história possuem um papel constitutivo. Oriundas de espaços geográficos e contextos sócio-políticos distintos, as poetas são unidas neste estudo por suas obras, ao encerrarem grandes dramas da história da humanidade, abrirem um amplo horizonte à reflexão histórica, sobretudo, em relação ao impacto para a atualidade de experiências de violência e acontecimentos catastróficos de diferentes épocas.

A lírica da poeta brasileira Cecília Meireles (1901-1963) é, de maneira geral, marcada por uma intensa auto-reflexão e por conjugar simplicidade formal e complexidade simbólica, o que permitiu à poeta alcançar uma importante posição nas literaturas de língua portuguesa. Seu *Romanceiro da Inconfidência* (1953), objeto de nosso estudo aqui, começa a ser composto em um momento conturbado na história do Brasil: final da ditadura de Getúlio Vargas (que perdurara de 1930-1945). Por este e outros fatores percebe-se na concepção dessa obra, desde seu pano de fundo, uma reflexão que se refletirá, entre outros aspectos, na sobreposição de tempos e, com isso, de momentos históricos.

O *Romanceiro da Inconfidência* trata do contexto da conspiração ocorrida no final do século XVIII em Minas Gerais, na qual Tiradentes, único conspirador brutalmente executado, tornou-se uma das principais figuras do movimento que objetivou libertar o Brasil de Portugal, principalmente por causa dos altos impostos que os mineradores de Minas Gerais tinham de pagar à coroa portuguesa. Na composição dessa obra, Cecília Meireles se utiliza da técnica ibérica do romance, na qual à história da Inconfidência uma reflexão sobre a história de seu próprio tempo em uma espécie de polifonia textual. Assim, muito além de tratar da insatisfação com as altas contribuições para a coroa portuguesa e dos ideais de liberdade que culminaram na conjuração, o *Romanceiro da Inconfidência* irá tematizar a violência da colonização em seus vários aspectos, desde a obsessão pelo poder até a exploração do trabalho escravo e sua condição cruel e degradante. Em suma, essa obra oferece sob diferentes aspectos uma importante reflexão sobre as proporções do trauma acarretado pela colonização que permanecem até a atualidade.

A obra da poeta judia de expressão alemã Rose Ausländer nascida na Bukowina (1901-1988) é marcada por uma forte tônica autobiografia posto que a experiência do Holocausto, ao mudar radicalmente sua vida, também influenciou fortemente seu processo de criação. Entre os anos de 1941-1944 a poeta esteve confinada no gueto de Czernowitz, hoje Ucrânia, e o trauma desta experiência torna-se, por conseguinte, decisivo para a mudança drástica dos temas de sua lírica. A partir da década de quarenta até o final de sua vida, no final dos anos oitenta, a poeta passa a tratar, em uma grande parte de sua obra poética, do Holocausto e suas consequências, de modo que por quase cinquenta anos Rose Ausländer escreve “Poemas do Holocausto”. A lírica de Rose Ausländer, contudo, ainda que rememorando o sofrimento dos judeus e perseguidos do III. Reich, não se fixará a esse contexto, de modo a ser possível encontrar sua poesia tanto em Antologias de poemas de amor, como de poemas infantis. Neste sentido, a presença notável de elementos de fantasia desempenha um papel fundamental e, apesar da experiência dramática da perseguição nazista, irão permanecer ao longo do desenvolvimento de sua poética. Tais elementos surgem frequentemente em combinação com o tema em questão: seja nas recordações da infância na terra natal, na experiência de confinamento ou na solidão do exílio. Dentre os temas centrais de sua poesia destacam-se o amor e a gratidão pela vida, a esperança, a persistência e, naturalmente, o sofrimento, que surgem permeados por uma forte crítica à violência e à banalização da morte como também de uma intensa reflexão sobre o trabalho poético. Assim, esta característica essencial da poética de Rose Ausländer – a esperança - é o que faz com que sua poética caminhe na “contra-mão” daquilo que se cristalizou como poesia sobre a *Schoah* que, em geral, apresenta uma perspectiva quase sempre imersa no contexto da catástrofe.

Um importante aspecto das obras de Rose Ausländer e de Cecília Meireles com o qual nos deparamos é a diferença de perspectiva a partir da qual partem as reflexões poetológicas e de onde se eleva a voz lírica. Isto ocorre visto que os temas históricos que serviram de inspiração poética para tais obras diferem entre si e também em relação à sua vivência por cada uma das poetisas. Enquanto em Rose Ausländer a reflexão da própria experiência de vida (que também é a experiência coletiva dos judeus) é o foco recorrente ao longo do tempo, em Cecília Meireles o olhar é direcionado ao passado, sobre a história do povo brasileiro. No entanto, a reflexão da poeta brasileira do episódio histórico que contribuiu fortemente para a formação da identidade brasileira não perde de vista as condições de produção da obra – o contexto sócio-político em que a poeta vive, isto é, o autoritarismo do Estado Novo, a

politicagem, as perseguições aos opositores do governo e a instituição da tortura por sua polícia política. Assim, um importante aspecto a ser contemplado é a questão das diferentes memórias que darão forma à essa poesia: no caso da obra de Rose Ausländer, memória pessoal se funde com memória histórica, ao passo que em Cecília Meireles as memórias histórica, social e cultural formarão as bases dessa poética, sem impedir, porém, que a memória subjetiva da poeta nas outras se imiscua.

Cotejar contrastivamente a obra da poeta judia de expressão alemã Rose Ausländer com a da poeta brasileira Cecília Meireles, inserindo-a num contexto intercultural de reflexão e, portanto, para além do âmbito da poesia da *Schoah*, é um grande e profícuo desafio. E pô-lo em prática requer perceber os jogos dialéticos propostos pelas diferentes perspectivas e vivências do tema lírico, isto é, entre "proximidade x distância" e entre "experiência x contemplação" que configuram as composições poéticas estudadas. Tendo essas peculiaridades em mente, nosso intuito é buscar compreender como violência e trauma são recriados em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, assim como na produção lírica de Rose Ausländer a partir de seu confinamento no gueto de Czernowitz em 1941. Para tanto, percorreremos poemas tanto do *Romanceiro da Inconfidência* publicado por Cecília Meireles em 1953, como de Rose Ausländer publicados entre os anos de 1942-1986.

A poesia de Cecília Meireles caracterizada pelo lirismo intimista, repleto de imagens, símbolos, musicalidade intensa e por profunda reflexão sobre o efêmero e o eterno, não foge à essa regra no *Romanceiro da Inconfidência*. Esta obra é resultado de uma reelaboração poética de informações obtidas através de exaustiva pesquisa que contemplou tanto documentos históricos quanto a tradição oral.

Na retomada que faz da forma medieval do romance a poeta mescla os gêneros épico, lírico e dramático a fim de reconstituir seu episódio histórico. Os temas dos quais o *Romanceiro* trata em seus 85 romances, 2 poemas, 5 falas e 4 cenários são envoltos pelo surto aurífero, a conspiração, bem como sua delação e punição. Esses temas todos surgem permeados pela fugacidade da vida. Dentre eles poderiam destacar-se dois como centrais e em torno dos quais gira a trama sendo eles o **ouro** e a **conspiração**. A personagem de Tiradentes se sobressai dentre eles não sendo mais vista apenas como um dos inconfidentes, mas à sua imagem é atribuída uma simbologia maior como observaremos a seguir.

Na reflexão que perpassa o *Romanceiro* evidencia-se um constante jogo de paradoxos que dá fundamento à obra e que oscila entre presente e

passado. Deste "jogo" apreendo a palavra-chave **violência**¹ (em suas várias facetas apresentadas nos romances: escravidão, exploração, opressão, corrupção, traição) como mote principal para o *corpus* de análise. Fazem parte dele os poemas: "Fala Inicial"², "Cenário"³, "Romance VII ou Do negro nas catas"⁴, "Romance XLIII ou Das conversas indignadas"⁵ e "Fala aos Inconfidentes Mortos"⁶.

A pesquisa exaustiva que Cecília Meireles empreendeu sobre o contexto da Inconfidência Mineira durou vários anos nos quais a poeta se debruçou sobre o material disponível na época. Vale lembrar, no entanto, que ainda hoje há embates históricos sobre o verdadeiro teor da conspiração, assim como especulações sobre a personagem histórica de Tiradentes e sua real participação no movimento inconfidente. Se os registros da Conjuração Mineira apresentam diferentes perspectivas e as análises de suas causas reais ainda são controversas, a produção de uma obra de arte sobre o assunto também não poderia fugir a essa regra. Assim, há aspectos da crítica ao *Romanceiro da Inconfidência* que veem nessa obra mera homenagem aos inconfidentes ou que nela subjuga a importância atribuída aos negros dentro do contexto histórico, ou mesmo acusações de descomprometimento da poeta com os problemas de seu tempo.

O estudo do *Romanceiro da Inconfidência* mostra que a reflexão sobre a inexorabilidade do tempo, um dos principais *leitmotives* da poética cecilianiana, também marca essa obra, agora sob a perspectiva da ameaça de sua ação em esvaecer os fatos históricos ocorridos na antiga Vila Rica. Assim, na "Fala Inicial" a luta contra o silêncio e em prol da memória também se verterá na tentativa de romper os "grandes muros sem eco". E com isso não apenas irá rememorar o sofrimento encerrado no "presídio de sal e treva". Muito além, a indignação do eu lírico perante a crueldade que marca essa época tentará resgatar o passado que embora não possa ser refeito, sua ciência traz consigo a possibilidade de interferir na configuração do futuro. Assim, a tentativa de compreender "esse esquema sobre-humano" de subjugação o trará de volta à memória e essa rememoração contribui para a consciência dos fatos do passado, ou, à consciência histórica nos moldes do historiador alemão Jörn Rüsen, possibilitando, por sua vez, a compreensão do presente. O primeiro "Cenário" no qual o eu lírico contempla "uma angustia de amor" recebe a projeção dos sonhos e anseios da persona poética e de sua época.

¹ Esta pode ser vista como uma extensão do conceito bourdiano de "violência simbólica" que caracteriza toda violência não apenas física, mas também psíquica empreendida contra alguém, além de outras formas menos evidentes.

² MEIRELES, Cecília. *O Romanceiro da Inconfidência*. p.35-37

³ *Idem*, p.38-42

⁴ *Idem*, p.60-61

⁵ *Idem*, p.155-156

⁶ *Idem*, p.278-279

Assim, o cenário aurífero de outrora, devastado, é rememorado com profunda empatia e, através de uma intersecção temporal, também é revivido pela poeta: "De coração votado a iguais perigos, / vivendo as mesmas dores e esperanças, / a voz ouvi de amigos e inimigos." As lembranças do garimpo que surgem através de imagens "do quebrado almocafre aos anjos de ouro / que o céu sustêm nos longos horizontes, // tudo me fala e entende do tesouro / arrancado a estas Minas enganosas," remetem à exploração, não apenas dos metais preciosos das Minas, em uma crítica à exploração econômica advinda desde aquela época, mas traz também uma denúncia da ganância, da opressão e da corrupção responsáveis por grande parte das mazelas sociais brasileiras. A estrofe seguinte "Tudo me chama: a porta, a escada, os muros, / as lajes sobre mortos ainda vivos, / dos seus próprios assuntos inseguros." parece remeter a uma evocação do eu lírico por aqueles que antes padeceram naquele lugar. A memória que, de acordo com a persona poética "(...) também pálida e morta / sobre a qual nosso amor saudoso adeja" recebe agora, através da poesia, a possibilidade de rememoração, do mesmo modo que a voz desses mortos recebe do eu lírico o direito de ecoar na poesia que lhes oferece resgate e redenção. Também aqui percebe-se a fusão do eu lírico com seu tema que imiscuirá essa memória a seus próprios anseios: "por asas de memória e de saudade, / com o pó do chão meu sonho confundia." Este primeiro "Cenário" se encerra apresentando a dimensão que a imagem de Tiradentes, o alferes da cavalaria na Vila Rica do século XVIII, adquire para a posteridade dentro do *Romanceiro da Inconfidência*, bem além das fronteiras daquele contexto político e geográfico: "É a mão do Alferes, que de longe acena. // Eloquência da simples despedida: / ' Adeus! que trabalhar vou para todos!...' ", imagem essa que será retomada em muitos outros romances ao longo da obra. Tal imagem, embora em princípio pareça se aproximar daquela heróica que a história consolidou, recebe uma conotação muito especial: surge como um homem simples (o que remete ao abismo entre classes existente desde aquela época), mas também como ser humano exemplar, constituindo-se em um paradigma da dignidade.

A reflexão indignada do eu lírico sobre o sofrimento imposto pela escravidão, recorrente em vários romances, surge também no "Romance VII ou Do negro nas catas" referindo-se ao canto do escravo e seu significado ambivalente, pois ao mesmo tempo em que representa a esperança cultivada em seu infortúnio, dia após dia, na quimera de encontrar um grande diamante que possa lhe garantir a liberdade: "Pedra miúda não vale: liberdade é pedra grada...", também simboliza um lamento sobre sua triste condição na

vida cativa e suas longas jornadas de trabalho. O "Romance XLIII ou Das conversas indignadas", por sua vez, irá criticar a pusilanimidade, a corrupção e, sobretudo, a banalidade que à vida humana é atribuída ao retomar o destino de Tiradentes, focalizando dentro da trama o cenário de delação marcado pelo jogo de interesses.

Por fim, a "Fala aos Inconfidentes Mortos" encerra o *Romanceiro da Inconfidência* retratando a paisagem local da Inconfidência, imersa em uma noite imóvel e obscura após o desenrolar dos acontecimentos. Eis uma de várias alusões ao esquecimento do lugar que, com este mesmo intuito, fora outrora salgado à mando da coroa portuguesa: "Agora, tudo / jaz em silêncio" e os acontecimentos de outrora "no imenso tempo se estão lavando." O poema consiste em uma profunda reflexão sobre a condição humana através de sua subjugação por sentimentos mencionados pelo eu lírico como: "Negros orgulhos, / ingênua audácia, / e fingimentos / e covardias". Contudo, a memória do ocorrido é guardada em algum lugar onde "referve o embate / de antigas horas, / de antigos fatos, / de antigos homens." O poema se encerra com o eu lírico que parece se posicionar junto ao leitor, enquanto sujeito histórico, diante da reflexão que lança num esforço de compreensão dos fatos: "E aqui ficamos / todos contritos, / a ouvir na névoa / o desconforme, / submerso curso / dessa torrente / do purgatório..." culminando na indagação: "Quais os que tombam, / em crime exaustos, / quais os que sobem, / purificados?" Em suma, ao questionar o "porque de tudo", reitera a fugacidade da vida humana no que permite entrever algo da religiosidade da poeta que remonta ao misticismo oriental.⁷

O estudo do *Romanceiro da Inconfidência* constata uma profunda reflexão sob vários aspectos tanto da violência como da efemeridade do tempo e da existência humana. A constelação na qual se movem os acontecimentos relativos à conjuração é utilizada pela poeta para uma reflexão que ultrapassa esse tempo histórico, o que evidencia que a crítica que atribui ao *Romanceiro* o mero predicativo de "exaltação aos inconfidentes" parece não contemplá-lo em profundidade. Com isso, a percepção das reflexões que o *Romanceiro da Inconfidência* apresenta impõe o reconhecimento em sua autora de uma profunda preocupação e comprometimento social e histórico que ultrapassam os limites de seu tempo e, por conseguinte, do potencial crítico e de denúncia de sua obra. Contestando os aspectos da crítica reducionista, nota-se que Cecília Meireles delineia a experiência da colonização expondo suas diferentes formas de violência entre elas a escravidão, a opressão, a corrupção que culmina no

⁷ DA SILVA, Rosana Rodrigues. "Imagens do absoluto: o simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles", p.137.

massacre de um homem, encarnado por Tiradentes, simbolizando a tentativa de aniquilação dos ideais. Em outras palavras, o *Romanceiro da Inconfidência* desvela a chaga causada pela colonização e possibilita ao leitor a reflexão sobre seu legado.

Um percurso pela obra da poeta Rose Ausländer a partir da experiência do confinamento permite observar o modo como a experiência do Holocausto surge em sua produção poética desde os anos no gueto, em seguida, em seu exílio nos Estados Unidos onde os poemas passarão a ser compostos em língua inglesa, depois, em seu retorno à língua alemã no final dos anos sessenta, até chegar a seus últimos poemas, compostos no lar de idosos da comunidade judaica em Düsseldorf. Para tanto, percorreremos um *corpus* panorâmico que contempla as diferentes épocas de seu processo criativo a partir do período no gueto, isto é, ele reúne poemas de todos os grupos cronológicos desde 1942, de acordo com a última edição de sua obra reunida e que apresenta a seguinte distribuição: do ciclo "Guettomotive" (1942-1944): "Geisterweg"⁸ e "Im Heuschreckenland"⁹. Das poesias em inglês (1948-1956): "After the world was atombombed"¹⁰ e "Waiting for life"¹¹. 1957-1963: "Damit kein Licht uns liebe"¹² e "Wir Meteoren"¹³. 1970-1976: "Auch ich"¹⁴. 1973: "Biographische Notiz"¹⁵. 1976: "Einsamkeit"¹⁶, "Bukowina III"¹⁷ e "Raum II"¹⁸. 1977: "Im Atemhaus"¹⁹. 1979: "Honigkuchen"²⁰ e "Ich vergesse nicht"²¹. 1981: "Ich weiss nur"²². 1983: "Der Morgen"²³. 1985: "Als auf den Fensterscheiben"²⁴. 1987: "Dennoch Rosen"²⁵. Do Espólio: "Zusammenhang"²⁶ e "Trauer III"²⁷.

Em 6 de julho de 1941 as tropas da SS chegam a Czernowitz e no mesmo dia os nazistas iniciam a perseguição sistemática e extermínio da população judia. Em 11 de outubro do mesmo ano o velho bairro judeu da cidade é declarado gueto no qual 60.000 pessoas são confinadas, entre elas a

⁸ AUSLÄNDER, Rose. *Wir ziehen mit den dunklen Flüssen*. p.149

⁹ *Idem*, p.142

¹⁰ AUSLÄNDER, Rose. *The Forbidden Tree*. pp.9-10

¹¹ *Idem*, p.196

¹² _____ . *Wir wohnen in Babylon*. p.112

¹³ _____ . *Die Musik ist zerbrochen*. p.103

¹⁴ _____ . *Wir wohnen in Babylon*. p.37

¹⁵ _____ . *Gelassen atmet der Tag*. p.204

¹⁶ *Idem*, p.85

¹⁷ *Idem*, p.64

¹⁸ *Idem*, p.213

¹⁹ _____ . *Sanduhrschritt*. p.19

²⁰ _____ . *Treffpunkt der Winde* p.46

²¹ *Idem*, p.45

²² _____ . *Hinter allen Worten*. p.69

²³ _____ , Rose. *Und ich nenne dich Glück*. p.68

²⁴ *Idem*, p. 172.

²⁵ _____ . *Brief aus Rosen*. p. 131

²⁶ _____ , Rose. *Schweigen auf deinen Lippen*, p.85

²⁷ *Idem*, p.42

família Scherzer-Ausländer: mãe, filha, nora e neto. Grande parte dos judeus da cidade é enviada aos campos de concentração e os que ficam, passam a realizar trabalhos forçados²⁸. Rose Ausländer sobreviveu a eles e à extrema privação do gueto onde esteve confinada até 1944 fazendo de sua poesia seu refúgio e forma de comunicação consigo mesma. Tais experiências se constituem em uma provação para sua fé e irão se refletir em sua lírica, impregnando-a de uma carga emocional ainda mais intensa.

Assim, entre os anos de 1942-1944, surgem os poemas do ciclo *Guettomotive* que apresentam seu ambiente sombrio e angustiante e iniciam uma reflexão antagônica sobre a *Schoah*. "Geisterweg" e "Im Heuschreckenland" apontam o suplício sob diferentes perspectivas. O primeiro poema traz a realidade de medo e ameaça constante junto ao lamento pela perda do lar. O segundo apresenta uma reflexão sobre essa situação em cenas surreais: "éramos uma / refeição dos corvos na neve" e com indagações metafóricas: "Ou bebemos / mortes estrangeiras / e estamos sepultados / na lua sem sangue?" remetendo ao luto pelos mortos e a angústia gerada pelo risco iminente de deportação. Após a libertação do gueto, inicia-se a busca de um recomeço no estrangeiro. O significado que este adquire como morada estende-se à língua inglesa que irá lhe oferecer também a possibilidade de expressão em um outro idioma, visto que o trauma dos anos em confinamento impossibilita por um bom tempo a escrita poética na língua materna. Na poesia em inglês, como não poderia ser diferente, a reflexão sobre a guerra e suas consequências também se fazem notar como bem mostra o poema "After the world was atombombed", através de imagens surreais e intensa ironia. Um outro poema desta época, "Waiting for life", repleto de elementos de fantasia traz um pouco de esperança nessa fase de transição e a expectativa de que a vida definitiva finalmente aconteça: "Waiting for life in nucleus of a tulip / I inhaled spring with all organs of dream and surprise". No entanto, as marcas do trauma não deixam de transparecer: "Waiting for life at a crossroad I witnessed annihilation / in fallen leaves, in fallen peoples and lands." Percebe-se também que é nessa ocasião que se dá a ruptura com as formas tradicionais. Com o retorno da produção poética em língua alemã, em 1957, parece que o trabalho de luto e do trauma começa efetivamente a acontecer de forma mais consciente. Os poemas "Damit kein Licht uns liebe" e "Wir Meteoren" mostram isso, cada qual à sua maneira, sendo que o segundo, de forma irônica, também parece uma tentativa de compreender o impossível. A consciência da catástrofe e a dor de tantas perdas parecem impor-lhe um castigo por ter sobrevivido.

²⁸ BRAUN, Helmut (org.). *Ich bin fünftausend Jahre jung – Rose Ausländer zu ihrer Biographie*. Radius-Verlag, 1999.

"Auch ich" traz o lamento em um poema que associa a terra natal à Arcádia culminando, no entanto, em intenso vazio e profunda solidão. "Biographische Notiz" rememora o horror dos anos de guerra e a devastação por ela deixada na cidade natal relatando sobre os "chorões / faias de sangue / canto emudecido do rouxinol" e por fim, os anos no exílio. "Einsamkeit" apresenta em uma reflexão profundamente emotiva o destino da poeta. A nostalgia em que "Bukowina III" é imersa, traz de volta as doces lembranças da terra natal, apresentando uma síntese da tríade que perpassa toda a poética de Rose Ausländer formada por pátria-mãe-língua. A poesia, que reflete a importância e a consciência do significado da palavra e do ato de compor, torna-se cada vez mais freqüente. "Raum II" é um entre tantos exemplos. Em toda a produção poética do pós-guerra, e mais intensamente na última década de vida da poeta, a rememoração permanece uma constante. No entanto, a nostalgia e o anseio por aconchego e paz e junto dele, o sentimento de orfandade, gerado pelas memórias da infância e a saudade do amparo familiar parecem adquirir nos últimos anos uma dimensão ainda maior. "Im Atemhaus", com imagens de fantasia, retrata o anseio por um tempo de entendimento e harmonia. A doçura da figura materna, assim como a reflexão sobre seu significado primordial e a lembrança ainda tão viva do tempo de despreocupação da infância que há muito ficara para trás, surgem em "Honigkuchen". "Ich vergesse nicht" traz a rememoração das perdas, a gratidão pelo socorro que lhe possibilitara a sobrevivência e, mais uma vez, a reflexão sobre a importância e necessidade da escrita. "Ich weiss nur" expressa a alegria pela vida, apesar do trauma, assim como "Der Morgen" que, com elementos de prosopopeia e repleto de fantasia, expressa mais uma vez a gratidão pela vida, por mais um dia. "Als auf den Festerscheiben" exprime, sobretudo, a dor pelo paraíso perdido, enquanto "Dennoch Rosen", poema emblemático da obra de Ausländer, traz mais dramaticamente a recordação da devastação da guerra, a banalização da morte, a presença do trauma que permite sempre reviver tais memórias e, apesar de tudo isto, a vida que continua a seguir seu curso. Este poema reflete, sobretudo, a transitoriedade da vida dentro do tempo contínuo. Por fim, os dois poemas eleitos do espólio da poeta apresentam o grande paradoxo da poética de Rose Ausländer que é o de representar o trauma ao mesmo tempo em que retrata o amor e a alegria de viver: "Zusammenhang" traz a leveza do sentimento de comunhão do eu lírico com a natureza e a gratidão pela existência e "Trauer II" busca articular em palavras o que é a dor do luto e o faz sinteticamente ao compará-la a um pássaro ferido. Este poema curto e preciso traz também de forma muito eficaz a postura da poeta diante

da vida para quem dor e esperança convivem, na imagem do pássaro, que embora ferido, não deixa de ser pássaro e voa poeticamente.

A sinopse do percurso poético de Rose Ausländer no pós-guerra confirma que para a poeta, por um tempo, escrever poesia em língua alemã após Auschwitz, para usar a máxima adorniana, foi realmente impossível, o que faz com que a poeta entre os anos de 1948 e 1956 componha apenas em inglês. Seu contato com a lírica americana moderna nesta época foi primordial para consolidar um novo estilo em sua composição poética. Assim, a partir dos anos 50, as formas livres, sem rima e com liberdade de ritmo passam a ganhar cada vez mais espaço e sua poesia vai adquirindo o ritmo das frases da prosa. A partir dos anos 70 se dá em sua lírica um predomínio cada vez maior dos poemas curtos, epigramáticos e do uso de anáforas e *Enjambements*. Deste modo, o desenvolvimento formal e estilístico é marcado pela concisão, fragmentação da poesia. Com a dissolução da forma, o interior da poesia passa a adquirir voz integral, ou seja, o foco recai sobre sua mensagem.

Embora seja notável a ocorrência de mudança formal, estilística e de temas, a reflexão sobre a experiência do Holocausto permanece central e é representada na poesia de Rose Ausländer de diferentes formas e por diferentes perspectivas. Nos anos de confinamento, a fome, a insegurança, o medo, o frio e o desespero são motivos nesta poesia, mas não surgem sempre representando uma visão concreta dessa realidade. É comum nessa poesia que a reflexão sobre a situação vivenciada se dê através de um olhar transcendente que representaria à migração a um outro plano, "a uma outra realidade"²⁹. Vista deste "outro plano", a ameaça concreta da condição no gueto não se constitui o tema principal. Na poesia do pós-guerra a memória do Holocausto aparece como um modo de "tentar processar" o acontecido, e na poesia composta nos últimos anos de vida da poeta ocorre uma intensa reflexão sobre os danos causados pela guerra que acontece agora sob uma outra perspectiva que parece se voltar para o futuro. Em suma, a noção de pátria (*Heimat*) e sua perda é um motivo básico na poética de Rose Ausländer. Com o passar do tempo, esta noção de pátria migra para a poesia, sua pátria passa a ser fundamentada na palavra. Na poesia é possível forjar esse sentimento de lar (*Zuhause*) da criação que remete, por sua vez, ao aconchego materno, vindo por fim, a consolidar-se como memória da catástrofe para a posteridade, isto é, ao passar a diante seu testemunho da vivência da catástrofe contribui para sua conscientização.

²⁹ AUSLÄNDER, Rose. *Weil Wörter mir diktieren: schreib uns!* p.186

Theodor Adorno coloca em xeque o significado e a função da arte no século XX. Para o filósofo alemão, um poema deve valorizar criticamente a história e a experiência política de seu tempo. Pautando-se nestas reflexões, percebe-se que a memória da violência em seus diferentes desdobramentos, ao unir Cecília Meireles e Rose Ausländer neste estudo, também instiga uma importante reflexão em torno dos acontecimentos que essa poesia denuncia. Tal reflexão perpassa tanto a questão da representabilidade da catástrofe quanto à legitimidade desta representação, visto que uma das preocupações de Adorno expressa em sua crítica à arte era justamente o risco de estilização, isto é, de que a representação estética de algo tão nefasto pudesse de algum modo torná-lo menor. Por outro lado, tal pensamento remete a outra questão importante apontada por Susan Sontag em relação ao distanciamento dos fatos catastróficos que o passar do tempo pode acarretar, o que a filósofa chama "ficcionalização da memória"³⁰. Para Sontag esse hiato entre o observador e o objeto de sua contemplação³¹ constitui-se em um abismo entre as imagens e a realidade. Nesse sentido, a filósofa considera que a dor do outro acaba, de fato, por se tornar uma dor menor, isto é, a dor que dói menos.³²

No sentido de reduzir estas distâncias está a literatura que, segundo Anatol Rosenfeld, "é o lugar privilegiado em que experiência 'vvida' e contemplação crítica coincidem num conhecimento singular, cujo critério não é exatamente a "verdade" e sim a "validade" de uma interpretação profunda da realidade tornada em experiência."³³ Diante disso, estabelece-se como tarefa da crítica o desvendar da obra literária visto que "somente sabendo o que ela é no fundo é que o crítico pode vislumbrar o que ela pode ser."³⁴ Sobre a existência da poesia frente a acontecimentos nefastos o poeta polonês Czesław Miłosz pondera o seguinte: "(...) nos casos de infortúnio que atingem toda uma comunidade, como por exemplo a ocupação alemã na Polônia, o 'cisma entre o poeta e a grande família humana' desaparece e a poesia torna-se um artigo de primeira necessidade, assim como o pão."³⁵ A assertiva do poeta polonês corrobora, por um caminho inverso, a dialética adormiana da impossibilidade e, simultaneamente, imprescindibilidade da arte após Auschwitz, isto é, a necessidade de se realizar o impossível. A radicalidade de Adorno atribui à obra de arte o papel primordial de gerar

³⁰ SONTAG, Susan. *Das Leiden Anderer betrachten*. p.85

³¹ Na obra em questão, *Das Leiden Anderer betrachten*, Sontag se refere à imagens de guerra, de dor e sofrimento, sejam elas reportagens televisivas, fotos ou pinturas.

³² *Idem. Passim.*

³³ ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. p. 55

³⁴ *Idem*, p. 39-40.

³⁵ CZESŁAW, Miłosz. "Os poetas e a família humana" in: *O Testemunho da Poesia - Seis conferências sobre as aflições de nosso século*. p.64

reflexão, que a verte, em última instância, em um vigoroso instrumento de formação.

As reflexões em torno da arte apontam para a mesma preocupação que também envolve a escritura historiográfica: os empreendimentos artísticos que representam os eventos históricos também demandam análise e senso crítico. Só então estes conseguem estabelecer proximidade entre o sujeito e aquilo que expressam ou documentam, produzindo, com isso, um significado para o indivíduo. Assim, a preocupação que emerge do risco de banalização ou de distanciamento do sofrimento, encontra na literatura uma importante aliada. Enquanto representação estética das experiências de sofrimento de seu tempo, a literatura se impõe como sólido e efetivo instrumento de formação e, mais do que isso, de sensibilização, pois justamente pela possibilidade de causar identificação, também conscientiza. Nas palavras de Antonio Candido: "O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é a sua, e deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade."³⁶

Assim, percebemos que um dos papéis da literatura é tratar da vida com todos os seus atributos, inclusive o sofrimento, e é exatamente isso o que alcança a lírica aqui contemplada – traz a dor e a violência de volta ao foco e, ao rememorá-las, incita reflexão. Vista sob este outro aspecto, a representação do sofrimento pode significar, paradoxalmente, esperança. Esperança essa investida na possibilidade da literatura em formar e sensibilizar através do compartilhamento de vivências e de conhecimento que promove e, a partir disso, esperança para um futuro mais consciente e mais humano.

E, como pudemos observar, é justamente esse o potencial dos poemas analisados de Rose Ausländer e de Cecília Meireles. Estes resultam em obras de rememoração por excelência, porque trazem novamente à tona a violência e o sofrimento gerados por acontecimentos catastróficos da História, instigando reflexão. As posições divergentes das quais as poetisas partem ao refletirem sobre seus temas, não as impedem de convergir na perspectiva de contemplação do sofrimento, o que resultará em suas obras em uma intensa crítica à violência.

Em suma, a obra de Rose Ausländer ao rememorar em grande parte de sua obra o trauma de acontecimentos nefastos do século XX impõe-nos uma reflexão que jamais deve cessar. O *Romanceiro da Inconfidência* também segue esse mote na denúncia das mazelas sociais advindas do período da

³⁶ CANDIDO, Antonio. "Literatura e formação do homem". *Ciência e Cultura*, 24(9), p.803-809, set. 1972.

colonização e que também reflete aquelas dos anos quarenta e cinquenta, época de composição da obra, suscitando-nos, ainda hoje, uma profunda reflexão sobre os problemas sociais brasileiros com os quais, em pleno século XXI, ainda nos deparamos.

Por fim, este estudo, entre outras coisas, reflete sobre o Holocausto como propulsor do resgate histórico de outros massacres da história da humanidade, a partir do exemplo das poéticas em questão, que também remetem ao genocídio indígena e à escravidão nas Américas. A análise das obras de Cecília Meireles e de Rose Ausländer fomenta uma profunda reflexão sobre a condição humana. No processo de criação das duas poetisas, como pudemos observar, a escrita poética se impõe como uma tarefa que supera a realidade terrena revelando muito de seu olhar para a vida. Para Ausländer, durante os anos de confinamento e posteriormente no exílio, a poesia é percebida muitas vezes como um meio de transcendência, como um lugar seguro, um refúgio e com isso ela se torna de fato um meio de manutenção da sanidade mental. Cecília, ainda que tenha elegido seu tema histórico, percebe o ato de compor como um trabalho etéreo que por vezes se distancia e muito do plano concreto e finito. Assim, a visão da vida terrena, a partir de um olhar transcendental seguramente torna ainda mais severa a percepção da crueldade. Em vários poemas da obra de Cecília Meireles é possível observar, sob diferentes perspectivas, a perplexidade do eu lírico com a ascensão da barbárie no século XX e suas incontáveis vítimas. Tal espanto permanece no *Romanceiro da Inconfidência* pelo olhar crítico aguçado do eu lírico em relação às diversas formas de violência lá retratadas.

O estudo da poética de Rose Ausländer e Cecília Meireles reitera o papel da poesia ao longo de gerações como lugar de resistência e de denúncia. Nesse sentido, também pode se constituir em um lugar de memória ao oferecer ao seu leitor a possibilidade de lançar um olhar sobre o passado e, com isso, possibilitar um verdadeiro *re-cordis* de sua temática, isto é, que esta "torne a passar pelo coração". Cada qual à sua maneira, as poetisas logram recriar em suas obras imagens da violência e do trauma produzidas por seus momentos históricos, instigando uma profunda reflexão para além de seu tempo. E esta é uma das grandes contribuições da literatura, sobretudo em relação às futuras gerações.

A reflexão impulsionada por tais obras em relação à violência leva-nos a lançar um profundo olhar sobre os acontecimentos nefastos de nossa história. A partir dele notabiliza-se que os incontáveis estudos e discussões sobre o Holocausto não apenas garantiram sua rememoração constante, especialmente na Europa, como permanecem ainda instigando reflexão.

Pensar-se o grau terrível de sofrimento humano proporcionado também por outras catástrofes, torna evidente a urgência de que essas também recebam o devido reconhecimento, isto é, um lugar na memória e, por conseguinte, em uma "consciência histórica universal", que as impossibilitem de serem esquecidas. A percepção do descaso da História para com outras catástrofes torna evidente que o Holocausto se constitui de fato em um ponto de inflexão das reflexões históricas, antropológicas e sociais. Tanto que os avanços no âmbito dos direitos civis, resultado de discussões em torno dessa catástrofe, são evidentes, exemplo disso é a criação de termos como "genocídio" (1944), "crime contra a humanidade" (1945), além da mobilização internacional que permitiu a criação da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

No *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles instiga uma profunda reflexão em relação aos temas em torno da colonização no Brasil. Esta obra, justamente através de sua força artística e literária, possibilita uma reflexão sobre as raízes brasileiras, revelando aspectos da estrutura social do país. Seu panorama nos permite rememorar a violência oriunda da condição colonial desde a escravidão, a opressão, a corrupção, os efeitos da política colonial para o Brasil e também o saqueamento não apenas do território brasileiro, mas de toda a América Latina e as consequências disto tudo para suas sociedades atuais. Assim, a opressão do Estado Novo, tão sentida por Cecília Meireles, repercutindo em suas atividades na área da Educação e da imprensa, também marca lugar nessa obra cuja atualidade reside justamente na reflexão que impõe aos brasileiros sobre o legado social que lhes restara do que é ali narrado.

Por outro lado, a análise da experiência histórica dentro do desenvolvimento da poética de Rose Ausländer permitiu verificar as diferentes nuances no trato do tema do Holocausto que a poeta apresenta ao longo dos anos. A partir da experiência de perseguição nazista, a poesia assume o caráter de "sobrevivência" de modo que em toda sua produção poética do pós-guerra, e, sobretudo através da reflexão metapoética presente na última fase de seu processo criativo, pode-se constatar mais do que uma necessidade, uma urgência da poesia após a *Schoah*. E essa urgência irá exceder os anseios do eu lírico em relação à manutenção da própria identidade: a contemplação de seu conteúdo de rememoração (que remete ao sofrimento geral, partindo do particular) também irá adquirir um importante estatuto social visto que sua reflexão favorece o estabelecimento de uma relação mais estreita entre o sujeito e seu legado histórico. Diante disto pode-se afirmar que essa poesia tem condições, de fato, de auxiliar no

"trabalho do trauma" para além do indivíduo, isto é, também da sociedade ao expor suas chagas profundas e sua necessidade de cura.

Assim, pode-se afirmar que o valor universal de tais obras também está em sua contribuição à rememoração de eventos que jamais devem ser esquecidos. Neste sentido, Auschwitz pode e deve ser visto como um ponto de inflexão, não apenas das reflexões históricas, como de fato o foi, mas de todos os debates das ciências humanas e em especial da literatura. Do mesmo modo, é possível e necessário reconhecer-se nessa poesia seu importante papel na formação e humanização do indivíduo, pois ao auxiliar no aprimoramento de uma consciência histórica fundamentada em sensibilidade e empatia, também contribui para evitar outras catástrofes.

Recebido em 26/02/2016

Aprovado em 13/11/2016

O PICTURAL, A FANTASIA E A MORTE: OBSERVAÇÕES SOBRE *A MENININHA DOS FÓSFOROS* DE ANDERSEN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p58-72>

Klaus Eggensperger¹

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Destacando a importância do conceito de fantasia tanto para o movimento romântico como mais tarde para uma crítica literária freudiana, o artigo dedica-se a um dos contos mais populares de Hans Christian Andersen, *A Menininha dos Fósforos*. A fantasia está também no centro do enredo do conto, onde se desenrola uma sequência de imagens fantásticas. Andersen faz uso de uma linguagem fortemente pictórica para criar uma ilusão estética que combina a acusação social com um sentimentalismo amenizante, o que garante alta popularidade.

ABSTRACT

Pointing out the role of imagination in romanticism as well as in Freudian criticism, this article is about one of the most popular tales of Hans Christian Andersen, The Little Matchgirl. Imagination also is in the centre of the tale's plot, offering a sequence of fantastic images. Andersen makes use of a strong picture language in order to create aesthetic illusion that combines social denunciation with appeasing sentimentalism to ensure popularity.

PALAVRAS-CHAVE:

Hans Christian Andersen.
ilusão estética.
crítica literária freudiana.
literatura de massa.

KEYWORDS:

*Hans Christian Andersen.
A esthetic illusion.
Freudian criticism.
mass literature.*

¹ Klaus Eggensperger, doutor em Linguística pela Universidade de Osnabrück, Alemanha, é professor da Área de Inglês no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

L ● A breve narrativa literária *Den lille Pige med Svovlstikkerne*, de Hans Christian Andersen, *A menininha dos fósforos*, faz parte de aproximadamente meia dúzia de contos do autor dinamarquês mundialmente divulgados e lidos. É considerada “conto de fadas”, embora uma primeira leitura rápida e superficial do texto já possa indicar que de encantamentos e fatos maravilhosos com a interferência de seres fantásticos, bons ou maus, quase nada tem. Tal classificação deve-se à avaliação geral de seu autor: mal compreendido principalmente fora da Dinamarca, Andersen continua conhecido exclusivamente como narrador de histórias infantis. A avaliação inadequada baseia-se no fato de que Andersen foi um dos primeiros escritores que produziu *também* para crianças; entretanto, seguindo a tradição cultural, ele não separava estritamente o público adulto do infanto-juvenil, e os leitores contemporâneos a ele não o fizeram. Ainda durante a vida do autor desenvolveu-se o costume de os mais famosos atores dinamarqueses declamarem seus contos de fadas no palco do teatro real em Copenhague. Como muitos contos andersenianos dirigem-se ao mesmo tempo a crianças e a adultos, a pesquisa dinamarquesa lança mão do termo “articulação dupla”² Referente à nossa ficção atual, usa-se hoje em dia termos como *crosswriting* ou *crossover fiction*, mas, como se vê, o fenômeno é antigo. Além disso, não devemos nos esquecer de que existe uma vasta produção anderseniana de romances, poemas, relatos de viagens entre outros gêneros, dirigida exclusivamente a adultos.

Para o pensamento estético romântico no início do século XIX, o artista e a criança são ligados por meio da capacidade de fantasiar. O artista romântico considera-se um adulto que conseguiu conservar certas características próprias da infância, principalmente a facilidade de acesso ao mundo mítico-fantástico. Apesar de toda acomodação social, preservou seu olhar infantil. Este pode ser fantástico-maravilhoso ou também assumir uma perspectiva ingênuo-realista, como no caso da história anderseniana *O traje novo do imperador*, quando a criancinha não tem medo de falar que o imperador está

² MYLIUS, Johan de. “Der Preis der Verwandlung: Hans Christian Andersen und seine Märchen”. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, p. 24.

nu. Para os românticos, o olhar da criança é um olhar inocente, livre ainda das convenções sociais, ou dos limites empíricos da realidade adulta, onde magia e fantasia são excluídas.

Assim sendo, leitores adultos de Andersen devem estar preparados para uma escrita complexa e sentidos divergentes que podem se opor mutuamente. Quanto ao conto em questão, podemos identificar fortes ambivalências em vários níveis do texto. A mais óbvia está presente no enredo: este culmina com a morte miserável da menina abandonada na noite de réveillon gelada, o que resulta simultaneamente na sua maior alegria, na união espiritual com a amada avó e, em última instância, com Deus. A partir desse núcleo narrativo e sua elaboração textual levantam-se diversas dúvidas, relacionadas ao texto em si, à cultura letrada do século XIX, às preferências e fantasias de seus leitores – tanto do século de Andersen como os de hoje – e às fantasias do próprio autor que em numerosos contos e poesias criou as mais variadas encenações da morte como transição. Evidentemente, as ambivalências que percebemos na *Menininha dos fósforos* também têm a ver com a diferença histórica que separa o texto dos leitores atuais. Trata-se de efeitos da disparidade entre o horizonte do texto e o horizonte do seu receptor, para lembrar uma ideia central de Hans Robert Jauss.

Essas questões já indicam o rumo de nossa leitura. Negligenciados por uma crítica literária moderna focalizada no texto, o fantasiar como faculdade imaginativa humana, e seu resultado, a fantasia, são conceitos relevantes para o pensamento estético desde a antiguidade grega até seu auge no romantismo europeu. Para os românticos, a imaginação como capacidade de evocar imagens – originais ou de objetos anteriormente percebidos – não é passiva, mas criadora. Eles valorizam a faculdade humana de imaginar porque essa não consegue ser domesticada completamente pela razão. Neste sentido, Schulte-Sasse cita Friedrich Schlegel: “A humanidade estará concluída quando a fantasia conseguir vencer a reflexão humana.”³

Sigmund Freud não concordaria com essa ideia romântica, no entanto é bem conhecido o papel central da fantasia para a psicanálise. Na perspectiva freudiana, a função básica do fantasiar consiste em realizar mentalmente um desejo. Laplanche e Pontalis, no seu bem freudiano *Vocabulário da psicanálise*, definem a fantasia como “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um

³ SCHULTE-SASSE, Jochen. “Phantasie”. In: Barck, Karlheinz et. alii. “Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden” vol. 4. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010, p. 787.

desejo inconsciente”.⁴ Freud mesmo anota em seu ensaio de 1911, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, onde apresenta o conceito do princípio de realidade:

Com a introdução do princípio da realidade, dissociou-se um tipo de atividade de pensamento que permaneceu livre do teste da realidade e submetida somente ao princípio do prazer. É a atividade da fantasia, que tem início já na brincadeira das crianças e que depois, prosseguindo como devaneio, deixa de lado a sustentação em objetos reais.⁵

Na mente humana, o princípio da realidade consegue prevalecer apenas parcialmente; a fantasia, uma outra parte da atividade psíquica, não aceita seu domínio e fica atrelado ao princípio do prazer. Ou, na feliz formulação do casal Corso: “Na prática, somos casados com a realidade, mas só pensamos em nossa amante: a fantasia”.⁶

Algumas linhas antes do trecho citado acima, Freud define o pensar como “uma ação experimental em que são deslocadas quantidades menores de investimentos, com menor dispêndio (descarga) delas”.⁷ Por analogia, entendemos a literatura ficcional também como um agir experimental: durante sua criação, ela mobiliza as forças imaginativas do seu criador e depois a fantasia dos seus leitores, possibilitando assim a experiência das mais diversas tramas e mundos ficcionais. No entanto, esses processos criativos e receptivos não acontecem no vazio, mas são determinados pelo contexto histórico e sociocultural.

2.

As circunstâncias da gênese do conto “A pequena menina dos fósforos” são bem conhecidas. Em novembro de 1845, Andersen ficou hospedado no castelo Gråsten Slot, sul da Dinamarca, onde elaborou a história da menina vendedora em poucos dias.⁸ Trata-se de um trabalho para o almanaque dinamarquês *Dansk Folkekalender for 1846 (The Danish Folk Calendar)*, uma publicação anual de cunho familiar-popular.

⁴ “Vocabulário da Psicanálise / Laplanche e Pontalis”. Dir. Daniel Lagarde, trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 169.

⁵ FREUD, Sigmund. “Obras completas vol. 10 (1911-1913)”. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 114-115.

⁶ CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. “A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia”. Porto Alegre: Penso, 2011, p. 19.

⁷ FREUD vol. 10, p. 114.

⁸ BINDING, Paul. “Hans Christian Andersen: European Witness”. New Haven; London: Yale UP, 2014, p. 264; cf. <http://andersen.sdu.dk>, página do *H.C. Andersen Centret*, Hans Christian Andersen Center, da Syddansk Universitet em Odense, Dinamarca, com informações valiosas sobre vida e obra do autor.

Ponto de partida para a história da pequena vendedora foi uma a xilogravura contemporânea mostrando uma menina descalça oferecendo fósforos.

É interessante observar que a mesma gravura já tinha sido publicada no almanaque de 1843 com um comentário moralista que advertia seus leitores contra os mendigos infantis tão numerosos nas ruas das cidades.⁹ Indo de uma família muito pobre e conhecendo o frio, a fome e o trabalho infantil da sua própria infância, Andersen, por sua vez, decidiu escrever uma história que se solidarizava com sua protagonista miserável. Seu narrador não faz nenhuma acusação direta, mas aponta nitidamente para a exclusão total da menina, enfatizando o contraste espacial “rua X casa” e oposições como “frio X quente”, “sombra X luz”, “fome X cheiro de comida”. No entanto, a denúncia social é matizada pelo forte tom sentimental. A menina é uma “pobrezinha” infeliz, com fome e frio, e o narrador realça a beleza da miséria: “Flocos de neve caíam-lhe sobre os longos cabelos loiros que se encaracolavam graciosamente em volta do pescoço”, para acrescentar: “mas a pobrezinha não pensava nisso”.¹⁰ A protagonista da



A xilogravura original

narração sentimentalista torna-se objeto de um prazer estético até post mortem: na madrugada do primeiro dia do ano novo, o “pequeno cadáver” da menininha mostra “faces vermelhas e um sorriso nos lábios”.¹¹ Uma morte por hipotermia tão sentimental quanto essa seria encenada somente um século e meio mais tarde, desta vez nas telas do cinema, quando o jovem Leonardo di Caprio morre nas águas geladas do Atlântico Norte depois do naufrágio do Titanic, garantindo assim a sobrevivência de sua amada.

⁹ Uma tradução inglesa daquele texto encontra-se em LASSEN, Henrik. “The Little Match Girl in America and the Topos of the Dying Child”. 2005. Disponível em: <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Lassen.pdf>

¹⁰ ANDERSEN, Hans Christian. “Contos de Hans Christian Andersen”. Trad. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 276.

¹¹ Ibidem, p. 278.

A correspondência aqui estabelecida entre Andersen e o diretor de cinema David Cameron não é por acaso. Ambas lançam mão de seus bem diferentes artifícios para fazer o público de todas as idades chorar. A fantasia sentimental como atividade imaginativa cultural tem uma tradição antiga; o entretenimento sentimental desenvolveu-se junto com o iluminismo europeu, em oposição à razão. Em uma parte da *Dialética do Esclarecimento* que não foi publicada na época, Adorno refere-se ao sentimentalismo como utopia impotente, mas comovente, que por um momento consegue amolecer os endurecidos e assim tirá-los do domínio dos seus comandantes.¹²

Amolecer os endurecidos certamente foi a intenção de Andersen. Ele criou a cena da menina padecendo na rua recorrendo a um topos culturalmente estabelecido e bem conhecido nos séculos XVIII e XIX: a morte de uma criança. “The ‘child deathbed topos’ or ‘dying child topos’ was a favorite in the Victorian world, occurring again and again particularly in (often extremely) popular fiction in the nineteenth century”.¹³ Henrik Lassen lembra que na literatura oitocentista britânica o lugar preferido da morte infantil era a cama, como acontece, por exemplo, em vários romances de Dickens – aliás, este e Andersen conheciam-se bem e eram amigos. De qualquer modo, as representações populares eram marcadas tanto por sua dimensão religiosa quanto pelo forte sentimentalismo, visto que,

according to the sentimentalist Victorian conventions which form an indispensable part of this particular topos, the moment of a child’s death is not just a deeply tragic moment at a personal level, but may also trigger a deliciously tearful clash of emotions in which the sense of loss and bereavement is balanced by a conviction that the child’s death is also an occasion for celebration and joy because now the little one will be forever with the beloved dead, will remain an eternal promise, always beautiful and happy, complete and radiant in Heaven.¹⁴

3.

Apesar de um certo mal-estar que o tom sentimentalista pode causar hoje em dia, nota-se que o talento artístico de Andersen vai muito além do “açucaramento” tão habitual da época vitoriana. Um traço característico da sua escrita é a forte presença de elementos pictóricos ou picturais. Na literatura, “a fim de ser chamada de ‘pictural’, uma descrição ou uma imagem deve ser, essencialmente, suscetível de ser *traduzida* em pintura ou em uma

¹² ADORNO, Theodor W. “Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“. Gesammelte Schriften. vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p. 306.

¹³ LASSEN 2005, p. 6.

¹⁴ Ibidem, p. 6.

outra arte visual”.¹⁵ Muitos contos de Andersen aplicam técnicas para apoiar a formação de imagens visuais mentais nos seus leitores, o que ajuda também na já mencionada dupla articulação da sua linguagem literária. Contudo, a escrita pictural anderseniana pode se dirigir exclusivamente ao público adulto, como é o caso da pequena coletânea – cuja primeira publicação data de 1847 – com o título programático *Billedbog uder Billeder*, o que pode ser traduzido com *Livro ilustrado sem ilustrações*. Para o romântico dinamarquês, o modelo de identificação a ser seguido pelo escritor-poeta é o pintor. A pintura deveria ser a finalidade central e elemento estruturante para narrativa e lírica – essa é a estética que Andersen seguia nos primeiros anos de escritor e levava adiante além de 1835,¹⁶ ano de sucesso manifesto, quando publicou pela primeira vez as *Eventyr, Fortalte for Børn*, os *Contos de fadas narrados para crianças*. Andersen teria assinado as observações do iluminista alemão Lessing, que duas gerações literárias anteriores anotara no seu ensaio *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*:

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tomar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras.¹⁷

No século XVIII, Lessing tinha desenvolvido um conceito de ilusão literária específico, no sentido de uma plasticidade poético-ficcional. A instância que cria a ilusão do recipiente é a fantasia, a capacidade da imaginação que se alimenta de uma obra literária específica – por isso a linguagem da poesia deveria ser a linguagem imagética, a da imaginação. Assim, o contista romântico do século XIX encontra-se diante de um dilema: a ideia da narração imagética, que enfatiza a elaboração e aplicação dos mais variados tipos de imagens verbais, corre risco de quebrar a linearidade da trama convencional. O que é característico para a imagem ou para a pintura difere bastante do épico, ameaçando a narrativa clássica como conto ou conto de fadas.¹⁸ Podemos concluir que, por consequência, prejudicaria também a ilusão estética, especificamente a participação imaginativa de leitores

¹⁵ Jean Hagstrum apud LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. Em: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (ed.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 48.

¹⁶ Assim MYLIUS 2010, p.189.

¹⁷ LESSING, G(otthold) E(phraim). “Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia”. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 203.

¹⁸ Assim MYLIUS 2010, p.189, referente a obra de Andersen.

acostumados com a linearidade tradicional da forma épica, que se preocupa em levar adiante o conflito narrativo.

Um dos méritos do contista Andersen consiste em ter colocado e resolvido essa questão. *A Menininha dos fósforos* é um bom exemplo de um conto conciso, que mesmo assim apresenta alto nível de plasticidade pictural. No centro da narrativa encontra-se uma sucessão de imagens formando o devaneio noturno derradeiro da pequena vendedora moribunda. Trata-se de uma sequência de cenas picturais curtas que captam os momentos passageiros da agonia da menina. São pinturas poéticas no sentido de Lessing, que declarou: “O que nós denominamos pinturas poéticas, os antigos denominavam fantasias. [...] as fantasias poéticas são, pela sua clareza [enárgeia], sonhos dos acordados [sonhos diurnos]”.¹⁹

A sequência começa quando a protagonista, sofrendo demais com o frio, resolve acender seu primeiro fósforo, e com isso acende também sua fantasia:

Era uma luz maravilhosa! Pareceu à menininha que estava sentada diante de um grande fogão de ferro com esferas brilhantes de bronze e com rolos também de bronze. O fogo ardia tão maravilhosamente, aquecia tão bem! Oh! Que foi aquilo? A pequena já estendia os pés para também os aquecer.²⁰

Riscando o segundo fósforo contra a parede da casa onde está encostada, essa fica transparente e deixa aparecer uma sala com mesa de comida farta. Agora a imagem imóvel ganha uma certa animação. Em uma cena que parece antecipar os filmes de animação da primeira fase da companhia Disney, um ganso assado salta da travessa em cima da mesa posta e com garfo e faca no lombo vai direto em direção da protagonista delirante de fome. Infelizmente, já que não existe nada mais efêmero do que a chama de um fósforo, nem na fantasia a menina consegue satisfazer seus desejos tão elementares por calor e comida.

A terceira chama torna visível uma árvore de natal enorme:

Milhares de velas brilhavam nos ramos verdes e figuras variadas, como aquelas que decoravam as vitrines das lojas olhavam para baixo, para ela. A pequena estendeu ambas as mãos no ar... logo o fósforo apagou.

As muitas luzes de Natal subiram mais e mais alto. Viu, então, que eram as estrelas brilhantes. Uma delas caiu e fez um longo risco de fogo no céu.²¹

¹⁹ LESSING 1998, p. 188.

²⁰ ANDERSEN 2011, p. 277.

²¹ Ibidem.

Com a transformação de uma vela da árvore natalina imaginária em meteoro na noite de réveillon, a realidade própria da narrativa, a realidade material no nível da diegese, e a fantasia, a realidade psíquica da pequena protagonista, se entrelaçam. Diz a crença popular que uma pessoa observando uma estrela cadente deve fazer um desejo, pois este teria grande chance de ser realizado. A menina acende mais um fósforo, quando aparece sua avó, “a única pessoa que tinha sido boa para ela, mas que agora estava morta”. Mesmo sabendo que tudo não passa de uma fantasia alimentada pelas chamas dos fósforos (“sei que te irás quando se apagar o fósforo”), a menina pede que sua avó a leve embora e acende o molho de fósforos inteiro, iluminando assim a cena curta do seu momento derradeiro e da redenção simultânea.

Toda a sequência revela o que o tradutor de Andersen para o português, Silva Duarte, denomina como “desenvolvimento próprio do sobrenatural e do fantástico na aproximação dum realismo psicológico, a tensão ficando sempre a subsistir entre o natural e o sobrenatural”.²² Sabemos que os chamados contos de fadas são o gênero literário por excelência que trata do desejo e da sua encenação fantástica. Muitas vezes uma situação de grande carência e/ou perigo resolve-se com um final feliz. Aqui é o fantasiar da pequena protagonista moribunda que transcende a realidade cruel e leva à salvação da sua alma, enquanto os restos mortais ficam para trás. A narração pictural que divide o fantasiar da menina em cenas curtas serve tanto para estetizar a realidade na diegese quanto para agravar a acusação social ao deixá-la mais plástica, concreta.

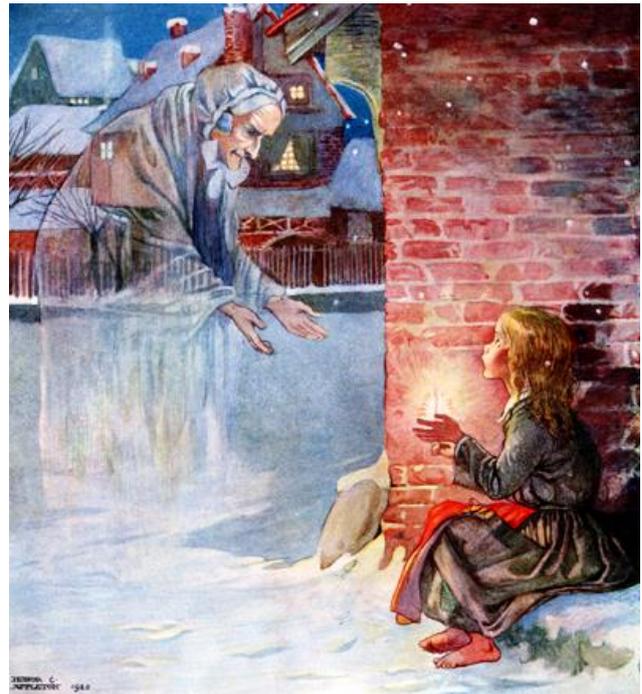


Ilustração de Appleton 1920

4.

Por meio da compaixão experimentamos nossa sensibilidade durante o processo da leitura ou da recepção audiovisual; praticamos, por exemplo, o abalo emocional, o sentimento piedoso de simpatia com a tragédia pessoal de

²² Ibidem, p. 32.

outrem. Ademais, a participação psíquica na infelicidade alheia não está livre de trechos sádicos. Em “Personagens psicopáticos no palco”, Freud nos lembra que o gozo do espectador no teatro

tem como pressuposto a ilusão, ou seja, a mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, em primeiro lugar, é outro que age e sofre no palco, e em segundo lugar, que se trata apenas de uma brincadeira [melhor: de um jogo teatral, K.E.], que não pode trazer nenhum prejuízo à sua segurança pessoal.²³

A observação de Freud vale também para o público infantil que assiste a um filme na TV, escuta a narração de um conto ou decide entrar no mundo da fantasia através da própria atividade lúdica. Mesmo com o lado imaginativo mais forte do que os maiores e uma capacidade analítico-conceitual menos expandida, crianças que desenvolveram nos primeiros anos de vida seu potencial de simbolizar sabem diferenciar bem entre “faz de conta” e “realidade”.²⁴ No caso da leitura ou narração oral de um conto como esse de Andersen, os leitores de todas as idades aguentam seguir a trama até o final porque têm certeza de que versa sobre uma ficção. Tanto para as crianças quanto para os adultos oferece-se um jogo que permite o convívio com um mundo diferente, o encontro com o outro e, ao mesmo tempo, o contato controlado com o próprio inconsciente. Nesse sentido, a literatura ficcional garante a segurança necessária para poder diminuir sem perigo o controle da fronteira sistêmica entre o consciente e o inconsciente.

Como julgar de maneira generalizada as experiências tão individuais do impacto da leitura em cada um? Partindo do texto em questão, vimos que o autor elaborou uma fantasia de abandono, exclusão e morte. No nível da diegese, os leitores ou ouvintes são confrontados com uma menina expulsa da casa pelo próprio pai para ganhar dinheiro. O pai – que não tem um papel ativo no enredo, ele é somente mencionado pelo narrador – parece ser de extrema dureza, enquanto a mãe da criança é inexistente. O narrador faz somente uma referência de passagem a ela no início do conto, quando a pequena vendedora usa os chinelos maternos. Estes são grandes demais e não servem para proteger os pés da menina, que logo os perde. O estado de abandono completo é um motivo central em contos de fadas clássicos como *João e Maria* ou *Branca de Neve*, onde a imagem da criança perdida no bosque pode despertar fantasias de separação inconscientes. Sabemos que todo indivíduo humano deve passar por processos de afastamento e

²³ FREUD, Sigmund. “Personagens psicopáticos no palco”. Em: Arte, literatura e os artistas. Trad. Ermani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 46.

²⁴ SEGAL, Hanna. “Sonho, Fantasia e Arte”. Rio de Janeiro: Imago, 1993, passim.

separação da mãe, o que já começa com o desmame nos primeiros meses da existência. É normal crianças lidarem com isso por mediação de encenações fantasmáticas, desenvolvendo fantasias de impotência, de repúdio, de serem largadas ao abandono. Para jovens ou adultos, esses cenários psicodinâmicos envolvem a regressão e podem remeter a traumatismos narcísicos que de costume são reprimidos. Experimenta-se a partir da obra ficcional aquilo que normalmente fica no inconsciente.

Desse modo pode-se dizer que os “contos, como os mitos, são estruturas geradoras de sentidos, eles não têm um sentido em si”.²⁵ Carl Pietzcker, que nas últimas quatro décadas tem contribuído muito para o desenvolvimento de uma crítica literária psicanalítica de língua alemã, fala em interação entre a cena literária manifesta e as fantasias latentes de seus leitores.²⁶ Laplanche e Pontalis advertem que, a respeito da interpretação dos sonhos, para Freud “o conteúdo manifesto é o produto do trabalho do sonho e o conteúdo latente o do trabalho inverso, o da interpretação”.²⁷ Assim, sempre convém lembrar: não é a obra literária que contém um sentido latente por descobrir; o inconsciente não está no texto, mas nos seus leitores como indivíduos e também no contexto sociocultural que envolve autor, texto e leitores. A dicotomia *consciente - inconsciente* vale somente para indivíduos humanos e suas relações sociais.

No contexto acadêmico contemporâneo, onde se enfatiza a ideia da leitura como encontro com o outro, essa leitura é também meu encontro – como leitor adulto – com a criança em mim.²⁸ A literatura apocalíptica e pós-apocalíptica tão popular hoje em dia em jovens e adultos se especializou em elaborar cenários de abandono e morte fascinantes que mexem com medos elementares.

O que acontece nesses ambientes com o desejo? Toda leitura nos liga novamente com a vida da infância na qual histórias como as de Andersen eram tão presentes. No conto em questão, a sucessão de acontecimentos que costuma constituir o trecho de uma narrativa é formada pelas alucinações da pequena vendedora. Ao tratar do fantasiar, o conto desemboca numa fantasia infantil bastante simples e mesmo assim complexa. Finalmente, a menina consegue anular todas as aflições e maldades que marcaram sua vida e compensar principalmente a falta de uma família que deveria protegê-la. No céu realiza seu maior desejo ao encontrar a figura materna amada, sua avó, e

²⁵ CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. “Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis”. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 166.

²⁶ PIETZCKER, Carl. “Psychoanalytische Studien zur Literatur”. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, p. 16.

²⁷ Vocabulário 2001, p. 100.

²⁸ Assim JOUVE, Vincent. “A leitura”. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

o pai de todos, Deus, formando agora uma família ideal e restaurando desse modo sua família interna, para usar uma expressão kleiniana. Ao conduzir para uma solução imaginária do conflito, o conto reestabelece a ordem do mundo e consegue aliviar a angústia do leitor infantil.²⁹ Procurar uma saída para os sofrimentos é próprio do ser humano; a saída manifesta que Andersen oferece no conto da pequena vendedora é o imaginário da religião.

Ao modo da representação compassiva e sentimentalista corresponde a práxis do desfrute sentimental. No entanto, note-se que não existe prazer estético sem certas dimensões cognitivas e comunicativas. Além da primeira identificação sentimental através da compaixão, o conto leva crianças maiores e adultos à reflexão exatamente por causa das suas ambivalências inerentes: será que uma única menina deveria morrer para poder satisfazer pelo menos no além necessidades tão básicas como comida, calor e família protetora? A justiça só pode ser poética? O que Noël Carroll consta para a ficção de massas do século XX, já podemos observar em Andersen: “the fictioneers depend on the audience’s filling in the text with moral judgement and moral emotion”.³⁰ Moralizar, quer dizer: discorrer sobre a trama literária a partir de certos valores morais, faz parte do processo de recepção e está previsto pelo texto literário anderseniano.

5.

A fantasia de imortalidade da alma está fortemente institucionalizada na cultura ocidental há milênios: quando morre um ser humano, seu espírito motor separa-se do cadáver e vai para uma esfera imaterial. A representação literária clássica disso acha-se na segunda parte do Fausto goethiano,³¹ quinto ato, penúltima e última cenas, onde os Anjos do Bem ganham a batalha pela alma de Fausto e a levam, num movimento para cima, para as esferas celestes. Essa oposição vertical entre materialidade e transcendentalidade imaterial constitui uma figura de pensamento ocidental que data da antiguidade grega. Entre os dois extremos da escala ontológica situa-se tradicionalmente a capacidade de fantasiar exercendo uma função mediadora entre corpo e mente, materialidade e imaterialidade.³² Na história cultural ocidental valeu por mais do que dois milênios: “If humans had no immaterial substance, they had no identities at all”.³³ Podemos dizer que o centro do ser humano foi imaginado fora dele, na transcendência.

²⁹ CORSO 2006, p. 174, parafraseando Bettelheim.

³⁰ CARROLL, Noël. “A Philosophy of Mass Art”. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998, p. 323.

³¹ Recontado pela protagonista Esther no romance de Andersen *At være eller ikke være*, Ser ou não ser, de 1857.

³² SCHULTE-SASSE 2010, p. 785.

³³ Dennis Todd apud SCHULTE-SASSE, *ibidem*.

No caso da pequena vendedora de fósforos, o agente do processo transcendental é a figura da sua última alucinação, a falecida avó: “A avó nunca tinha sido tão bela, tão grande! Levantou a menininha nos braços e ambas voaram em esplendor e júbilo, tão alto, tão alto! Lá não havia frio algum, fome alguma, medo nenhum. Estavam com Deus!”.³⁴ O último movimento do fantasiar da menina acontece no momento da sua morte como intensificação da vida, como seu apogeu. Contra a realidade dura prevalece aqui a imaginação humana tão passageira quanto uma chama de fósforo.

Na literatura europeia de massa do século XIX, a ideia da imortalidade

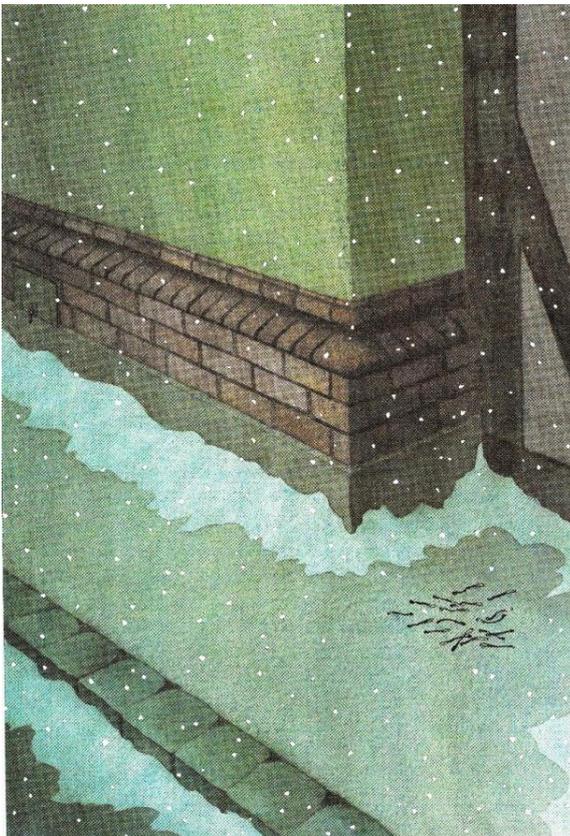


Ilustração de Heidelberg, 2004

da alma ainda segue os padrões estabelecidos, mas a visão anderseniana de plenitude e alegria na morte, retomada na última frase do conto, não é convencional. Dois anos antes do conto em apreço, Karl Marx elaborou sua *Introdução à Crítica da Filosofia de Direito de Hegel*, onde cunhou a famosa expressão “a religião é o ópio do povo”, analisando o sentimentalismo religioso dos seus contemporâneos da seguinte forma: “A miséria religiosa é, de um lado, a expressão da miséria real e, de outro, o protesto contra ela. A religião é o soluço da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, o espírito de uma situação carente de espírito”.³⁵ Na sua crítica, Marx baseava-se em Feuerbach, para quem teologia era antropologia. Pode-se ler o conto em apreço como afirmação literária dessa análise dos dois filósofos contemporâneos de Andersen. Este, porém,

era ferrenho defensor da ideia da vida após a morte: “In Andersen’s view, belief in immortality was essential not only to a more complete and satisfactory individual life but to moral health”.³⁶ O autor dinamarquês trabalhou a temática da morte como rito de passagem durante todo seu

³⁴ ANDERSEN 2011, p. 278.

³⁵ MARX, Karl. “Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”. 1844.

Disponível em: www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/tme_11.pdf

³⁶ BINDING 2014, p. 133.

percurso de escritor, muitas vezes sem incluir a questão social na temática: em poemas como *Det døende Barn* (*A criança morrendo*, 1826 ou 1827), contos como *O último sonho do velho carvalho* (1858) ou *Uma história das dunas* (1860), e também em romances como *Lykke-Peer* (1870). Em 1847, o autor escreveu um de seus contos mais comoventes sobre a morte, enfatizando não a crítica social, mas a condição humana em geral. *Historien om en moder* (*História de uma mãe*), começa com a seguinte frase: “Uma mãe se encontrava sentada junto do filhinho, muito aflita e receosa de que ele morresse”. Nas poucas páginas do conto desenvolve-se agora uma luta fantástica da mãe pela vida do seu filho. A mãe tenta de tudo para resgatá-lo, todavia, na discussão final deve ceder ao seu antagonista, a morte, que leva a criança consigo ao chamado “país desconhecido”.³⁷

A morte dos seres que amamos faz parte das piores experiências às quais estamos expostos durante a vida. Ademais, na perspectiva freudiana, o fim da vida também é a maior mágoa da autoconfiança humana, visto que

lembra ao homem que também ele é um pedaço da natureza e, por isso, sujeito à inalterável lei da morte. Algo no homem tinha de se rebelar contra esta sujeição, pois apenas muito a contragosto ele renuncia à sua posição privilegiada”.³⁸

Quando não se consegue alterar a realidade dolorosa, tenta-se pelo menos dar sentido consolador a ela. No entanto, o sentido religioso não está mais garantido socialmente como ainda estava no século de Andersen. A ideia de um deus-pai justo que ama os humanos e garante a felicidade eterna dos bons depois da sua passagem pela miséria profana, essa cosmovisão arcaico-mítica na sua versão cristã é questionada nas sociedades ocidentais contemporâneas, onde muitos concordariam com o que Norbert Elias formulou no final da sua vida: “A morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa. O que sobrevive é o que ela ou ele deram às outras pessoas, o que permanece na memória alheia”.³⁹

Essa também parece a ideia do mencionado blockbuster *Titanic* de James Cameron. Clímax do melodrama cinematográfico extremamente popular até hoje é o fim da vida do protagonista Jack Dawson no mar gelado do Atlântico Norte. Contudo, na última sequência do filme, a narradora idosa transforma-se novamente na jovem Rose. Na grande escadaria do *Titanic*, ela é recebida pelos passageiros vítimas do desastre de 85 anos atrás, entre eles

³⁷ ANDERSEN 2011, p. 301-305.

³⁸ FREUD vol.10, p. 313; “O tema da escolha do cofrinho”.

³⁹ ELIAS, Norbert. “A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 77.

seu namorado Jack, com quem está reunida agora. Com esse ambivalente momento de transcendência fecha-se o filme. Fica aberta a questão do estatuto diegético da cena. Trata-se de um sonho da velha Rose ou da reunião da protagonista morta com Jack no além? Cada um dos espectadores pode responder essa pergunta para si mesmo. Mas todos entendemos que o personagem Jack deve sua presença no filme à narrativa da velha Rose, que se lembra do namorado jovem e conta sua história junto à história do navio. Sobrevivemos na memória dos nossos próximos. No nível coletivo não partilhamos mais as mesmas crenças dos tempos de Andersen e dos séculos anteriores, enquanto nossas fantasias e nossas angústias atuais ganham vida nas imagens produzidas e organizadas pela indústria cultural.

Para uma edição recente dos contos de Andersen, o ilustrador Nikolaus Heidelbach tirou suas conclusões. Ao invés de seguir a tradição pictural e desenhar mais uma vez o anjo-avó levando a menina para o além, o artista rejeitou representar o ato fantástico-transcendental. Ele decidiu – para usar aqui uma expressão de Luiz Costa Lima –, contribuir para o pensamento sobre a relação entre o pensável e o figurável. Colocou no final do conto o desenho do pedaço da rua onde a pequena vendedora morreu. Dela não restou um belo cadáver, como em Andersen; agora somente alguns fósforos queimados manifestam na neve a presença passada da menina protagonista.⁴⁰

Caso um pequeno ouvinte ou leitor atual da história perguntasse onde estaria a pequena vendedora agora, os adultos teriam toda liberdade de escolha para responder: “Ela está com Deus” ou “Ela mora agora com sua avó no céu” ou “Está nos nossos corações”. O que importa não é tanto a resposta em si, mas a experiência de arcar conjuntamente com essa fantasia anderseniana sobre abandono, exclusão social e redenção imaginária, compartilhar também a escrita pictural com sua dramaturgia tão bem construída e contribuir assim para fortalecer a capacidade infantil de simbolizar.

Recebido em 21/12/2016
Aprovado em 02/01/2017

⁴⁰ Cf. ANDERSEN, Hans Christian. “Märchen”. Weinheim, Basel: Beltz&Gelberg, 2004, p. 275.

ÓDIO E PODER

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p73-89>

Dionei Mathias

Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO

Este artigo pretende analisar a conexão entre ódio e poder no romance *Die Klavierspielerin* (A pianista), escrita por Elfriede Jelinek. Após uma introdução que discute a questão do poder, como entendido para os fins deste artigo, o texto reflete sobre (1) as práticas maternas de poder, (2) a reprodução dos modelos de socialização e (3) o corpo e o aluno Klemmer como duas fontes do ódio e do poder.

ABSTRACT

*This article aims to analyze the connection between hate and power in the novel *Die Klavierspielerin* (The Piano Teacher), written by Elfriede Jelinek. After an introduction, discussing the question of power as understood for the purposes of this article, the text reflects about (1) the maternal practices of power, (2) the reproduction of socialization models and (3) the body and the student Klemmer as two sources of hate and power.*

PALAVRAS-CHAVE:

Elfriede Jelinek.
Die Klavierspielerin.
A pianista.
Poder.
Ódio.
Emoções.

KEYWORDS:

Elfriede Jelinek.
Die Klavierspielerin.
The Piano Teacher.
Power.
Hate.
Emotions.

I

ntrodução

Ao mais tardar depois de Foucault, é impossível imaginar qualquer setor da sociedade e da existência humana sem levar em consideração as malhas do poder. Isso também se mostra indispensável na análise de emoções. Helena Flam¹ afirma que pensar o sujeito na primeira pessoa do singular significa imaginá-la como instância que sente, deseja, anseia, ancorando essa experiência do eu sempre numa relação de possibilidades e meios de chegar ao fim em que os desejos visualizados são obtidos. O sujeito avalia, portanto, constantemente as diferentes maneiras de agir para satisfazer suas vontades ou manter um estado que considera agradável para seu projeto de identidade. Nisso ele constrói relações com seu entorno para poder agir estratégica e objetivamente.

As vontades pautadas pela necessidade de definir com autonomia a própria história e os anseios implícitos nesse desejo impelem o sujeito a querer aumentar o escopo de seu poder e assegurá-lo para que em situações futuras possa ele mesmo marcar seus limites. Com base em Weber², Kemper³ define poder como a possibilidade, por parte do ator social, de impor seu desejo a despeito da contrariedade alheia de reconhecê-lo como aceitável e legítimo. Pautada pelas malhas do poder e pela importância de status, toda interação é tributária de uma negociação de signos, concedendo e anulando ininterruptamente novos conteúdos semânticos para assim manter, questionar ou revogar algo anteriormente concedido no jogo de influência. A imposição do desejo e a manutenção de um status em consonância com a projeção da autoimagem formam a tônica da narração identitária.

Anuir à vontade alheia ou desaprová-la encerra uma reconstrução de signos por meio da produção de novas emoções. Logo situações primordiais - como a asseguaração de alimento, de reprodução da espécie ou de proteção contra as intempéries - deflagram conflitos em cujo ceme se encontra uma

¹ FLAM, Helena. *Soziologie der Emotionen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft; 2002, p. 92.

² WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriß der verstehenden Soziologie. Quinta edição, Tübingen: Mohr, 1922, p.28.

³ KEMPER, Theodore D. *A Social Interactional Theory of Emotions*. New York: Wiley, 1978, p. 30.

vontade contrariada ou satisfeita pela superioridade física, instrumental ou intelectual de outro. Nessas interações originárias, imbricaram-se os primeiros segmentos hierárquicos, instituindo paulatinamente tessituras de prestígio, status e poder.⁴ Dependendo da posição ocupada, surgem, de acordo com Turner/Stets⁵, emoções consideradas positivas ou negativas para a autoimagem:

Gains in power and prestige will generate positive emotions, whereas a loss of power or prestige will cause individuals to experience negative emotions such as shame, sadness, fear, and anger thus, to some degree, the structure of inequality will correspond to the distribution of positive and negative emotions, with higher-ranking individuals more likely to experience positive emotional arousal than lower-ranking persons, with the result that emotions become yet one more resource distributed unequally.

Dentro dessa lógica do poder, pode-se entender alegria, por exemplo, como a consciência de autonomia, medo como dependência da arbitrariedade alheia ou como ameaça aos próprios projetos⁶, tristeza como sensação de impotência, ressentimento como percepção indesejada da superioridade alheia. O poder, portanto, define as dimensões de ação, ao mesmo tempo que ajuda a produzir emoções, porquanto tem um papel fundamental na avaliação das interações e na interpretação dos signos intercambiados.

Toda interação contém sempre um jogo de poder e status, no qual, dependendo da vontade dos interlocutores, se atribuem signos conquistados ou se invalidam aqueles já instaurados.⁷ Essas interações estão invariavelmente estruturadas em volta desses interesses, permitindo àqueles que detêm o poder influenciar e determinar o decorrer da ação e forçando aqueles que ainda não lograram apropriar-se do devido prestígio a aquiescer. A produção de emoções depende igualmente da personalidade dos interlocutores, ou melhor, de seus modos de agir e deixar transparecer sua posição no mapa social. Há aqueles que impõem sua superioridade social, mostrando sem muitas tergiversações a dimensão de seu poder, e aqueles, por outro lado, que, mesmo cientes de sua inferioridade, não permitem que sua visão de autonomia pessoal seja desmantelada por imposições alheias. Essas realidades idiossincráticas definem, em grande medida, a dinâmica de troca de signos e sua ressemantização no processo comunicativo, produzindo conteúdos emotivos imprevisíveis e inovadores.

⁴ TENHOUTEN, Warren D. *A General Theory of Emotions and Social Life*. London/New York: Routledge, 2009, p. 17.

⁵ TURNER, Jonathan H.; STETS, Jan E. *The Sociology of Emotions*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 294.

⁶ OATLEY, Keith; JENKINS, M. Jennifer. *Understanding Emotions*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1996, p. 101.

⁷ FLAMM, op. cit., p. 150.

No romance *Die Klavierspielerin* (*A pianista*), poder e ódio têm um papel central para inúmeras interações no universo diegético. O enredo basicamente se resume ao conflito entre a mãe autoritária (senhora Kohut), a filha submissa (Erika Kohut, a professora de piano) e o sedutor aluno Klemmer. Com base na discussão inicial sobre o poder, o artigo focará nas práticas maternas do poder, na reprodução dos modelos de socialização e, por fim, no corpo e no aluno Klemmer como duas fontes do ódio e do poder.

1. Práticas maternas do poder

O primeiro exercício de encenação social tem lugar no seio da família. Lá igualmente se tecem os primeiros laços de poder. Nessa prática de socialização, conferem-se ao sujeito as ferramentas com as quais ele inicia suas incursões na realidade, dirigidas sempre pelos óculos do aprendizado familiar. Ao embrenhar-se pelas veredas da sociedade extrafamiliar, o indivíduo se apodera de novos espaços ou reconhece os limites pré-dispostos aos quais tem de ater-se para que sua presença nesse meio não seja questionada ou mesmo vedada. O ódio surge nesses embates de espaços sociais, porquanto a definição dos limites implica liberdade de ação ou imposição indesejada, vinculada à necessidade de submissão.

Para o processo de socialização de Erika, a mãe tem um papel especial, uma vez que esta rege arbitrariamente e absolutamente sobre os territórios sociais e psíquicos de sua filha. Defensora de valores pequeno-burgueses, a mãe exige sucesso a fim de garantir a ascensão social.⁸ Acuada e, por vezes, completamente imobilizada, Erika reiteradamente se vê forçada a se submeter ao jugo materno, sem atinar com espaços alternativos que pudessem desbaratar as malhas de poder estreitamente tecidas pela mãe. Perante essa potência social, que modela todo seu embasamento cognitivo e, por conseguinte, também seu acesso à realidade, a filha tem de enfeixar energias físicas e psíquicas que ultrapassam, de longe, sua capacidade de organização mental e motivacional. Ela intui a necessidade de desvencilhar-se das urdiduras sufocantes do poder, ao mesmo tempo, de admitir vagarosamente em sua consciência a materialização de suas premências pessoais, que se manifestam de forma cada vez mais clara, diferindo do "individualismo compulsório" demandado pela instância materna.⁹

Nessa disposição das coordenadas do poder, a mãe detém a posição de

⁸ YOUNG, Frank W. 'Am Haken des Fleischhauers': Zum politökonomischen Gehalt der Klavierspielerin. In: GÜRTLER, Christa (Org.). *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990, p. 75-80, aqui p. 76.

⁹ PIEKARZ, Estera. Emanzipiertes Künstlertum am Beispiel von Werken Elfriede Jelineks. In: *Studia Germanica Posnaniensia*, Nº 30, 2006, p. 205-216, aqui p. 206.

grão-inquisidor cujas determinações não toleram questionamentos. Depois de distribuir suas ordens arbitrariamente e ter certeza de que sua filha as cumpre assiduamente, ela encontra o sossego necessário para deleitar-se com a cultura de massa. Isso se dá obviamente sem a presença da filha, pois o testemunho de um deleite tão superficial causaria o descrédito da mãe, produzindo uma reorganização dos signos de poder em detrimento de sua autoridade.

A aquisição de poder econômico por parte da filha, não obstante, acaba forçando a mãe a reavaliar seu comportamento, adaptando-o de maneira a que não a prejudique demasiadamente. As emoções produzidas em decorrência dessa nova disposição de signos são diversas. Por um lado, a mãe já não se atreve a valer-se de sua força física para impor-se à filha, reconhecendo, portanto, que seu poder é limitado e tem de ser ressignificado para que não sacrifique seu potencial de heterodeterminação. Por outro lado e a despeito da consciência de que as estratificações de poder se deslocaram, a mãe não renuncia a suas práticas de controle, apropriando-se quase que integralmente do corpo da filha e transformando-o em objeto para uso pessoal.¹⁰ As imagens escolhidas por Jelinek para representar essa tomada tácita de posse são parasitas, que incorporam paulatinamente o corpo alheio. Essa parasitação materna contém dois aspectos relevantes, já que economicamente a mãe vive às custas da filha e lhe suga toda energia anímica para impedir que se liberte do domínio da matriarca. Embora Erika intente sublevar-se, seus ensaios de insurgência desfalecem perante uma violência invisível que a suplicia ininterruptamente:

Após o cansativo trabalho do dia, a filha grita com a mãe e lhe diz que ela deveria deixá-la cuidar da própria vida de uma vez por todas. Berra que a mãe deveria lhe permitir isso, que ela já tem idade suficiente. E todos os dias a mãe responde que uma mãe sabe disso melhor do que uma filha, porque ela nunca deixará de ser mãe.

Mas essa vida própria desejada pela filha deverá desembocar no auge de toda a obediência imaginável, até que se abra uma viela minúscula e estreita, onde mal e mal há lugar para uma pessoa, pela qual ela será conduzida. O vigia lhe abre o caminho. Paredes lisas, altas, cuidadosamente polidas, à direita e à esquerda, sem ramificações laterais ou corredores, sem nichos nem cavidades, apenas esse único caminho estreito, por meio do qual ela tem que alcançar a outra porta. Onde, ela ainda não sabe, uma paisagem de inverno, que vai ao longe, a aguarda, uma paisagem onde não há nenhum castelo para salvá-la e para o qual nenhum caminho

¹⁰ KECHT, Maria-Regina. The Victim as Oppressor: Mirror Structures in Mother-Daughter Relations in Recent German Women's Fiction. In: MOORE, Cordelia N.; MOODY, Raymond A.; STEMPER, Daniel (Orgs.). *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Honolulu, HI: College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii, 1989, p. 107-116, aqui p. 116.

largo conduz. Ou talvez nada além de um quarto sem porta a esteja aguardando, um gabinete mobiliado com uma cômoda antiquada, com um jarro e uma toalha de mão, e os passos do dono do apartamento se aproximam cada vez mais, mas ele não chega nunca, pois não há porta. Nessa amplidão infinita, ou nessa estreiteza muito limitada e sem portão, o animal vai se sentir bem amedrontado, diante de um outro animal ainda maior, ou apenas diante dessa cômoda com rodas, que está ali somente para ser usada, nada mais.¹¹

As metáforas dessa passagem são expressivas, uma vez que contém imagens espaciais imediatamente sensíveis e que, em sua angústia palpável, remetem a experiências kafkianas.¹² O embate da significação do poder se revela como algo extraordinariamente corporal, como ensaio de inscrever as marcas do outro no corpo alheio. Esse exercício já se manifesta nos gritos da filha, que, por meio da elevação sonora, procura dominar com seu próprio corpo, não somente com argumentos, a força deformadora da mãe. No original alemão, a autora emprega o verbo *einschreien auf*, um verbo cujo prefixo desmembrável enfatiza a ideia de penetração, potencializando a intensidade da confluência desarmônica de poderes e da tentativa de impor uma realidade própria. A despeito do grito que intenta impor barreiras às incursões maternas, a mãe permanece impassível perante as articulações da filha, salientando que a distribuição de poder representa um estado natural cuja irrepreensibilidade é irrefutável. A estratégia da qual a mãe lança mão é representada como experiência totalizante, que abarca toda a configuração existencial da filha.

As imagens que acompanham a insubordinação de Erika e que ilustram os desejos maternos de encarcerar a volição filial estão caracterizadas pela angústia espacial. Ao invés de conceder-lhe uma vida própria e autônoma, a mãe aspira a circundar a filha com um espaço que, em muitos aspectos, se assemelha a uma prisão, desprovida de quaisquer impulsos exteriores que não sejam os mínimos: "com uma cômoda antiquada, com um jarro e uma toalha de mão"¹³. Nesse cubículo, não há espaço que possibilite o movimento livre e, muito menos, uma chance de fuga diante dos muros altos e polidos. Com sua estratégia de apropriação do desejo alheio, a mãe quer produzir um sujeito passivo, manipulável, absolutamente submisso e dirigível como uma "cômoda com rodas". Esse sujeito executa imediatamente os acenos de ordem, se subordina aos intentos de heterocontrole e não procura escapar. Ao ouvir ininterruptamente os passos do dono, já está prestes a abdicar de sua autonomia, pois as estratégias de controle adentraram os mecanismos de percepção, apagando o potencial cognitivo no tocante a

¹¹ JELINEK, Elfriede. *A Pianista*. Tradução do alemão: Luis S. Krausz. São Paulo: Tordesilhas, 2011, p. 121.

¹² KRAUSZ, Luis S. A arte da infelicidade: A Pianista, de Elfriede Jelinek, entre tradição e mass-media. In: *Pandaemonium Germanicum*, Nº 17, 2011, p. 87-102, aqui, p. 89.

¹³ JELINEK, op. cit., p. 121.

realidades alternativas. Diante desse cenário, não há esperança, e o que resta se restringe a paisagens hibernais, sem castelos fabulosos que pudessem acolher ou salvar, por meio de um príncipe encantado, a pobre princesa encarcerada. A mãe deseja uma filha domesticada, um animal desejoso de anuir voluntariamente ao jugo.

A mãe não se restringe somente a idear plasticamente e com riqueza de detalhes os meios pelos quais pode tolher a liberdade da filha e manipular os desejos desta de modo a que se conformem com seus objetivos, ela reiteradamente lança mão de práticas e estratégias para modelar o comportamento da filha à sua imagem e a suas motivações. A rede de signos pragmaticamente ativa se transforma em algo de cujo domínio Erika dificilmente pode esquivar-se, pois uma análise distanciada implicaria um grau de autosssegurança do qual ela não dispõe.

Isso, no entanto, não significa que ela não se aperceba dos repetidos ensaios de manipulação por parte da mãe. Justamente a tomada de consciência de que a mãe ignora deliberadamente seus desejos e aniquila a autonomia de sua existência, transformando sua personalidade numa continuação sem fissuras das necessidades dela, inspira seu ódio, haja vista que os signos de poder da mãe a coisificam. Portanto, o não reconhecimento da identidade alheia, com sua construção de realidade autônoma e sua materialização de desejos pessoais, implica uma violação, imaginável como transgressão do espaço pessoal, que incita um sentimento de defesa e imposição. Sua intensidade é tamanha que a ruptura da rede de poder que sufoca a vítima se dá, muitas vezes, por meio da eclosão agressiva cujo fito reside, antes de mais nada, na destruição do infrator.

Como a materialização da agressão e a expressão patente do desgosto, no mais das vezes, são vedadas por convenções da sociedade, o embate dos signos de poder e a modelação das emoções têm de encontrar meandros alternativos para evitar a ruína das interações. Isso também vale para a mãe, que, embora ocupando a cátedra da inquisição e desempenhando um controle quase que absoluto sobre o modo de pensar a vida por parte da filha, precisa encontrar métodos nuançados para impor seu entendimento da realidade. Com base nesses parâmetros de configuração existencial, surgem sequências de interação com superfícies intencionais que, num primeiro olhar, se encontram em consonância com estratos da 'normalidade', encobertando - sobretudo pela necessidade da representação social - as camadas de ódio que latejam e gritam por evasão.

Produto de uma complexa malha de poder imposta por diversas instâncias contra as quais não se pode resistir, o ódio borbulha por trás das

muralhas da casa, nos cárceres da consciência e nos porões do inconsciente. A persistência perniciosa dessa situação que, na verdade, impede as duas figuras de encenarem uma vida imbuída de prazer e satisfação reside na muralha intransportável da indistinção. A redefinição da rede de signos e, com ela, a reordenação do quadro emotivo requer, ou melhor, impõe clareza acerca do posicionamento pessoal diante das premências do mundo. As protagonistas, no entanto, a despeito do incômodo com os signos opressores latentes, não logram lançar luz sobre as instâncias interiores e exteriores que as açulam ininterruptamente, arrojando-as de um lado a outro no espaço existencial.

Daí provém a ambiguidade de suas ações e emoções: Erika volta do trabalho para seu "ninho" com sensações incompatíveis. Por um lado, está alegre com a proteção e a possibilidade de inação que a esperam em casa; por outro lado, sente-se sufocada com a presença dominadora da mãe, pressentindo o ódio que experimentará, tão logo atravesse o umbral da casa. A mãe tampouco logra esquivar-se desse emaranhado obscuro de emoções: Prepara as refeições com carinho, mas lança mão de pequenos truques culinários para se vingar da filha e desferir doses moderadas de ódio. Dilacerada física e animicamente pelas regras inexoráveis do poder, ao mesmo tempo, incapazes de discernir a lógica que rege suas ações, já não suportam mais a pressão da ambiguidade, tornando-se vítimas de si mesmas. A explosão de signos culmina com a cena de luta entre mãe e filha.

Em silêncio, mas vermelha-escuro, a mãe se precipita de seu último lugar de permanência, derruba alguma coisa por engano e quase atira a filha no chão – uma fase da luta que ficará para mais tarde. Em silêncio, ela ataca sua filha, e a filha reage, depois de um curto intervalo. [...] E assim o corpo da professora é atirado contra o assoalho e os golpes são só um pouco suavizados pela passadeira de sisal vermelho, gerando ruído considerável. Mais uma vez a mãe, levando em consideração os vizinhos, diz shh! Silêncio! E a filha, por sua vez, também pede à mãe, pensando nos vizinhos: silêncio! As duas arranham o rosto uma da outra. A filha solta um grito como um falcão de caça em cima de sua presa e agora diz que pouco lhe importa se amanhã os vizinhos vierem se queixar por causa do barulho, pois é a mãe quem vai ter que dar explicações.¹⁴

O ódio da mãe origina-se da ousadia filial de querer possuir uma identidade completamente autônoma. Ao imaginar que Erika tece suas redes existenciais fora do âmbito de sua influência, inserindo signos e criando significados que não passaram por seu crivo, enfurece-a de tal modo que já não consegue controlar ou sublimar suas emoções. Isso se deve ao fato de que sua própria

¹⁴ JELINEK, op. cit., p. 176.

construção de identidade está estreitamente vinculada à manipulação da filha. Ou seja, não há narrativas identitárias de sua parte que não estejam atreladas à presença e às ações da filha. Transformada, ou melhor, deformada em fonte de signos para a concatenação causal de orientação teleológica, Erika tem de cumprir com as expectativas maternas, especialmente no tocante à sua própria modelação de vida. Encenando as narrativas impostas pela mãe – aqui figuram suas preferências culturais, seus objetivos profissionais e, sobretudo, seus relacionamentos sociais, especialmente, íntimos –, a filha já não dispõe de tempo para idear segmentos identitários independentes e que condigam com suas necessidades idiossincráticas. O poder da mãe, portanto, impera sobre a autopercepção filial. Suas malhas de poder estão disseminadas por toda a existência de Erika, e isso de uma maneira tamanhamente eficaz que esta tem dificuldades de permitir que essa ideia adentre sua consciência. Por conseguinte, o que está em jogo para a mãe não se limita somente a signos de poder, mas abarca toda sua narração pessoal. A intuição de que a filha está se esquivando dela incita seu ódio e a impele à agressão.

Erika, por sua vez, experimenta a sensação de ódio por motivos similares. As tentativas ininterruptas, por parte da mãe, de apropriar-se de sua realidade pessoal a despeito de repetidas sinalizações, indicando limites, incita-a a proteger-se. Essa proteção se faz necessária, uma vez que, do contrário, Erika jamais teria oportunidades de explorar um cenário de sensações que se encontra em clara desarmonia com os objetivos maternos. Os elementos, no entanto, que Erika procura nesse espaço que escapa ao domínio das narrativas impostas pela mãe têm um papel fundamental para sua própria construção teleológica. Seu ódio e, com ele, sua oposição às incursões de poder organizadas pela mãe representam uma estratégia de luta em defesa de interesses, em cujo campo de ação não pretende renunciar à sua autonomia.

Essas incursões não se restringem somente à vida social de Erika - portanto, a uma encenação exterior da existência pessoal -, elas se caracterizam também pelas repetidas tentativas de transgressão da intimidade. Embora Erika tente esquivar-se do controle, adentrando sua própria casa às escondidas, para de tal modo evitar um interrogatório inquisitorial que a põe contra a parede e a obriga a eviscerar todas as sensações experimentadas ao longo do dia, a mãe lança mão de estratégias refinadas para certificar-se de seu poder. Encenando a figura 'mãe', cujo papel social é validado pelo princípio sagrado da família e legalizado pelas instâncias do estado, essa liberdade de invasão não é somente consentida

pelos diversos estratos sociais, mas também protegida pelas convenções vigentes. Por conseguinte, Erika tem de driblar as garras maternas e dar conta do discurso oficial, que na verdade constitui a base de sua socialização. Ou seja, sua rede de signos íntimos é ininterruptamente modelada por impulsos externos que não harmonizam com suas necessidades.

O poder da mãe não seria de tal forma avassalador se suas estratégias de controle e manutenção não fossem extremamente diversificadas, evitando, portanto, uma linha de argumentação única. Ao aperceber-se das tentativas da filha de criar uma narrativa íntima, desvinculada da família, a mãe imediatamente se impõe, utilizando-se de ironia para diminuir sua imagem social, desmerecendo sua diligência profissional, cuja importância para a construção de identidade da filha lhe é bem sabida, e menosprezando sentimentos e interesses que Erika tenha por qualquer pessoa que não seja ela. Para completar essa máquina de assédio, seu controle é apoiado por outras pessoas de referência como a avó. Trajando vestidos típicos em conjunto com um avental imaculado, mãe e avó instrumentalizam esses símbolos de respeitabilidade e autoridade social para enfatizar sua superioridade moral e, sobretudo, a legitimidade de suas ações. Em conformidade com as convenções sociais, veem-se protegidas para ocupar todo espaço íntimo de Erika.

A intimidade representa um espaço essencial de ensaio de identidade e de criação de signos pessoais, onde rege a liberdade de escolha e a autonomia no tocante a opiniões acerca de verdades e visões de mundo. Ali o indivíduo encontra uma trégua – naturalmente relativa – da encenação planejada e em conformidade com preceitos socioculturais, afrouxando até certo ponto os mecanismos de controle e de disciplina impostos pelas diversas instâncias que o circundam no âmbito da ação social. O espaço íntimo implica, por conseguinte, a possibilidade de revigoramento anímico, pois liberta o indivíduo, ao menos parcialmente, de imposições externas e lhe possibilita experimentar novas redes de signos cuja aplicabilidade na realidade social ainda tem de ser considerada. A constante violação desse espaço compreende a impossibilidade, por parte da vítima, de criar espaços existenciais que não estejam sob influência constante de malhas de poder.

Diante da pressão elevada que vai surgindo por conta da atenção ininterrupta a ser dispensada a elementos externos, Erika acaba protegendo seu domínio pessoal por meio de uma fissura interativa materializada na expressão inequívoca do ódio. Desse ímpeto resulta a cena grotesca entre mãe e filha que termina com a filha tendo em suas mãos um punhado de cabelos da mãe. Esse episódio não exemplifica somente a intensidade do ódio

da filha, mas também seu completo desamparo diante das turbulências interiores. A incapacidade de conciliar as demandas maternas com suas próprias necessidades prementes a impelem a reagir de forma a impor uma ruptura, para de tal forma resgatar um território ocupado indevidamente.

2. Reprodução dos modelos de socialização

Se no início Erika ainda consente as transgressões maternas e sofre, sem grandes indícios de rebeldia, a violação de sua intimidade, no momento que ela vislumbra a chance de uma construção de identidade íntima com seu aluno Klemmer, ela se subleva e grita de modo inconfundível para que a mãe não mais transpasse os limites de sua intimidade. Para a transmissão clara dessa mensagem, ela a articula sem meandros e impondo barreiras físicas. Nessa cena novamente dois ódios potencializados se encontram: por um lado, a filha que precisa impor limites para resgatar sua intimidade, por outro lado, a mãe, cujo poder inquisitivo se vê minorado. Para materializar essa emoção, esta joga a refeição preparada para a filha por toda a cozinha, como meio de vingar-se dela de forma antecipada.

Importante salientar que na construção da personagem de Erika, ela não figura somente como vítima. De certo modo, ela é conivente com as violações de intimidade da mãe e as aceita por comodidade. Ao submeter-se aos caprichos incisivos da mãe, ela abre mão da responsabilidade por sua própria existência. Embora sinta ódio e veja a mãe presente em todas suas ações, ela não assume a responsabilidade de modelar novas redes de significados que condigam com um projeto de identidade por cujo cerne ela, e não a mãe, responde. Ou seja, falta-lhe a maturidade para agir com autonomia; ao mesmo tempo, carece de clareza acerca de suas emoções. Dessa perspectiva, mais cômodo que embrenhar-se por caminhos identitários desconhecidos é assentar-se no projeto pré-definido pela mãe.

Partindo desse embasamento anímico, Erika acaba repetindo e reencenando cegamente as experiências primárias por meio das quais foi socializada. A distribuição de coordenadas do poder, a necessidade de apropriar-se do outro e reduzi-lo a instrumento são elementos claramente visíveis em seu comportamento com seus alunos.

O que lhe resta senão tornar-se professora? É um passo difícil para uma grande pianista, que de uma hora para outra se encontra novamente diante de principiantes hesitantes e de alunos adiantados, mas sem alma. Os conservatórios e as escolas de música, assim como as escolas de música particulares, aceitam pacientemente muita coisa que na verdade deveria ir para o lixo ou, no melhor dos casos, para o campo de futebol. Há muitos jovens que, como nos velhos tempos, são atraídos pela arte. A

maior parte deles é empurrado pelos pais nessa direção, porque os pais não entendem nada de arte – só sabem que ela existe. E se alegram tanto com essa arte! Mas a arte, por sua vez, rejeita muitos, pois é preciso haver limites. E Erika gosta, especialmente, de estabelecer os limites entre os dotados e os não dotados durante sua atividade como professora, e essa separação é uma espécie de vingança por tantas coisas que sofreu, já que ela mesma também foi posta de lado no passado.¹⁵

A frustração inicial, ou melhor, a incapacidade de modelar sua identidade de acordo com seus desejos, e a necessidade, portanto, de renunciar ao sonho de uma carreira de pianista para dedicar-se ao ensino de alunos cujas habilidades musicais são, no mais das vezes, somente medianas, isso tudo desperta um sentimento de revolta na protagonista. Já que a sociedade não lhe permite formar a identidade desejada, ela experimenta a necessidade de repetir o mesmo cerceamento, praticando-o com os alunos, que estão à sua mercê. Seu ódio vem acompanhado de um desprezo desmedido, impedindo-a de enxergar o ser humano por trás do aluno. Da mesma maneira que a mãe tem o poder de definir o que é bom e o que não é para a vida da filha, extraindo-lhe o poder de autodefinição, a professora se atribui o direito de fazer uma seleção daqueles que, na sua visão, estão à altura de continuarem em suas aulas. O ódio combinado com o poder aniquila o sujeito e o reduz a mera matéria, indigna de atenção pormenorizada. Ao ver-se reduzida, ela precisa reduzir o outro para borrar a consciência de sua própria posição.

No seu papel social de professora que, legitimado pela sociedade, lhe permite expressar juízos sem a necessidade de subordinar-se a conceitos de justiça ou retidão, Erika impõe a seus alunos seus desejos arbitrários que, potencializados pela consciência do ódio que produzem nos alunos, lhe proporcionam ainda mais prazer. Sem escrúpulos, ela quebra seu livre arbítrio e os assedia de maneira a que lhes fique claro que ela os domina e persegue em todas as situações. Como a mãe, que invade o espaço da filha interruptamente, a professora reitera esse comportamento social para criar novas malhas de poder e assim definir, com liberdade ainda maior, os signos da vida alheia.

A sensação de frustração pessoal e o sentimento de ódio podem ser reprimidos ou, até certo ponto, compensados com maior intensidade, por meio do domínio do corpo alheio. Inicialmente, Erika se limita a deliberar, na sua função de professora, sobre o papel social de seus alunos, ou seja, de definir sua competência e, portanto, de certificar sua aptidão para desempenhar uma determinada função na sociedade. Mais tarde, ao ver seus projetos identitários ameaçados pela presença de uma mulher mais jovem, ela

¹⁵ JELINEK, op. cit., p. 31.

não hesita em coisificar também o corpo dessa rival:

É preciso que os cacos não fiquem pequenos demais! É preciso que espetem e machuquem! Erika apanha o lenço juntamente com seu conteúdo cortante do chão e deixa os cacos escorregarem cuidadosamente num bolso de casaco. O copo ordinário, de pouca espessura, deixou cacos extremamente cruéis e afiados. [...] Erika que ver como é que essa menina vai se fazer de importante quando estiver com suas mãos cortadas. Seu rosto vai se transformar numa careta horrível, na qual ninguém mais vai ser capaz de reconhecer sua juventude e sua beleza passadas. O espírito de Erika vai triunfar sobre as vantagens do corpo.¹⁶

Com sua atitude, Erika cria novos signos que condizem com seus desejos, ignorando, em todos os aspectos, o outro ser. Ao ferir o corpo alheio, ela o configura de acordo com suas vontades, experimentando uma sensação de poder que ameniza seu ódio perante as chances invejadas de sua rival. Nesse momento, Erika já não se submete a quaisquer preceitos morais, ela lamenta inclusive não poder ficar para assistir ao espetáculo da dor, contudo, ela não logra encontrar satisfação. Pelo contrário, a transgressão moral, ainda que inconscientemente, somente aumenta sua sensação de insuficiência, injustiça e frustração, formando um amálgama de diversos ódios que a sufocam cada vez mais. Desse modo, a sensação de poder sobre a vida de outro e a destruição do corpo alheio não lhe proporcionam as sensações vislumbradas, mas sim exasperam ainda mais sua intranquilidade.

A caracterização de Erika, na confluência de ódio e poder, a encena como figura ambígua, digna de piedade e repulsa. Por um lado, seu ódio e sua frustração obviamente resultam de sua incapacidade de inserir-se na sociedade de acordo com seus projetos de encenação social e de construção de identidade em consonância com suas necessidades pessoais. Atribulada por sentimentos de destruição, ela não logra manter configurações sociais que lhe permitam desenvolver-se em todo seu potencial humano. Vista desse ângulo, ela é uma vítima de si mesma. Por outro lado, ela revela em seu comportamento uma infantilidade moral e uma imaturidade humana não somente preocupantes, mas repulsivas, uma vez que transformam o outro em objeto, em algo, portanto, que já não é digno de compaixão. Convencida da injustiça do mundo, mas também incapaz de reconhecer suas fraquezas ou as insuficiências alheias como algo digno de piedade, ela se arroga o direito de julgar e destruir todos aqueles que representam um obstáculo para a realização de suas vontades.

¹⁶ JELINEK, op. cit., p. 188.

3. O corpo e o aluno Klemmer: duas fontes de ódio e de poder

Obviamente esse desejo de destruição acaba sendo reprimido pela disciplina social, inerente às convenções que regem o convívio no espaço de uma sociedade. Essas sanções, no entanto, não valem para o próprio corpo. A descoberta desse território desconhecido encerra uma malha de poder que ainda tem de ser tecida, porquanto o controle materno por muito tempo impossibilita o desbravamento de seus limites. A automutilação, nesse contexto, significa liberdade da inquisição materna, mas, sobretudo poder sobre um objeto vivo, completamente desvinculado da configuração anímica de Erika. Ver o sangue jorrar de suas entranhas lhe serve de prova que ela tem o poder de manipular seu corpo conforme suas vontades, até mesmo ao ponto de estranhá-lo dela mesma: "Era seu próprio corpo, e ainda assim ele lhe é terrivelmente estranho".¹⁷

Ao mesmo tempo que o ato de automutilação implica liberdade e poder, ele também reflete o ódio inconsciente que Erika sente por si mesma. Como a mãe e a sociedade como um todo, o corpo lhe impõe visões de mundo ou necessidades que ela não pode suprir e que a impedem de configurar uma existência liberta dessas premências. A incisão representa, portanto, uma forma de conter suas incursões em seu reino anímico, castigando-o de modo a que deixe de gerir sua existência. Incapaz de integrar as necessidades do corpo na construção de sua identidade pessoal, Erika precisa controlá-lo para que não irrompa constantemente em suas ações e motivações. O que lhe resta é uma massa corporal completamente estranha que insiste em adentrar sua consciência, a despeito das diversas estratégias de supressão.

Esse corpo estranho não cala, e seu poder sobre Erika é muito maior do que esta quer ou pode admitir. A consciência repentina de que o corpo define, em grande parte, sua identidade social e, sobretudo íntima, a desconcerta, especialmente por dar-se conta da temporalidade, ou melhor, do prazo de validade de seu capital físico, necessário para sua encenação social. Até aquele momento as demandas do corpo eram reprimidas por meio de mecanismos autocontroladores e mediante exercícios de disciplina impostos pela mãe. A consciência da deterioração corporal lhe aflora somente com a mudança em seus projetos de identidade pessoal, desencadeada pela presença e pelo interesse inesperado de seu aluno Klemmer. Ao vislumbrar a possibilidade de tecer uma rede de signos que encerra a possibilidade de construir uma identidade íntima inexistente até aquele momento, seu olhar

¹⁷ JELINEK, op. cit., p. 102.

se volta contra seu corpo, apercebendo-se dolorosamente de sua idade relativamente avançada no mercado de troca, se comparada àquela de seu aluno.

Nesse novo estágio de consciência pessoal, o corpo assume uma posição completamente diferente, transformando-se numa nova espécie de inimigo, uma vez que não representa somente um instrumento mediante o qual Erika pode granjear prazer, mas também um empecilho, pois sua deterioração significa uma redução considerável de seu próprio potencial de proporcionar deleite. Nisso, o desejo se transforma num princípio autônomo e rebelde, impassível de ser subordinado às leis da racionalidade. Dessa perspectiva, Erika tem de renunciar seu suposto poder em dois aspectos: ela não controla o desejo que sente nem domina a temporalidade que molda seu corpo, instrumento pelo qual ela pode despendar volúpia. Escrava do desejo e do tempo, ambos vinculados diretamente ao corpo, ela, mais uma vez, compreende que não pode definir sozinha as coordenadas de sua existência, ou melhor, que grande parte delas é definida por princípios que fogem do seu controle.

Esse cenário de subordinação desperta seu ódio, cada vez mais intenso. Se a possibilidade de construir um novo projeto de identidade íntima lhe havia inspirado coragem, a certeza – em parte intuída, em parte conscientemente processada – de sua incapacidade de manter um relacionamento duradouro a afasta ainda mais de seu corpo. Nessa visão, seu sexo não figura como algo essencialmente próprio e inseparável de sua autopercepção, mas como elemento estranho, traiçoeiro e mau, de cujo interior irradiam os primeiros raios de sua deterioração. Essa podridão incontrolável a amedronta, mas, mais que isso, inspira um ódio profundo por interpretar essa estranheza corporal como grande injustiça obrada por algo que detém mais poder que ela, transformando-a em algo que não quer ser.

Com o surgimento do aluno Walter Klemmer na vida de Erika, além do corpo e da mãe tirana, também ele começa a exercitar seu poder sobre ela. Contudo, o ódio que se instala nesse contexto não provém da protagonista, mas sim dele, delineando a identidade desta de uma forma imprevista. Convencido de que pode dominar sua professora, Walter Klemmer se aproxima dela para transformá-la em seu objeto de prazer. A base de seu cerco se dá com a percepção da insegurança e solidão que afloram no comportamento de Erika a despeito da fachada de superioridade e invulnerabilidade. A idade, o dispêndio de atenção e a oferta de uma narração de amor lhe parecem instrumentos suficientes para instalar seus mecanismos de poder e manipular o desejo da professora. Dessa forma, ele inicia suas

incursões, certo de que pode manipulá-la e descartar seus dejetos tão logo tenha alcançado seus objetivos.

O que Walter Klemmer não considera em suas artimanhas é a capacidade de leitura de signos de poder por parte da própria Erika. Quando ela revela seus desejos masoquistas, mostrando, portanto que seus desejos não são manipulados, mas autodirecionados e bastante concretos, Klemmer vê sua construção pessoal ruir, pois tem de atualizar sua imagem e, com ela, a distribuição de signos de poder. Essa tomada de consciência desperta o ódio dele, mostrando-lhe concomitantemente que o que sentia estava longe de ser um sentimento sincero. A queda da máscara, além de exibir com clareza a dimensão de seus sentimentos vis, também implica consequências consideráveis para a construção de identidade de Erika. Esta tem de implorar a Klemmer que atenuie seu ódio e seu ímpeto agressivo para não ver sua representação social em risco. Mais uma vez, Erika tem de subordinar-se ao desejo alheio, desta vez, no entanto, já sem energia vital para sentir ódio e proteger-se dos assédios.

Por fim, todo o ódio que perpassa a narração existencial de Erika acaba extinguindo sua capacidade de construir redes teleológicas, ou seja, estruturas narrativas que, a despeito do jogo de poder e do ódio que dele brota, pudessem instituir uma finalidade independente. Essa deterioração dos signos de finalidade se anuncia com sua incapacidade gradual de ver o crescimento e a regeneração, focando somente na morte, e culmina com a ausência completa de ódio acompanhada por uma tentativa de ferir-se para averiguar a existência de algum sinal vital em si mesma. Com a ruína de seus projetos de identidade, desfalece também sua habilidade de experimentar emoções intensas que corroboram a certeza de suas ações ou sublinham a incongruência entre desejo e realidade. Os signos de poder já não a interessam, porque se encontra existencialmente vazia. Com esse vazio e sua incapacidade de concatenar os signos, também estes perdem sua razão de ser.

Considerações finais

A figuração do ódio se revela como múltipla e complexa: ele está intrincado nas malhas do poder, é modelado pelos signos da cultura e impera sobre as ações que em sua superfície pretendem conformidade com as imposições do espaço social. O ódio não é somente uma reação hormonal, ele encerra uma interpretação da realidade e a subsequente encenação subjetiva no espaço de interação.

Em *Die Klavierspielerin*, o ódio surge no seio da família, onde a mãe

demanda a subordinação completa de sua filha Erika. Para isso, ela busca apropriar-se de seu corpo e de seu desejo, imprimindo no caráter da filha seus princípios de comportamento e seu entendimento de realidade. As tentativas de imposição acabam ocasionando conflitos, pois Erika experimenta necessidades irreconciliáveis com os planos urdidos pela mãe. Seu grito talvez represente a primeira materialização de resistência para esquivar-se dos ataques invasivos e da manipulação materna. Nesse embate, surge o ódio da mãe que depara com uma filha à procura de uma identidade autônoma e com intuito de não mais exercer a função de objeto que reflete, reproduz e confirma os projetos de identidade da mãe. O ódio da filha, por outro lado, se concretiza perante as tentativas da mãe de negar suas necessidades pessoais e impor-lhe uma visão de realidade que não condiz com suas necessidades.

A aceitação pacífica da ocupação do espaço íntimo tem seu término quando da aparição do aluno Klemmer na vida de Erika. Com ele, surgem novas perspectivas de construção identitária que, no entanto, se desfazem tão logo o aluno se apercebe que não pode manipular a professora conforme seus desejos egoístas, provocando dessa forma novas materializações de ódio. Em sua encenação social, Erika acaba repetindo suas experiências primárias em todas suas interações. Em sua função de professora, ela aniquila, como a mãe, o desejo alheio e se vale de diversos mecanismos de controle para garantir a submissão completa, produzindo dessa forma o ódio dos alunos. Essa necessidade de controlar também se patenteia em suas tentativas de destruir o corpo alheio ou de mutilar seu próprio. A automutilação implica liberdade sobre si, mas também ódio do corpo como objeto deteriorado, estranho e inimigo. Com a ruína de sua orientação teleológica também o ódio se esvai, porquanto o embate nas malhas do poder já não a incita a qualquer encenação que lhe pudesse servir como base para a narração pessoal.

Recebido em: 04/07/2016

Aprovado em: 14/09/2016

A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO FEMININO EM *DOM CASMURRO, LOLITA E LA NADA COTIDIANA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p90-103>

Felipe dos Santos Matias

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

RESUMO

O presente artigo realiza uma análise acerca da representação do sujeito feminino nos romances *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, e *La nada cotidiana* (1995), de Zoé Valdés, com o intuito de detectar as práticas discursivas e socioculturais que os respectivos narradores veiculam, principalmente em relação ao gênero.

ABSTRACT

The present article analysis the representation of female subject in the novels *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis, *Lolita* (1955), by Vladimir Nabokov, and *La nada cotidiana* (1995), by Zoé Valdés, with the aim of detecting the discursive and sociocultural practices that the respective narrators makes, mainly in relation to the gender.

PALAVRAS-CHAVE:

Sujeito.
Feminino.
Dom Casmurro.
Capitu.
Lolita.
La nada cotidiana.
Yocandra.

KEYWORDS:

Female.
Subject.
Dom Casmurro.
Capitu.
Lolita.
La nada cotidiana.
Yocandra.

As décadas de setenta e oitenta do século XX viram surgir um conjunto de estudos feministas que produziram uma considerável “reavaliação das explicações correntes da vida social, apoiadas na experiência de mulheres e na crítica às teorias sociais, geralmente omissas quanto à importância das relações de gênero na explicação da organização social”¹. Os essencialismos propagados pela doxa patriarcal começaram a ser questionados e desconstruídos, visto que justificavam, até então, “arbitrárias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes”².

Joan Scott expressa que o termo “gênero” é utilizado “para designar as relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas”³. A partir das ideias dessa estudiosa, pode-se dizer que o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder, e é também um sistema social, cultural e literário, que é construído a partir de atitudes e valores, por meio dos quais se caracteriza o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino. Segundo Scott, o termo “gênero” faz parte da “tentativa empreendida pelas feministas contemporâneas de reivindicar certo terreno de definição, para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar as persistentes desigualdades entre as mulheres e os homens”⁴. Para ela, este termo auxiliou na mudança de um paradigma científico para um literário, proporcionando a realização de estudos de constituição de sujeito nas obras literárias.

O conceito de gênero definido por Scott permite refletir sobre todos os aspectos da vida, incluindo sexualidade, identidade, política e divisão do trabalho. Em direção semelhante à dela, Bila Sorj define gênero como sendo “um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações”⁵. Esta definição viabiliza o reconhecimento das relações de poder entre homens e mulheres e o estudo

¹ SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: BRUSCHINI, C; COSTA, A. O. (Orgs). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p. 15.

² BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 17.

³ SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Revista Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 75.

⁴ SCOTT, op. cit., p. 85.

⁵ SORJ, op. cit., p. 15.

de como essas ações ocorrem, por exemplo, na literatura. Pelo fato de o poder ser distribuído entre os sexos, cabe às mulheres, de acordo Sorj, uma posição subalterna na organização da vida social machista e patriarcal.

Segundo Jane Flax, “o mais importante avanço isolado na teoria feminista consiste em se ter problematizado a existência de relações de gênero”⁶. Para Flax, vivemos num mundo em que o gênero é uma relação social constituinte e também uma relação de dominação. A existência de relações de gênero nos ajuda a ordenar e entender os fatos da existência humana, as relações simbólicas que vigoram na sociedade como um todo e que tendem sempre a justificar a dominação masculina, conforme aponta Pierre Bourdieu:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos⁷.

De acordo com Lúcia Osana Zolin, “no âmbito da Literatura e da Crítica Literária, a mulher vem figurando entre os temas abordados em encontros, simpósios e congressos, bem como se constituindo em motivo de inúmeros cursos, teses e trabalhos de pesquisa”⁸. Para Zolin, os estudos sobre obras literárias canônicas evidenciam sólidas relações entre sexo e poder, visto que as relações entre casais espelham as relações de poder na sociedade patriarcal, na qual o homem se sobrepõe à figura da mulher e a representa de acordo com a visão da ordem social falocêntrica.

A arte literária permite perceber os diferentes modos de enunciação relacionados às mulheres, bem como as diferenças entre os processos de singularização, explicitando, portanto, as tensões e os conflitos entre estes processos, que vão sendo construídos com base na categoria gênero.

⁶ FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 226.

⁷ BOURDIEU, op. cit., p. 18.

⁸ ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 217.

A observação de práticas discursivas em determinadas obras ficcionais possibilita analisar a constituição dos sujeitos feminino e masculino. Ainda permite não só a oportunidade de identificar, mas também de refletir criticamente sobre essa construção e problematizar aqueles significados atribuídos ao gênero que determinam ou favorecem determinadas formas de ser.

O estudo aqui proposto focaliza as representações do sujeito feminino desenvolvidas pelos narradores dos romances *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, *Lolita* (1995), de Vladimir Nabokov, e *La nada cotidiana* (1995), de Zoé Valdés, partindo das considerações teóricas sobre gênero expressas anteriormente e do pressuposto de que a linguagem atribui sentido ao mundo e que, dessa forma, constrói a realidade na qual vivemos e nos inserimos. Nesse contexto, os elementos da vida social são conformados discursiva e linguisticamente na forma literária. A linguagem não só expressa as características dos elementos de sentido, mas também os constitui.

Segundo Michel Foucault, todo uso da linguagem se “enraíza numa vida, numa sociedade, numa história”⁹. Essa noção foucaultiana permite observar que os discursos não são transparentes, mas sim arbitrários e tendenciosos, veículos de uma determinada ideologia. Desta maneira, pode-se dizer que a constituição de gênero é realizada nas narrativas literárias como um processo performativo, fundamentalmente atrelado à linguagem, visto que as artimanhas expositivas do narrador são estratégias de persuasão.

Para Mikhail Bakhtin, o sujeito que elabora um discurso é sempre, em certo grau, “um ideólogo e suas palavras são sempre um *ideograma*, visto que sua linguagem particular representa sempre um ponto de vista sobre o mundo, no qual o sujeito aspira uma significação social”¹⁰. Partindo desse pressuposto teórico bakhtiniano, ressalta-se neste estudo a importância de se perceber que tanto em *Dom Casmurro* quanto em *Lolita* os narradores são homens e fazem representações a respeito de suas respectivas mulheres amadas, e estas são constituídas por meio da linguagem, que implica um conhecimento parcial e deve ser percebida como social e historicamente localizada, produto de uma construção discursiva que visa persuadir os possíveis leitores dos respectivos textos. Diferentemente dessas obras que são narradas por sujeitos masculinos e que possuem uma versão depreciativa em

⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 390.

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1993, p. 135.

relação ao sujeito feminino, em *La nada cotidiana* é uma mulher que detém o poder da representação linguística, que representa a si própria e aos sujeitos masculinos com os quais convive ao longo da trama, pois Patria/Yocandra é a narradora-protagonista da obra. Deste modo, objetiva-se aqui confrontar as representações narrativas da escrita feminina (*La nada cotidiana*) com as das escritas masculinas (*Dom Casmurro* e *Lolita*), tendo como base o conceito de gênero.

Nos romances *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, as personagens femininas Capitu e Lolita são vozes silenciadas, pois a representação delas é feita pelos narradores-personagens, os quais veiculam aquilo que desejam. Desse modo, a constituição do sujeito feminino em ambas as obras passa pelo crivo de representantes da sociedade patriarcal falocêntrica, que configuram suas respectivas amadas com as características que julgam pertinentes, transmitindo ao leitor os valores sociais das sociedades na qual estão inseridos, a brasileira do fim do século XIX, no caso de Bento Santiago, e a norte-americana da década de 50, no caso de Humbert.

Diferentemente de *Dom Casmurro* e *Lolita*, na obra *La nada cotidiana* (1995), de Zoé Valdés, a personagem feminina Patria/Yocandra é quem narra a sua história, veiculando ao longo da narrativa as suas memórias, impressões e angústias relacionadas à sua vida. Nessa obra, é Yocandra quem constitui os sujeitos masculinos, principalmente os seus dois amantes, os personagens Traidor e Nihilista. A respeito de *La nada cotidiana*, Miguel Angel González-Abellás faz o seguinte comentário:

La nada cotidiana cuenta la historia de Patria, una mujer así llamada por nacer durante el año del triunfo de la Revolución, y con el paso de los años y los desencantos en Cuba, se cambia el nombre por el de Yocandra y se dedica a reflexionar y a escribir sobre la nada que observa a diario en la isla y su amor por dos hombres, el Traidor y el Nihilista¹¹.

Tanto em *Dom Casmurro* e *Lolita* quanto em *La nada cotidiana* a narrativa é em primeira pessoa, visto que o(a) narrador(a) também é protagonista. Se, por um lado, a narrativa em primeira pessoa confere verossimilhança ao relato, supondo-se que o narrador ao assumir-se como sujeito do enunciado seja a testemunha mais idônea para contar sua própria

¹¹ GONZÁLEZ-ABELLÁS, Miguel Angel. Aquella isla: introducción al universo narrativo de Zoé Valdés. *Hispania*, v. 83, n. 1, mar. 2000, p. 44.

história, por outro são igualmente conhecidas as artimanhas desse procedimento retórico, dado o comportamento arbitrário dele, que conta o que bem entende e da maneira que julga conveniente, inserindo em seu relato, conscientemente ou não, suas ideologias, crenças e possíveis preconceitos socioculturais. Este tipo de narrador, autodiegético, dá margens a ambiguidades, provoca hesitações, cria um universo de múltiplas possibilidades, por mais que tente construir um discurso homogêneo e centralizante.

Nas narrações de Bento Santiago (marido ciumento, cismado e com perceptíveis perturbações psicológicas) e Humbert (pedófilo e assassino) a reconstituição do passado funciona como estratégia de defesa, pois ao evocarem a Capitu menina e a ninfeta Lolita, respectivamente, cada um deles prepara a sua própria defesa, visto que transferem para as amadas a culpa de seus atos, tentando fazer o leitor crer que foram elas que os seduziram e os conquistaram. Já na narração de Yocandra, a evocação de suas memórias possui um caráter de exposição analítica em relação à sua vida pessoal. Pode-se dizer que nesse caso também há em certo sentido uma estratégia de defesa, principalmente em relação à vida amorosa, visto que a narradora justifica sua falta de sentimentalidade na relação com os homens em virtude do trauma psicológico que sofreu quando se relacionou e casou com o personagem Traidor, um homem egocêntrico, frio e infiel.

Com isso, nota-se que o papel do narrador é de vital importância nas três obras aqui analisadas, pois é através de cada um deles que vamos conhecer as respectivas histórias, fazer julgamentos e reflexões. Entretanto, deve-se ter em mente que eles também são protagonistas, que querem persuadir os seus leitores (principalmente nas narrativas de *Dom Casmurro* e *Lolita*) a respeito das suas versões dos fatos, fazendo uso de suas posições sociais e de suas refinadas educações. Para tal efeito, eles se mostram gentis e atenciosos com o leitor, demonstram um grau diferenciado de erudição. Concordando com John Gledson, pode-se dizer que "o narrador, que também é protagonista, é um enganador que está tentando nos persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história"¹².

A partir da perspectiva de Gérard Genette, "todo discurso, além de ser emitido por alguém, sempre irá se dirigir a alguém"¹³, ou seja, além do discurso ser produzido por determinado alguém, ele possui um destinatário

¹² GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 95.

¹³ GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995, p. 46.

alvo. Genette afirma que “dessa forma, a instância narrativa não é sustentada unicamente pela participação ficcional do emissor, uma vez que o receptor do texto aí se inscreve ao atuar como intérprete”¹⁴. Essas considerações de Genette nos permitem afirmar que o discurso do narrador é configurado para o leitor, o qual passa a receber toda a carga sócio-ideológica do emissor.

Nas narrativas de Bento Santiago e Humbert o leitor é explicitamente convocado a participar do processo discursivo na condição de intérprete, completando lacunas, tirando conclusões e fazendo julgamentos do que lhe é relatado. Para tanto, os narradores apelam à empatia do interlocutor. Ambos são educados e atenciosos com o leitor, pois há a intenção de persuadi-lo acerca da representação que fazem dos sujeitos femininos. Abaixo, são destacados dois exemplos que evidenciam a atenção e a gentileza dos narradores de *Dom Casmurro* e *Lolita* com o leitor:

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo¹⁵.

Por obséquio, leitor: apesar de sua exasperação com o termo, morbidamente sensível e infinitamente circunspecto herói de meu livro, não pule essas páginas essenciais! Faça um esforço para imaginar-me, pois não existirei se o distinto leitor não for capaz de imaginar-me; tente discernir a corça que havia em mim, tremendo na floresta de minha própria iniquidade; tratemos até de sorrir um pouquinho. Afinal de contas, um sorriso não faz mal a ninguém¹⁶.

Em *La nada cotidiana* não existe uma interpelação explícita do leitor, pois a narradora Yocandra não o cita nominalmente. Há, entretanto, uma convocação implícita, pois ela se preocupa em explicar e detalhar algumas situações de sua vida, principalmente em relação ao envolvimento passional com a personagem o Traidor, conforme ilustra o fragmento a seguir:

¿Cómo conocí al Traidor? Yo regresaba de las clases de mecanografía que recibía de una mulatona que pretendía ser refinada, sofisticada y de salón, y que tenía su escuela clandestina en un solar del Callejón de Chorro [...] Él me persiguió, no pudo resistir la tentación, me le antojé candorosa, empapadita, el agua transparentaba mi vestido y sus dientes hubieran querido volar para marcar mi dura carne, mi “señora piel”, como el poema de Lezama dedicado a Fina. (El Traidor me contaría años

¹⁴ Idem, ibidem, p. 47.

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 132.

¹⁶ NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo, 2003, p. 131.

después que Lezama estuvo toda su vida enamorado de ella, platónicamente, claro)¹⁷.

Nota-se no fragmento acima que a narradora Yocandra dá indícios de um diálogo implícito com o leitor, visto que responde a uma possível questão de interesse dele, explicando alguns detalhes acerca de como conheceu o Traidor, e faz um parêntese para dar uma explicação extra. Assim como Bento Santiago e Humbert, Yocandra também apela à empatia do interlocutor, convocando-o a participar de sua narrativa, mesmo que implicitamente.

De acordo com Flávio Kothe, em *Dom Casmurro* o narrador Bento Santiago propaga os valores e preconceitos sociais que a sua sociedade tinha contra a mulher, ou seja, ele “quer a mulher guardada em casa, sem trabalhar nem fazer nada, sem nenhum espírito de iniciativa”¹⁸. Bento Santiago diz ao leitor que “as mulheres sejam sujeitas a seus maridos”¹⁹. Do mesmo modo, o narrador Humbert também tenta manter a sua jovem amada, Lolita, reclusa em casa, submissa, sem participar de atividades artísticas e sociais como a encenação de uma peça teatral, dificultando a convivência dela com jovens da mesma idade, configurando-se, assim como Bento Santiago, em um patriarca repressor que não aceita a liberdade da mulher:

Para começar, o velho bicho-papão fez uma lista do que era “absolutamente proibido” e outra do que era “relutantemente proibido”. [...] Ela podia ir a uma confeitaria com os colegas e lá conversar ocasionalmente, ou até mesmo dar umas risadinhas [...] deixei totalmente claro que, enquanto durasse meu regime, nunca, mas nunca mesmo, lhe seria permitido ir ao cinema²⁰.

Na obra de Zoé Valdés, Yocandra denuncia os preconceitos sociais que a sociedade falocêntrica tinha (e ainda hoje tem em muitos casos) contra o gênero feminino, a qual dissemina que a mulher não tem a liberdade de contestar o marido e de trabalhar se for casada, pois deve cuidar da casa, preparar a comida do esposo, lavar sua roupa, satisfazer os seus desejos sexuais, fazer vista grossa e/ou perdoar suas traições, etc. O excerto a seguir é um exemplo disso:

Aún es mi marido, porque debo señalar que, antes de salir en las mañanas, cuando ya estoy lista en la puerta, bañada, vestida con mi ropa limpia y planchada, el abrigo

¹⁷ VALDÉS, Zoé. *La nada cotidiana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1995, p. 39-40.

¹⁸ KOTHE, Flávio. *Fundamentos da teoria literária*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002, p. 399.

¹⁹ ASSIS, op. cit., p. 183.

²⁰ NABOKOV, op. cit., 188.

impecablemente sacudido, sin una basurita, peinada, perfumada, entonces es cuando a él se le antoja singarme con ropa y todo encima de la colcha blanca que suelta pelusitas, o de la alfombra polvorienta, porque él no se gastará un quilo en comprar el espray limpialfombras, ni yo tampoco claro está. (Como esposa acompañante sólo gano sesenta dólares al mes y no tengo derecho a trabajar fuera). A esa hora debo volver a quitarme la ropa, bañarme nuevamente, introducirme un óvulo de nistatina en la vagina porque parece que él ha tenido relaciones con una venezolana de la UNESCO que le ha pegado una trichomona del carajo. Ten paciencia y perfúmame de nuevo, repíntate los labios. Y cuando parece que puedes salir a batirte con las oleadas gélidas de la mañana, él te procura, dulce, casi tierno, e indefenso:

- Amor, ¿dejaste mi comida preparada?²¹

Há do ponto de vista narrativo uma grande semelhança entre *Capitu* e *Lolita*: a quase total exclusão de suas vozes como narradoras, visto que a fala de ambas é suprimida ou deformada pela perspectiva unívoca do narrador masculino, o qual é o detentor da palavra, do discurso. Em oposição, a voz de Yocandra possui a liberdade de expressão, com a conseqüente denúncia e combate à dominação machista, conforme se observa no excerto anterior. Na narrativa de Zoé Valdés, a personagem feminina toma o poder da palavra, representa incisivamente os mandos e desmandos dos sujeitos masculinos, aponta-os como responsáveis pela repressão e danos psicológicos causados às mulheres. Como exemplo de denúncia destes danos, pode-se citar o trecho em que Yocandra relembra a perda forçada da virgindade na adolescência/juventude, visto que o homem pelo qual estava apaixonada, o Traidor, não queria fazer sexo com uma virgem. Ela, então, é praticamente obrigada a se relacionar sexualmente com um desconhecido para, somente assim, poder viver uma relação com o seu amado:

La segunda vez me preguntó si yo era virgen. Claro que respondí sí, realmente lo era, nadie aún había penetrado mi vulva, mi himen estaba intacto. Él no podía admitir aquello. Me amenazó con el dedo y me partió para arriba visiblemente airado. Si yo era virgen alguien tenía que desvirgarme, pero jamás él. Él era incapaz, no soportaba a las vírgenes, él no se atrevía a romper algo tan delicado y húmedo, ¡el himen! (¿Cómo iba a sospechar que mucho tiempo después, y muy a menudo, iba a desgarrar zonas más sensibles en mí: la dignidad, el alma, y toda esa mojonería tan importante para nosotras?)²²

[...]

²¹ VALDÉS, op. cit., p. 63-64.

²² VALDÉS, op. cit., p. 41-42.

Regresé al cuartucho del Traidor. Por supuesto, él no me esperaba. Abrió somnoliento – ya era madrugada – y bostezó sin cuidarse de no mostrarme los empastes. Yo lo aparte a un lado y entré ligera. Como a punto de bailar un vals.

- Ya – dije sonriente, en el colmo del éxtasis.

-¿Ya qué? – preguntó al tiempo que encendía un cigarrillo.

- Ya me partieron.

- Quieres decir que ya no eres...

- Eso... virgen... Con permiso, ¿puedo lavarme? – La esperma del melenudo me corría por las rodillas²³.

O relato memorialístico de Yocandra é ao mesmo tempo chocante e sensibilizador, pois é a voz de uma mulher experiente e sofrida, que relembra a perda de sua inocência, ocorrida em função de uma idealização amorosa. No entanto, essa perda e os subsequentes danos psicológicos não passam impunes do ponto de vista da linguagem, devido ao fato de que Yocandra faz uso de sua voz narrativa para delatar o homem que tanto mal fez a ela, que se aproveitou de sua ingenuidade, de sua paixão adolescente:

El Traidor desvirgó mi inocencia si hoy soy despiadada es por su culpa. Era el destinado a violar mis sueños y lo hizo cruelmente. Era el que debía mentirme y me mató a mentiras. Era el que marca, y aquí estoy cubierta de cicatrices. [...] Yo lo amé como sólo puede hacerlo una adolescente²⁴.

Distintamente de Yocandra, as vozes de Capitu e Lolita somente conseguem manifestar-se por meio do e no interdito, pelas pequenas brechas do discurso patriarcal do repressor, e é nessas mínimas aberturas que se podem perceber caminhos para a refutação e a desconstrução do que é narrado, que se pode observar a angústia sofrida pelo sujeito feminino:

- Não Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais! [...] Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!²⁵

- Seu bruto! [...] Você não vale nada. Eu era uma mocinha pura e inocente, e olha só o que você fez comigo. Devia chamar a polícia e dizer que você me violentou. Ah, seu velho sujo, sujo!²⁶

²³ VALDÉS, op. cit., p. 44-45.

²⁴ VALDÉS, op. cit., p. 45.

²⁵ ASSIS, op. cit., p. 237.

²⁶ NABOKOV, op. cit., p. 142-143.

Nos dois excertos, percebe-se o desespero dos dois sujeitos femininos com relação aos seus parceiros. No caso de Capitu, esse é um dos raros momentos dentro da narrativa que ela pode se defender das constantes acusações de Bento Santiago, chegando ao ponto de pedir a separação por não aguentar mais a pressão e refreamento que sofre do ciumento companheiro. Com relação à Lolita, ela expressa toda a indignação e asco que sente por Humbert, que a explora sexualmente sem o menor escrúpulo e pudor. Assim, depreende-se que tanto em *Dom Casmurro* quanto em *Lolita* a voz do sujeito feminino consegue permear o discurso do narrador, atormentando-o nas reminiscências, criando fantasmagorias de sombras à beira e por dentro da narrativa.

Capitu, quando menina, e Lolita são apresentadas como jovens fascinantes, encantadoras e sedutoras para demonstrar melhor a “armadilha” que representam, a “desgraça” que preparam contra as pretensas “vítimas” masculinas com quem convivem. Por meio desta atitude, os narradores identificam as respectivas amadas como *femmes fatales*, aproximando-as de Lilith – símbolo da mulher atraente e volúvel que usa os poderes de sedução para atormentar a vida dos homens que por ela se apaixonam. São expostos a seguir dois fragmentos para ilustrar o que foi dito:

Se isto vos parece enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! [...] Ainda há pouco, falando dos olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis [...] palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs²⁷.

Lentamente sua cabeça se voltou para o outro lado e tombou sobre os travesseiros de que ela se havia injustamente apropriado. Fiquei imóvel na minha beirada, olhando seus cabelos em desalinho, o brilho de sua pele de ninfeta (meio quadril e meio ombro entrevistados vagamente)²⁸.

No caso de Lolita, desde sua criação em 1955, a personagem título da obra de Vladimir Nabokov vem povoando o imaginário dos leitores ao combinar sedução feminina e ingenuidade infantil, apesar da necessidade de se levar em consideração que ela é uma construção discursiva do narrador, pois esta caracterização só existe em função de sua pedofilia, conforme se evidencia no excerto abaixo:

²⁷ ASSIS, op. cit., p. 73.

²⁸ NABOKOV, op. cit., p. 131.

Eu estava de pé, as costas voltadas para a porta, e de repente senti que o sangue me subia à cabeça aos borbotões quando ouvi sua respiração e sua voz atrás de mim. Ela chegou arrastando e batendo sua pesada mala. “Oi!”, ela disse, e ficou parada, olhando-me com um olhar ao mesmo tempo furtivo e alegre, os lábios macios e entreabertos num sorriso algo tolo mas maravilhosamente encantador²⁹.

Lolita é descrita fisicamente pelo narrador Humbert como uma bela ninfeta, uma “ginasiana pubescente”, uma sedutora igual à Carmen, evocando a astuta e encantadora cigana da obra homônima de Prósper Mérimée, a qual também é considerada uma das representações de Lilith. Segundo Woodward, “a identidade é relacional, e a diferença estabelece-se por uma marcação simbólica relativa a outras identidades”³⁰. Desta forma, pode-se pensar que a “ninfeta” só existe em função do olhar deturpado de Humbert, visto que é ele quem constrói essa identidade negativa de Lolita, atribuindo aos hipotéticos encantos e sedução dela a sua desgraça e perdição.

Para o narrador de *Dom Casmurro*, o essencial é provar que o conhecimento que tinha dos atos de Capitu quando menina lhe possibilitava um julgamento seguro sobre a mulher adulta, que ele qualifica como misteriosa. O seguinte trecho é um exemplo disso: “Mas creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”³¹. Entretanto, a única lembrança que pode ter o leitor da jovem Capitu é a que lhe foi dada pela escrita do narrador, limitando, assim, a confiabilidade da história contada.

Bento Santiago utiliza-se da repetição das metáforas “olhos de ressaca” e “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” para ressaltar a ideia do dito popular de que “os olhos são o espelho da alma”, e assim tentar convencer o leitor que a Capitu menina já possuía má índole, pois seus olhos, caracterizados de modo traiçoeiros como o mar, atraem para destruir, qualificando-a negativamente: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada”³².

O fato de o narrador de *Dom Casmurro* ser um aristocrata e um cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho carinhoso, o marido cioso, o proprietário abastado, o moço com educação

²⁹ NABOKOV, op. cit., p. 112.

³⁰ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade & Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 14.

³¹ ASSIS, op. cit., p. 152.

³² ASSIS, op. cit., p. 57.

católica, o cavalheiro da *belle époque* – o torna merecedor de todo apreço e respeito, o que contribui muito para a possível persuasão do interlocutor. A narrativa de Bento Santiago é composta com muita astúcia, com o intuito de iludir, enganar e confundir o leitor o tempo todo.

Em *La nada cotidiana*, a personagem masculina Traidor também tenta jogar a culpa do seu fracasso pessoal e artístico em cima da companheira Yocandra, mas por ela deter o poder da linguagem e representação, desmascara todo o machismo, covardia e incompetência intelectual do companheiro. A narradora-protagonista divorcia-se dele, libertando-se simbolicamente das algemas da sociedade patriarcal:

Regresé y una vez más fui sincera. Confesé que había descubierto su novela y que la había leído.

- ¡Genial, no? – fue su respuesta socrática, es decir, por el hecho de haber contestado con una pregunta.

Mientras yo hacía las maletas, él amenazaba con el suicidio. Fui a la cocina y sin el más mínimo comentario ni asomo de alarma le puse el cuchillo en las manos. Siguió lamentándose. Fui al botiquín y le preparé al cianuro. Continuó gimoteando. Lo penúltimo que escuché fue:

- Por culpa tuya no puedo escribir. Siento que me espías y eso me inhibe. Todos me espían, pero tú con más encono... Tú eres la culpable...

Por un tin así no solté la carcajada³³.

No fragmento acima, nota-se por parte do Traidor a mesma postura covarde de Bento Santiago e de Humbert, a de colocar a culpa na companheira por suas atitudes e debilidades. No entanto, na obra de Valdés é o sujeito feminino que elabora o discurso narrativo, e desta forma o sujeito masculino é constituído com todas as suas hipocrisias e ridículos. Yocandra desnuda em sua narrativa a fraqueza e incapacidade do companheiro, expressando a sua vontade de dar uma gargalhada ao ouvir as lamúrias infundadas dele. O absurdo das ações do ex-companheiro pode ser observado na atitude melodramática de pedir que Yocandra o mate, no momento em que ela começa a arrumar as malas para se divorciar dele:

El Traidor vino corriendo, me puso la hoja afilada entre las manos, abrió la camisa de su pijama color punzó, y arrodillado suplicó:

- ¡Mátame, mátame! ¡Asésiname!

Ni hablar, pensé yo. Imaginé los titulares en los diarios y en el noticiero: “Talento escritor cubano muere descuartizado a manos de su esposa joven e aburrida, una

³³ VALDÉS, op. cit., p. 65.

inútil que lo único que hacía era vagabundear mientras él sudaba y se desvivía trabajando en las páginas de su última y genial novela”. Recogí mis pertenencias como pude, a lo loco, dejando sin duda cosas de valor y llevándome las boberías que el nerviosismo me permitía ver, en medio de aquel capítulo digno del más vil culebrón venezolano.

Pensé que sería fácil para él olvidarme. En cierta ocasión, almorzando en un restorán habanero con nombre francés, La Fayette, me había dicho que para él no constituía ningún trauma borrar a una mujer de su mapa. Sólo tenía que pensar y fijar sus defectos físicos, y con ese método ya la exterminaba. Yo tengo varios, por desgracia. O por suerte³⁴.

Yocandra representa com ironia e bom humor a covardia e o caráter melodramático do companheiro, mencionando que, por ser mulher, seria execrada e condenada publicamente pelas notícias jornalísticas, caso assassinasse de fato o Traidor, mesmo se estivesse cumprindo apenas a vontade dele, em razão de que a imprensa é, muitas vezes, partidária da ideologia falocentrista.

Após o exposto neste estudo, pode-se dizer que na narrativa literária autodiegética nenhuma constituição de gênero é neutra, pois há sempre uma manipulação do narrador em função de interesses subjacentes à elaboração da escritura/narração. Nessa direção, a presente reflexão buscou desenvolver a ideia de que em *Dom Casmurro* e *Lolita* as personagens Bento Santiago e Humbert se constituem como sujeitos de discursos machistas e repressores em relação às mulheres amadas (Capitu e Lolita), visto que estão inseridos em formações socioculturais que se configuram como um campo de domínio masculino. Em contrapartida, a narrativa de *La nada cotidiana* configura a liberdade de expressão da voz feminina (a de Yocandra), caracterizando-se como um discurso de denúncia e desconstrução em relação às opressões sofridas pelo gênero feminino nas sociedades falocêntricas e patriarcais.

Recebido em: 04/02/2016

Aprovado em: 07/08/2016

³⁴ VALDÉS, op. cit., p. 65-66.

A LITERATURA NAS SOMBRAS

AS EDIÇÕES EM PORTUGUÊS E OS TRADUTORES DA ATALÁ DE CHATEAUBRIAND NA CRISE DO ANTIGO REGIME LUSO- BRASÍLICO (1810-1820)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p104-138>

Pablo Iglesias Magalhães¹

Universidade Federal do Oeste da Bahia

RESUMO:

Esse artigo discute a circulação de quatro edições em português da novela *Atala* (1801), impressas em Lisboa, Londres e Salvador (1810-1820), sendo a primeira proibida pelo Santo Ofício em 1812. Por meio de extensa pesquisa, foi possível localizar exemplares únicos e identificar os três anônimos tradutores da referida novela, revelando que aqueles personagens, ligados por amizade e pela maçonaria, atuaram contra o absolutismo e em prol dos projetos constitucionalistas nos dois lados do Atlântico.

ABSTRACT:

This paper discusses the circulation of four Portuguese editions of the novel Atala (1801), printed in Lisbon, London and Salvador (1810-1820), the first prohibited by the Santo Ofício in 1812. Through research, it was possible to find unique samples and identify the three anonymous translators of that novel, revealing that those characters, linked to friendship and freemasonry, acted against absolutism and pro-constitutionalists projects on both sides of the Atlantic.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura colonial.
Traduções portuguesas.
Santo Ofício.
Censura.
Maçonaria.
Hipólito da Costa.

KEYWORDS:

Colonial literature.
Portuguese translations.
Santo Ofício.
Censorship.
Masonry.
Hipólito da Costa.

¹Professor Adjunto II de História do Brasil I e História Ibérica na Universidade Federal do Oeste da Bahia.

1 ● A origem da Atala (1801)

Paris, abril de 1801 (germinal, An IX). Naquele ano foi impressa a novela *Atala, ou Les Amours de Deux Sauvages dans le désert*, de François René Auguste de Chateaubriand (Saint-Malo, 4 de Setembro de 1768 - Paris, 4 de Julho de 1848), também conhecido como visconde de Chateaubriand. A *Atala* foi, originalmente, um episódio de *Génie du Christianisme*, e tornou-se um *best-seller*, alcançando cinco edições no mesmo ano em que foi publicado. O *Génie du Christianisme*, além da *Atala*, continha a novela *René* (1802), que foram publicadas separadamente, mas ambas eram protagonizadas por indígenas que habitavam a América do Norte. Em 1821, a novela *Les Natchez*, até então inédita, contando uma versão da história do povo indígena que se rebelou contra os franceses em 1727, foi incorporada às *Œuvres complètes* de Chateaubriand. A *Atala*, bem como seus demais escritos, consagrou-o como um dos autores mais lidos na Europa nas primeiras décadas do século XIX.

A biografia de Chateaubriand é bastante conhecida, apesar de ainda conservar alguns elementos obscuros. Nascido no seio da aristocracia francesa em Saint-Malo, a 4 de Setembro de 1768, aos 18 anos se tornou sub-tenente do Exército francês. Logo em seguida teve início a Revolução Francesa, que teve impacto significativo na vida de Chateaubriand. Ele próprio revelou, na primeira edição francesa da *Atala*, os pormenores da sua biografia que o levaram a escrever a novela:

Eu era ainda muito moço quando concebi a ideia de escrever a epopeia do homem da natureza, ou de pintar os costumes dos selvagens, ligando-os a qualquer acontecimento conhecido. Afora a descoberta da América, nenhum assunto me pareceu tão importante, sobretudo para os franceses, como a terrível matança dos Natchez, na Luisiana em 1727. A conspiração de todas as tribos índias para libertar o Novo Mundo duma escravidão de

dois séculos, figurou-se-me quase tão feliz assunto como a conquista do México. Tracei alguns fragmentos desta obra, mas conheci desde logo que me faltavam as verdadeiras cores, e que, para tornar fidelíssimo o quadro, precisava de seguir o exemplo de Homero, visitando os povos cujos costumes queria descrever.²

O novelista revelou também que, pouco mais de dez anos após a Independência dos EUA, foi seduzido pela história de uma reunião de povos indígenas, ocorrida ainda na primeira metade do século XVIII, para lutar contra o domínio colonial europeu na América do Norte. No mesmo ano em que eclodiu a Revolução Francesa, Chateaubriand seguiu para América, influenciado pelos relatos de viagem de James Cook, com o objetivo de buscar uma passagem marítima que ligasse o Atlântico e o Pacífico pelo hemisfério setentrional. O objetivo primordial da viagem não teve efeito, contudo, dali nasceu sua *Atala*, inspirada (e romantizada) nos povos indígenas norte-americanos:

Em 1789 comuniquei ao sr. de Malesherbes o projeto que formava de me transportar à América. Todavia, para dar à minha viagem um fim útil, planejei descobrir por terra a tão procurada passagem, acerca da qual o próprio Cook deixara dúvidas. Parti, percorri as solidões americanas, e voltei com projetos da nova viagem, a qual devia prolongar-se por nove anos. Era meu intento atravessar todo o continente da América setentrional, subir ao longo das praias, pelo norte da Califórnia, e volver pela baía de Hudson, ladeando o polo. O sr. de Malesherbes incumbiu-se de dar conta ao governo destes planos, e foi então que lhe li os fragmentos da pequena obra, que hoje publico. Veio a Revolução e destruiu-me todos os projetos. Banhado no sangue de meu único irmão, de minha cunhada e de seu nobilíssimo pai, tendo visto morrer minha mãe e minha talentosa irmã em resultado de maus tratos que lhes infligiram nos cárceres, eu vagueei por terras estrangeiras, onde o único amigo que me restava se apunhalou nos meus braços. [...] A *Atala* foi escrita no deserto, à sombra das barracas dos selvagens. Não sei se o público apreciará essa história, que sai de todos os caminhos traçados e que vem mostrar-lhe usos e paisagens inteiramente desconhecidos na Europa.³

Sucesso prodigioso na Europa, *Atala* fora traduzido em quase todos os idiomas europeus, com exceção das línguas eslavas e escandinavas. Ainda em 1801 foi traduzido para o alemão e impresso em Dresden. A aceitação pelos

² CHATEAUBRIAND, François-Auguste. *Atala, ou les amours deux sauvages dans le desert*. Paris: Chez Migneret, Imprimeur, rue Jacob, N.º 1186; Et à l'ancienne Librairie de Dupont, rue de la Loi, N.º 228, AN IX. (1801.), pp. IX. Tradução nossa feita sobre a primeira edição.

³ CHATEAUBRIAND, Op. Cit., 1801, p. X. Uma excelente biografia de Chateaubriand, inserindo-o no seu contexto histórico, ver: FUMAROLI, Marc. *Chateaubriand: poésie et terreur*. Paris: Gallimard, 2003. Também a introdução de BERCHET, Jean-Claude (ed). *Atala, René, Les Natchez*. Paris: Le Livre de Poche, 1989.

leitores foi tão grande que gerou a paródia *Alala ou les Habitans du Desert, Parodie D'Atala, Au Grand Village* (1801).⁴

A novela *Atala* logo despertou o interesse dos jovens intelectuais lusófonos, não tardando para que surgissem traduções na língua portuguesa. Em nenhuma dessas traduções, contudo, o prefácio acima, com suas referências a Voltaire, então mal visto pelas autoridades censoras de Portugal, e sublevações contra o domínio colonial europeu na América foi republicado. Os tradutores o omitiram para, decerto, não chamar mais a atenção da censura.

As traduções portuguesas, contudo, são objeto de imensa confusão, tanto por parte dos historiadores da literatura quanto dos historiadores do livro em Portugal e no Brasil. O presente artigo tem como objetivo identificar corretamente, pela primeira vez, as diferentes edições portuguesas da *Atala* de Chateaubriand. Essas edições, com pelo menos três traduções variantes, foram impressas nos anos de 1810 (Lisboa, com segunda edição em 1820), 1818 (Paris e Londres) e 1819 (Salvador). Não há dúvidas que se trata de um livro que influenciou profundamente a literatura e a estética do romantismo em Portugal e no Brasil, não se restringindo ao limitado círculo acadêmico, mas alcançando até mesmo homens e mulheres pouco instruídos. Brito Broca observou que

O interesse despertado por Lamartine, Vigny, Musset e outras das grandes figuras do Romantismo francês, não devia restringir-se ao círculo de intelectuais, mas estender-se ao grande público, dado o fato de ter-se procurado divulgar, bem cedo, algumas obras desses autores em português. Já em 1819, na Bahia, dos prelos de Manuel Antônio da Silva Serva saía uma edição de *Atala ou Os Amores de Dois Selvagens no Deserto*, traduzido na linguagem portuguesa por ...***.⁵

O objetivo da presente investigação consiste em revelar os aspectos históricos e bibliográficos das diferentes edições e traduções, identificando seus anônimos tradutores, com destaque para a edição da *Atalá ou os dois amores no deserto* impressa em 1819 na Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva, a primeira novela que se publicou na Capitania da Bahia. Esse livro inspiraria, nas quatro décadas seguintes, as gerações de autores do romantismo no Brasil. No dizer de Joaquim Nabuco:

⁴ SABIN, Joseph. *Biblioteca Americana: A Dictionary of Books Relating to America from its discovery to the present time by Joseph Sabin*. New York, J. Sabin & Sons, 84, Nassau Street, 1870, Vol. III, pp. 536-540.

⁵ BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Polis, 1979. p. 101.

Todos sabem que no princípio do século Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas. ‘Atala’ e os ‘Natchez’, que encerravam-na, impressionaram o Sr. J[osé]. de Alencar, quando já eram apenas monumentos em ruínas [...]. A impressão foi por tal modo forte que, ainda hoje, os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René.⁶

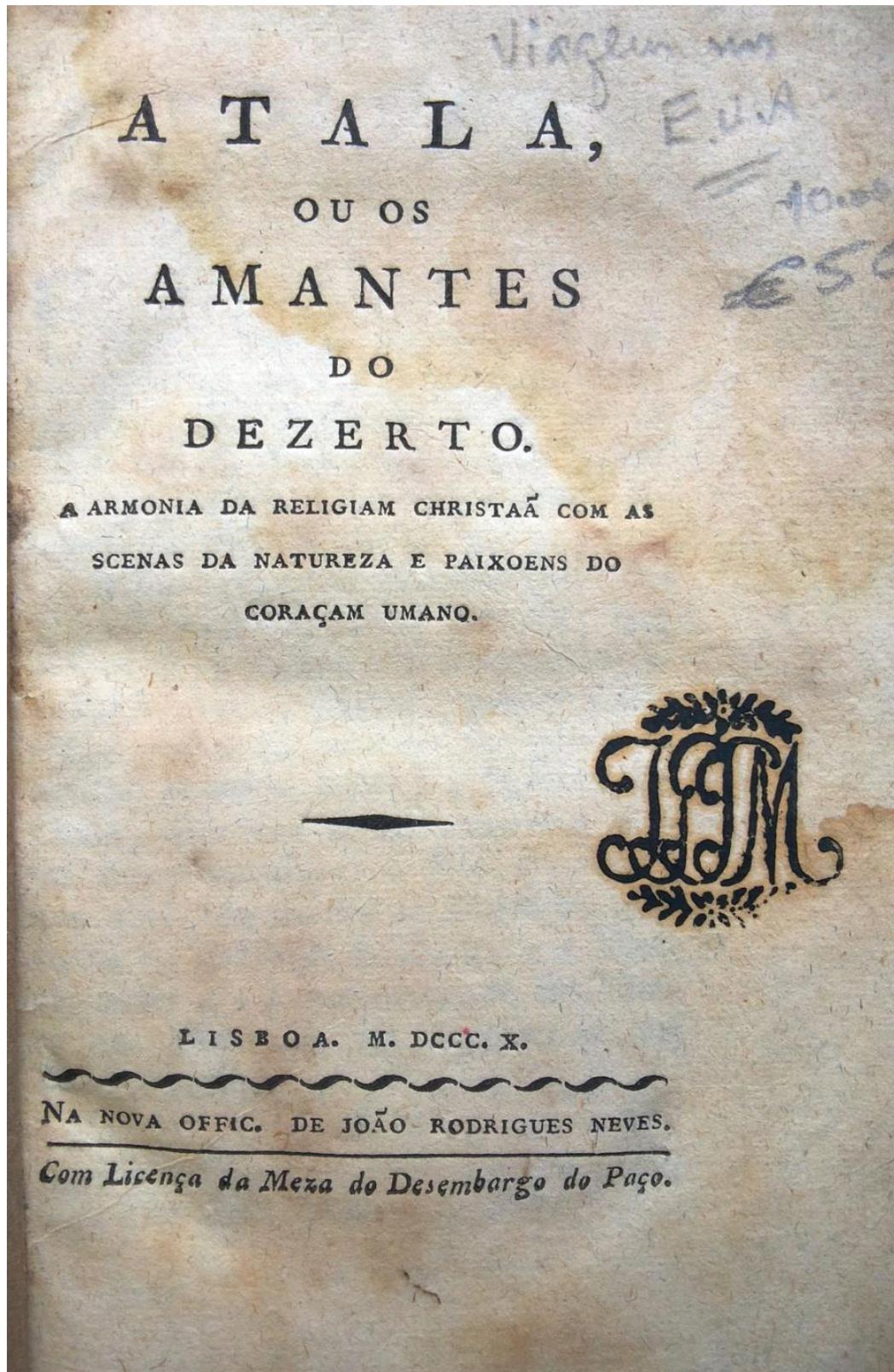
Antes, porém, de influenciar toda uma geração de literatos brasileiros, particularmente os indigenistas românticos, as traduções da *Atala* percorreram caminhos tortuosos, sendo, inclusive, proibida pelos censores portugueses em 1812.

2. As traduções portuguesas da *Atala*

Os registros bibliográficos acerca das edições e traduções portuguesas da *Atala* são, até o presente, bastante confusos. Os elementos históricos que envolvem os livros e os homens que os traduziram são, o que é mais grave, completamente ignorados. Os principais aspectos e as diferenças literárias das duas traduções da *Atala* são, não obstante, conhecidos por diligência e mérito do professor Thierry Proença dos Santos, que desenvolveu notáveis estudos acerca da referida novela.⁷ Em sua pesquisa, todavia, não lhe foi possível examinar nenhum exemplar da primeira edição de 1810, censurada em 1812. Também não encontrou nenhum exemplar da tradução portuguesa da *Atala* impressa em Londres, em 1818, e não tivera, sequer, notícia da existência da edição feita naquele mesmo ano em Paris.

⁶ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos II”. *A Polêmica Alencar – Nabuco, apresentação Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1978, p. 84.

⁷ SANTOS Thierry Proença dos. *Atala Traduzida – Estudo das Primeiras Versões Portuguesas*. Dissertação de mestrado em Linguística. Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa. Lisboa, 1999. 242 fl. ; SANTOS, Thierry Proença dos. “Atala traduzida em tempos de censura – para um estudo da recepção e da manipulação das versões portuguesas do romance de Chateaubriand”. *Actas do IV Congresso Internacional de Literatura Comparada “Estudos Literários / Estudos Culturais”*. Évora: Universidade de Évora, 2004; SANTOS. “Variação, reescrita, retradução – estudo comparativo de versões portuguesas e brasileiras de Atala de Chateaubriand (II)”. CORREIA, Clara Nunes; GONÇALVES, Anabela (org.). *Actas do XVI Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística (Coimbra, 28 a 30 de Setembro de 2000)*. Lisboa: Associação Portuguesa de Linguística, 2001, pp. 469-480 ; SANTOS. “As primeiras versões de Atala de Chateaubriand em Portugal e no Brasil ou a inevitável colocação cultural no tecido linguístico e discursivo”. *Livro de Comunicações do Colóquio Internacional: Caminhos do Mar / Ocean Paths*. Funchal: Departamento de Cultura da Câmara Municipal Funchal, 2001, pp. 207-223. Sou grato ao professor Thierry Proença dos Santos que, a meu pedido, gentilmente, disponibilizou a sua dissertação e os artigos aqui indicados.



A T A L A ,
O U O S
A M A N T E S
D O
D E Z E R T O .

A ARMONIA DA RELIGIAM CHRISTAÃ COM AS
SCENAS DA NATUREZA E PAIXOENS DO
CORAÇAM UMANO.



L I S B O A . M . D C C C . X .

NA NOVA OFFIC. DE JOÃO RODRIGUES NEVES.

Com Licença da Meza do Desembargo do Paço.

Frontispício da edição de 1810. Coleção do Autor

Nas suas investigações, durante o mestrado em linguística pela Universidade de Lisboa e em artigos posteriores, o estudioso das traduções portuguesas da *Atala* só pôde examinar os exemplares da Bahia (1819) e Lisboa (1820), bem como o manuscrito que foi usado para a impressão da edição de 1810, conservado na Torre do Tombo. Apesar de não ter localizado todas as traduções primitivas da *Atala*, os estudos de Thierry Santos tiveram o inegável mérito de analisar, comparar e revelar os estilos linguísticos e as particularidades literárias daquelas duas traduções, então identificadas por ele, além de discutir as questões relativas à censura da edição de 1810. Apesar do notável esforço do professor Santos em investigar com rigor as edições da *Atala*, as pesquisas acadêmicas que seguiram às suas mantiveram as confusões em relação tanto às edições quanto às traduções, asseverando até mesmo a existência de uma edição na Bahia, de 1810, que nunca chegou a ser realizada, até porque a imprensa só foi estabelecida naquela capitania em 1811.⁸

O aprofundamento das pesquisas possibilitou, no presente estudo, identificar e localizar dois exemplares da primeira edição portuguesa da *Atala*, datados de 1810, sendo um deles conservado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e o segundo pertencente a coleção particular do autor. Impresso na Oficina de João Rodrigues Neves, os exemplares dessa edição tornaram-se de suma raridade, não sendo encontrado nem mesmo na Biblioteca Nacional de Portugal. A razão disso reside, provavelmente, no fato de a tradução primitiva de *Atala* ter sido proibida em 1812 pela Real Mesa Censória.⁹

Também foi localizado um exemplar da edição de Londres, que será discutido mais adiante. Até o presente não foi possível encontrar para exame nenhum exemplar da tradução impressa em Paris em 1818. Sabemos da sua existência pelo anúncio num Catálogo parisiense de livros portugueses: “*Atala*, ou os Amores de dous Salvagens (sic) no deserto, pelo Visconde de Chateaubriand. Paris, 1818. 1 vol. em 18. 3fr.”¹⁰ Ela foi certamente impressa na oficina de Antoine Bobée. Naquele mesmo ano, 1818, e na mesma oficina de Bobée foi impressa outra obra de Chateaubriand, *Renato e as Aventuras de Aristonoo, traduzidas em Português* por Bento Luis Vianna (Filinto Insulano), que contou com o auxílio de Francisco Manoel do Nascimento (Filinto Elysio) para remover os “bastardos gellecismos” da sua tradução. No “Aviso ao Leitor”

⁸ MELLO, Melissa Moura. *Atala de F.-R. de Chateaubriand: objet fictionnel pour une pédagogie chrétienne*. Orientador Gil, Beatriz Cerisara. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. 2013, p. 136.

⁹ BASTOS, José Timóteo da Silva Bastos. *História da Censura Intelectual em Portugal: (ensaio sobre a compressão do pensamento português)*. Lisboa: Moraes Editores, 1983, 2.^a ed, p. p. 303

¹⁰ *Catalogo de Livros Portuguezes: obras novas*. Paris: Officina de J. Smith, rua Montmorency, n16,[1827] p. 1.

ele previne seus interlocutores que preparava outras traduções. Teria alguma relação com a tradução parisiense da *Atala*? Somente encontrando um exemplar para exame isso poderá ser respondido.

Há a notícia equivocada da existência de uma edição lisboeta datada de 1818, indicada no Catálogo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, que, na realidade, a confundiu com a edição de Londres, custodiada naquela instituição.¹¹ Não existe, com toda certeza, edição lisboeta de 1818. Certo é a existência de uma edição de Lisboa em 1820, reimpressão realizada *vis a vis* da edição de 1810, ambas com 157 páginas, mas com as diferenças de muitas atualizações ortográficas. Enquanto o papel de linho utilizado na edição de 1810 é mais espesso e de melhor qualidade, o apuro tipográfico da edição de 1820 é muito superior, pois feita na Imprensa Régia. Em apenas oito anos, o livro saiu da condição de proibido para ganhar prelo na oficina tipográfica responsável por publicar os documentos oficiais do governo português. Assim, é possível, ainda que não comprovado, que a edição de 1820 tenha sido impressa após a Revolução Liberal e Constitucional do Porto, iniciada a 24 de agosto de 1820, incidindo no afrouxamento da censura. Entre fins de 1820 e 1822, diversos autores cujo os escritos eram proibidos circular em Portugal, à exemplo de Voltaire e Volney, passaram a ser traduzidos e impressos.¹²

Desde o século XIX que os bibliógrafos portugueses, à exemplo de Inocêncio Francisco da Silva, reconhecem Filipe Ferreira de Araújo e Castro (1771 - 1849), bacharel em Leis pela Universidade de Coimbra (1794) e juiz de fora da Vila de Abrantes (1796), como o verdadeiro tradutor da *Atala*. É possível, apesar desse reconhecimento do lídimo tradutor, afirmar que o autor do *Diccionario Bibliographico Portuguez* sequer viu algum exemplar da *Atala*, nem na sua edição de 1810 e nem na de 1820, visto que ele demonstra dúvidas de quando teria sido impressa.¹³ É possível, pela primeira vez, estabelecer um quadro das traduções da *Atala* na língua portuguesa entre 1810 e 1820:

¹¹ *Real Gabinete Português de Leitura. Catálogo dos livros do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Typ. Commercial de F. de O.Q. Regadas, 1858, p.2 41.

¹² Sobre as traduções da obra de Voltaire ver: IGLESIAS MAGALHÃES, P. A. “O Tradutor dos Abomináveis Princípios: José Pedro de Azevedo Sousa da Câmara e a circulação dos escritos de Voltaire em Portugal e no Brasil (1790-1834)”. *Historia* (UNESP. Assis), v. 35, p. 22, 2016. < <http://dx.doi.org/10.1590/1980-436920160000000101> >. Acesso em: 16 de maio de 2017.

¹³ SILVA, Inocêncio Francisco da Silva. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860, T. II, p. 296 e 297

1. Quadro bibliográfico das traduções da Atala (1810-1820)

Dados Bibliográficos	Atribuição de tradução	Localização dos Exemplares
ATALA, // OU OS // AMANTES // DO // DEZERTO. // A ARMONIA DA RELIGIAM CHRISTAÃ COM AS // SCENAS DA NATUREZA E PAIXOENS DO // CORAÇAM UMANO // // LISBOA. M. DCCC. X. // NA NOVA OFFIC. DE JOÃO RODRIGUES NEVES. // // Com Licença da Mesa do Desembargo do Paço. 157 p. 14,5 cm.	Filippe Ferreira de Araújo e Castro	Localização: 113,4,21. Com o carimbo da Biblioteca de Francisco Ramos Paz. O segundo exemplar conhecido pertence a minha coleção particular, adquirido em 2015 num alfarrabista em Lisboa.
ATALA // OU // OS AMORES // DE // DOUS SALVAGENS // NO DESERTO; // PELO VISCONDE DE CHATEAUBRIAND. // NOVA EDIÇÃO REVISTA E EMENDADA. // // EM LONDRES. // // 1818. 8º, 151 p.	Filippe Ferreira de Araújo e Castro / Hipólito José da Costa	O único exemplar localizado está conservado no Gabinete de Leitura Português no Rio de Janeiro.
Atala, ou os Amores de dous Salvagens (sic) no deserto, pelo Visconde de Chateaubriand. Paris: A. Bobée, 1818. 18.º	?	Não foi localizado exemplar. Os dados foram obtidos <i>Catalogo de Livros Portuguezes: obras novas</i> . Paris: Officina de J. Smith, rua Montmorency, n. 16,[1827] p. 1.
ATALA // OU // OS AMORES // DE // DOUS SELVAGENS NO DESERTO, // POR // FRANCISCO AUGUSTO // CHATEAUBRIAND. // TRADUZIDO // NA // LINGUAGEM PORTUGUESA // POR *** // BAHIA: // NA TYPOG. DE MANOEL ANTONIO DA // SILVA SERVA. // ANNO DE 1819.	?	Há exemplar dessa obra na Biblioteca Nacional de Lisboa, ref. L. 8609 P., e na Coleção José e Guita Mindlin na USP, que pertenceu a Rubens Borba de Moraes. Este é o mesmo exemplar que aparece no Boletim nº 59, da Livraria R. B. Rosenthal, de Lisboa, oferecido por 300 escudos. Foi ele adquirido pelo prof. Heitor Martins, residente em New Orleans, e cedido ao bibliógrafo paulista. Por fim, há o exemplar que pertenceu Renato Berbert de Castro, atualmente na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em Cachoeira.
ATALA, // OU // OS AMANTES DO DEZERTO. // A HARMONIA DA RELIGIÃO CHRISTÃ COM AS // SCENAS DA NATUREZA E PAIXÕES DO // CORAÇÃO HUMANO. // Nova Edição. // [Armas de Portugal] // LISBOA, // NA IMPRESSÃO REGIA. // ANNO 1820. // Com Licença. // Vende-se na Loja de Jorge Rey, // Mercador de livros, aos Martyres. 8º 157 p.	Filippe Ferreira de Araújo e Castro	Há um exemplar na Biblioteca Nacional de Portugal e o segundo na minha coleção particular.

O manuscrito da *Atala* nos Arquivo Nacional da Torre do Tombo também oferece informações valiosas para entender a censura da primitiva tradução de 1810. A licença de impressão, que se pode ler no verso do último fôlio, foi concedida pela Real Mesa Censória, meses antes do manuscrito seguir para o prelo: “Impr.^{ão} p. desp.^o de Lix.^a 6 de 8bro de 1809”. A acompanhar o original de imprensa, existe um parecer, inçado de ironias, do censor régio Lucas Tavares, letrado de reconhecida erudição, que elogia a tradução:

Senhor. Li a obra intitulada *Atala*: a qual, alem de conter uma Moral pura, está excelentemente traduzida, o que é raro em nossos dias; pois que o comum dos Tradutores é não saberem Francês, nem Português. Parece-me que Vossa Alteza Real pode conceder ao Suplicante a licença que pretende. Lisboa 2 de Outubro de 1809. Lucas Tavares.¹⁴

Com a licença expedida, a edição da *Atala* de 1810 deve ter vendido bem. Em abril de 1812, o livreiro e impressor de origem francesa Francisco Rolland, radicado em Lisboa, requereu à Real Mesa Censória a obtenção da licença para nova impressão da *Atala ou os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Esse pedido mereceu o seguinte parecer da mão do censor régio Frei José Joaquim da Imaculada Conceição:

Senhor. Por ordem de Vossa Alteza Real revi a Obra intitulada *Atala, ou os Amores de dois Selvagens*. Em ela não encontro coisa que desmereça a Graça da Impressão. Real Convento de São Francisco de Cidade de Lisboa 2 de Abril de 1812. Fr. José Joaquim da Imaculada Conceição.¹⁵

José Timóteo da Silva Bastos afirmou, na sua *História da Censura Intelectual em Portugal*, referindo-se à proibição que recaiu sobre a tradução de 1810, que “é curioso que o *Atala* ou os amores de dois selvagens no deserto, de Chateaubriand, fosse suprimido e escusado na Mesa. Tinha parecer favorável do censor Frei José Joaquim da Imaculada Conceição e do Ordinário.”¹⁶ Thierry dos Santos que também examinou o manuscrito da *Atala* elaborou as seguintes observações à partir do mesmo:

esta unanimidade em torno da versão de Araújo e Castro é fruto de certas providências cautelares que tanto o tradutor como, possivelmente, o editor souberam tomar, ao

¹⁴ Arquivo Nacional / Torre do Tombo, fundo Real Mesa Censória, caixa nº 67, maço 44.

¹⁵ Arquivo Nacional / Torre do Tombo, fundo Real Mesa Censória, caixa nº 71, maço 74.

¹⁶ BASTOS. Op. Cit., p. 166.

proceder a leves mas significativas adaptações e distorções do texto, a começar pelo título. *Atala ou os Amantes do Deserto* não sugere o mesmo que *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert* (Paris: 1801). Na verdade, o título aparece edulcorado, pois troca “os amores de dois selvagens”, do qual se poderia esperar alguma indecência se associarmos a ideia de “selvagens” à de “amores”, pelos “amantes”, termo então nobre, evocando uma relação amorosa de pendor galante. [...] Foi assim que o tradutor deu uma ênfase cultural bastante diferente daquela que o original preconiza, ao configurá-lo com reforço de tópicos neoclássicos e com redução da carga exótica. Deste modo não é de estranhar que, quer por razões de índole estética, quer por medida de salvaguarda de si próprio e do seu projecto, o tradutor tenha procedido à domesticação de conteúdos potencialmente ofensivos ou estranhos, praticando uma censura cultural.¹⁷

O estratagema deu certo por dois anos e o livro circulou em Portugal. Em dezembro de 1812, apesar de todas aquelas precauções, o censor João Baptista Rodrigues Leitão expediu a censura daquela obra, conforme declarou na ata abaixo:

O Conselho Geral do Santo Ofício manda remeter a Vossa Majestade o Manuscrito incluso, intitulado *Atala, ou os Amores de dois Selvagens no Deserto* com a cópia da Censura, que envio junto, com a qual o mesmo Conselho se conforma, para que tudo seja presente na Mesa do Desembargo do Paço. Deus Nosso Senhor Guarde a Sua Majestade. Lisboa 7 de Dezembro 1812. Senhores José Frederico Ludovici / João Baptista Rodrigues Leitão.

Dá-se então o que Thierry Proença bem definiu como “o paradoxo da Censura”: o Conselho Geral do Santo Ofício opõe-se à impressão do livro, com base no parecer de João Baptista Rodrigues Leitão cuja decisão determinou que o livro estaria adiante “escusado e suprimido para Despacho de 30 de Outubro de 1812”. Na sua “cópia da Censura”, Leitão evocou Jacques Bossuet com o objetivo de conferir ao seu discurso autoridade moral e atacar, em seguida, as teorias dos filósofos setecentistas franceses que à Moral opõem as forças da Natureza. Desenvolveu considerações gerais sobre o “voto de Castidade” que designa como o elemento mais questionável da obra, rejeitando a forma como Chateaubriand abordou a questão ao associá-lo a uma jovem índia, motivada por “paixões tumultuosas”, inconsciente do valor que tem “este dom do Espírito Santo” e incapaz de “enfrear os impulsos e rebeldia da carne com as ideias do Céu”. Como se isso não bastasse, o principal personagem acaba por se suicidar “com veneno, persuadida que este é o modo de livrar sua mãe das

¹⁷ SANTOS. “Atala traduzida em tempos de censura”, p.5.

penas do Inferno.” Seguindo essa orientação, o censor chega à conclusão de que “isto não é ensinar, é desinquietar, é destruir.” Faz de seguida o resumo da obra para, finalmente, transcrever os trechos que considera espúrios e que divide em três tópicos: as “blasfêmias”, a “heresia” e as “passagens indecentes”. Remata de um modo peremptório: “tudo isto é perigoso: são as tuas lições, filosofia do Século”.

Thierry dos Santos observou que “Curiosamente, o censor do Santo Ofício não considera o autor sacrílego (não chegando a nomeá-lo, ou por ignorância ou então de propósito), mas sim o tradutor, ao designá-lo culpado deste atentado ao Dogma”.¹⁸ A Ata da Censura foi finalizada com a frase “o Tradutor que se defenda”.¹⁹ Isso explica a suma raridade dos exemplares da edição de 1810.

Não há registro de que o tradutor tenha se defendido. Um amigo seu, contudo, o fez. Hipólito José da Costa teve acesso a um exemplar da primeira tradução portuguesa e, como que respondendo ao arremate do censor Rodrigues Leitão, publicou uma veemente defesa da obra e do tradutor nas páginas do Correio Braziliense, editado em Londres. A descrição feita por Hipólito não deixa dúvidas de que possuía mesmo a primeira edição: “Atala ou os Amantes do deserto (...). Lisboa. 1810. 1 vol. em 12. p. 157”. O jornalista e insigne pedreiro-livre declarou que

A immensidade de novellas que se tem publicado durante o secculo passado, e neste, a insipidez, inutilidade, e muitas vezes depravação destas publicações, tem feito caracterizar esta sorte de composições, como uma leitura somente própria de espíritos frívolos, e como um emprego inútil, quando não seja de consequências funestas á moral do leitor. Não entram porém nesta classe as novellas fundadas em principios da verdadeira moral, e tendentes a inspirar no leitor as máximas de prudência, e as regras de conducta, que se incluem nas paridades, e emblemas, que divertindo o espirito, formam o entendimento, e regem o coração. Taes são um Telemaco, um Feliz independente do mundo e da Fortuna; e tal he a Atala. Esta novella se imprimio em Portuguez sem nome d’author; mas o seu original Francez, se acha na obra de Mr. Chateaubriand, intitulada “Le génie du Christianisme,” no vol. 3, p. 240; e o traductor que também occultou o seu nome, empregando-se nesta traducção, mostrou o seu bom discernimento no objecto, suas philantropicas intenções, em dar esta obra a seus concidadãos na lingua materna, e a sua instrucção nas belas expressões com que interpreta sempre o genuíno sentido do Author.

Nos conhecemos as objecções, que se tem feito a esta obra; principalmente deduzidas de ser ella destinada unicamente a mostrar, quanto a religião Christãã tende á felicidade dos homens neste mundo, os adversários do A. insistem em que este systema dá uma

¹⁸ Idem, p. 7.

¹⁹ ANTT. Real Mesa Censória, nº 4028.

idea totalmente humana da religião, quando ella he puramente divina, e tendente a procurar-nos a felicidade da vida futura.

Parecenos que esta objecção he de mui fácil resposta, e tanto mais quanto a Escripura Sagrada em muitos lugares inculca o prêmio temporal que a practica das virtudes religiosas nos procura. " Honra a teu pay, e a tua may; para que vivas longo tempo sobre a terra. (...) Ademais; quando tantos escriptores, inimigos do Christianismo, se tem esforçado em pintar a religião Christã, como productora de males temporaes, e por consequencia opposta á felicidade dos homens neste Mundo, nada podia combater estes escriptores com melhor successo do que uma obra, que tem por designio o mostrar as felicidades que a religião Christã tem trazido ao Mundo.

A novella, de que se tracta, he para assim dizer, uma recopilação practica dos theoremas que o A. tem demonstrado pela razão, e pelos factos históricos; e pinta cora justa energia os sentimentos que a religião inspira, em uma alma virtuosa sem affectação, religiosa sem fanatismo, e bem morigerada sem ser demasiado austera. (...) E quanto a fidelidade da traducção, elle se não cinge ao original mais do que he necessário para seguir as ideas do A., de que algumas vezes se desvia algum tanto. Bem longe de censurarmos esta liberdade do Traductor, a julgamos necessária em muitos casos, para adoptar á natureza da linguagem, e aos costumes da nação, as ideas originaes; e preencher o desígnio do A.; principalmente em obras desta natureza, em que a forma das expressoens, não he da essência ao sentido ; nem necessária ao systema.²⁰

Um detalhe a ressaltar nesta crítica favorável é que o parecer de Hipólito José da Costa pode estar comprometido por uma dívida de gratidão com o tradutor da *Atala*. Foi Filippe Ferreira de Araújo e Castro quem lhe salvou a vida, sete anos antes de o jornalista publicar o artigo acima no *Correio Braziliense*. Após a sua picaresca fuga dos Estaos do Santo Ofício em 1805, onde estava desde 1802, com o corregedor José Anastácio Lopes Cardoso e o intendente da Polícia Pina Manique no seu encalço, o célebre pedreiro-livre brasílico recorreu aos seus amigos maçons em Lisboa, acionando uma rede oculta de indivíduos que incluía até mesmo o neto do Marquês de Pombal. Foi elaborado, então, um plano para retirar Hipólito da Costa de Portugal com o auxílio da maçonaria. Parte desse plano para garantir a liberdade de Hipólito consistia em fazê-lo se passar por criado de Filippe Ferreira de Araújo e Castro, com o objetivo de cruzar a fronteira com a Espanha, seguindo para Gibraltar, de onde passou para a Inglaterra.²¹ A fuga de Hipólito da Costa e a participação de Araújo e Castro no episódio, se não comprova, é um forte indício de que o tradutor da *Atala* também estava associado às agremiações maçônicas de Lisboa.

²⁰ Correio Braziliense, Vol. IX. N.53, outubro, 1812. pp. 590-95. Agradeço a Héliida Santos Conceição por digitalizar, a meu pedido, a edição inglesa do Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro.

²¹ CARVALHO, José Liberato Freire de. *Memórias da Vida de José Liberato Freire de Carvalho*. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1855 p. 45.

Por diligência de Hipólito José da Costa a impressão da *Atala* foi realizada em Londres em 1818. Além da gratidão de Hipólito para com Araújo e Castro e da sua veemente defesa do livro em 1812, reforça essa afirmação o exame dos tipos móveis empregados naquela impressão, que permitiu confirmar que a novela foi impressa por L. Thompson, estabelecido em Great St. Hellens, Londres, o mesmo tipógrafo que deu prelo ao *Correio Braziliense* entre 1818 e 1819. Há outra coisa a ser considerada na *Atala* impressa em Londres. A sua tradução sofreu intervenções pontuais e não é a mesma das edições lisboetas de 1810 e 1820. O título foi restituído de acordo com o original francês, ficando também mais próximo da tradução feita em Salvador no ano seguinte. O exame do exemplar do Gabinete Português de Leitura confirma que o texto foi refeito sobre a tradução da edição de 1810, de Araújo e Castro, mas sem as preocupações com a censura portuguesa. Por isso, o texto foi restituído de acordo com o original francês, mantendo o título e os capítulos, o que de fato constituiu uma “Nova edição revista e emendada”, conforme anunciado no frontispício. Hipólito da Costa, que conhecia bem a língua francesa, fez a revisão e as emendas. Apenas em 1823 Araújo e Castro seguiria, exilado, para a Inglaterra.

É notável, contudo, que todas as três variantes identificadas mantêm o tradutor sob anonimato. Thierry dos Santos observou que do tradutor se exigia, naquele contexto de censura intelectual, “discernimento na escolha da obra a traduzir, apuramento do estilo e da gramática da língua receptora, bom conhecimento da língua fonte e, sobretudo, uma modéstia a toda a prova, cuja maior expressão é o anonimato”.²² Quebrar esse anonimato, contudo, é necessário, hoje, para o historiador que deseja desenvolver uma leitura polissêmica do texto. No caso da *Atala*, identificar os tradutores é necessário, inclusive, para compreender as sociabilidades e os projetos políticos em que aqueles sujeitos estavam imersos, em Londres, Lisboa e na Bahia. Foi Inocêncio Francisco da Silva o primeiro a atribuir a Filipe Ferreira de Araújo e Castro a tradução da edição de 1810/1820. As indicações registradas no manuscrito da Real Mesa Censória (ANTT, RMC, n.4028) confirmam a atribuição feita pelo bibliógrafo português. O anônimo tradutor baiano, contudo, é mais difícil de ser identificado. Exatamente dois séculos depois, não há qualquer registro de quem verteu para o português a novela impressa na Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva.

²² SANTOS. “*Atala* traduzida em tempos de censura”, p.8.



Frontispício das edições de Londres 1818 e Lisboa 1820.
Gabinete Português de Leitura e Coleção do Autor,
respectivamente.

Retomando a comparação, realizada por Thierry Santos, entre as duas traduções a que ele teve acesso, é perceptível que o título da edição bahiense²³ assevera que o seu tradutor possuía mais conhecimentos da pronúncia francesa do que o tradutor da edição lisboeta. Em relação ao nome da protagonista, “o certo é que a forma ‘Atalá’ denota respeito pela identidade sonora de origem, dando maior relevância ao traço oral, enquanto a manutenção da grafia original ‘Atala’ denota respeito pela identidade gráfica de origem, percebendo-se aqui o primor da escrita”.²⁴ Ainda segundo aquele pesquisador, o mesmo fenômeno pode ser percebido na pronúncia de outros antropônimos originais à francesa: “Chactás”, “Siminóles” e “Endaé” Ora, isso demonstra que o tradutor baiano não apenas conhecia a língua francesa, mas a sua pronúncia correta.

Santos comparou a tradução bahiense de 1819 com o exemplar lisboeta de 1820 e percebeu significativas alterações no segundo, em virtude da necessidade de submeter o texto ao parecer da Real Mesa Censória. Imagens que remetiam a elementos religiosos foram suprimidas da edição lisboeta de 1810 e de 1820, permanecendo conforme o original francês nas edições de Londres e de Salvador:

[A] Des **serpents verts**, des hérons bleus, des flamants roses, de **jeunes crocodiles** s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs, // As **Garças**, as Flamantes, e mil outras **Aves lindas** se embarcão passageiras nestes baixéis de flôres; (1810:5) // Garças azues, flamantes côr de fogo, serpentes verdes, crocodilos pequenos se embarcão passageiros nestes baixéis de flores (1818: 7 e 8) // **Serpentes verdes**, garças reaes azues, flamants côr de rosa, e **ternos crocodilos** se embracão por passageiros nestes navios de flores (1819:8)

[B] Jésus-Christ n'a pas dit: Mon sang lavera celui-ci, et non pas celui-là. 'Il est mort pour le **Juif** et le Gentil, et il n'a vu dans tous les hommes que des frères et des infortunés / Jesus Christo disse, o meu sangue lavarà este, e não aquelle? Ele morreo pelo **Indio**, e pelo Gentio, e só considera os ómens como irmaons, e infelizes (1810: 72) / Jesu Christo disse: Meu sangue purificará este, e não aquelle? Elle morreo pelo **Judeo**, e pelo Gentio, em em todos os homens não vio senão irmãos, e desgraçados (1819: 94-95)

[C] Phillippe était son nom parmi les **anges**, et les hommes le nommainet Lopez / Felipe era seo nome entre os **Genios**, e os O'mens lhe chamavão Lopes (1810: 68) / Filippe era o seu nome entre os **Anjos**, e os homens o chamavão Lopez (1818: 70-71) / Filipe era o seu nome entre os **Anjos**, e os homens o chamavão Lopes (1819: 89)

²³ No presente texto, em virtude de se tratar de um livro impresso na colônia, é preferível utilizar o adjetivo pátrio bahiense ao invés de baiano, conforme se utilizava na época.

²⁴ SANTOS. *Atala Traduzida – Estudo das Primeiras Versões Portuguesas*, 1999, p. 209.

Há outros exemplos de substituição de palavras. No original Chateaubriand usou a expressão “savanes”, sendo que na edição portuguesa foi usado o termo “prados” (1820:8) enquanto o tradutor da Bahia usou a expressão “vargens” (1819:9). Santos ainda observou que Filippe Ferreira Araújo e Castro traduziu a novela em um português de cunho setecentista. O tradutor da versão impressa na Bahia o fez numa linguagem mais contemporânea e sofisticada. Quem seria, então, o anônimo tradutor da edição de 1819?

3. A edição bahiense de *Atala* (1819) e o seu anônimo tradutor

Não há dúvida de que a tradução de 1819 da *Atala* foi realizada na Bahia e, inclusive, foi anterior às edições portuguesas de Londres e Paris. O manuscrito com a referida tradução foi submetido ao exame do poeta e professor régio José Francisco Cardoso de Moraes, autor do *Canto de Tripoli* (Arco do Cego, 1800) e membro mais atuante da Comissão de Censura criada pelo Conde dos Arcos em 1811. O Arquivo Público do Estado da Bahia conserva o registro da censura da edição bahiense:

P.^a José Francisco Cardozo. Envio a VM.^{ce} o Manuscrito junto intitulado = *Atalá ou os Amores de dois Selvagens no Deserto* = p.^a q. me informe se está nas circunstancias de permitir q. se dê ao prelo. Deos g.^c a VM.^{ce} B.^a 20 de Julho de 1817. Conde dos Arcos. Sr. Proff.^{of} Jose Franc.^{co} Cardozo.²⁵

Assim, segundo o registro acima, é possível afirmar que a tradução bahiense da *Atalá* já estava pronta em julho de 1817, dois anos antes de ser impressa pela Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva. É razoável considerar que tradução pode ter sido realizada entre 1816 e o primeiro semestre de 1817. Permanece uma questão: quem poderia ser o tradutor do texto para a edição bahiense?

Para responder a essa questão, após dois séculos, o primeiro elemento a ser considerado, reconhecendo que se trata de uma tradução original, diferente das suas congêneres de Lisboa, Londres e Paris, é o conjunto dos intelectuais que circulavam junto a Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva, a única que então existia na Bahia. O segundo elemento a se considerar é quais desses indivíduos dominavam com suficiente competência o idioma francês para

²⁵ Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção Colonial/ Provincial. Cartas do Governo, maço 170 (1817-1819), fl. 145.

Atala
A T A L Á
O U
OS AMORES
D E
DOUS SELVAGENS NO DESERTO,
P O R
FRANCISCO AUGUSTO
CHATEAUBRIAND.

TRADUZIDO

N A
LINGUAGEM PORTUGUEZA
P O R * * *
M. M.
B A H I A



TYPOS. DE MANOEL ANTONIO DA
SILVA SERVA. *B. 8.081*
ANNO DE 1810.

Exemplar da Biblioteca
Nacional de Portugal

realizar uma tradução com as qualidades linguísticas assinaladas acima. A terceira razão é compreender os motivos que levariam um tradutor a se manter anônimo. Além disso, o caminho que percorreu o manuscrito no processo de censura permite observar alguns indícios que apontam para a presença do tradutor de *Atala* na Bahia, visto ele ter acesso ao Conde dos Arcos.

Examinando o conjunto de intelectuais (autores, tradutores, oradores, médicos, jornalistas, poetas, professores) que estavam ligados à Tipografia de Serva entre 1811 e 1819, alguns podem ser excluídos de imediato como possível tradutor da *Atalá*. O próprio José Francisco Cardoso de Moraes obviamente está fora de questão, já que não há sentido em ele próprio fazer a censura do manuscrito de sua autoria. Além do mais, não há notícias de que tenha realizado traduções dos seus escritos para o francês, tão pouco traduções do francês para o português. Sua obra magna, o poema latino sobre a guerra em Trípoli, vertido por Bocage em português, foi traduzido para o francês em 1847, mas por Delatour.

O padre Ignacio José de Macedo, um dos redatores da *Idade d'Ouro do Brasil* e personagem bastante presente na Tipografia de Serva, não pode ter sido o tradutor da *Atalá*. Apesar de sua significativa obra jornalística, paranética, poética, histórica e até mesmo traduções de filosofia latina, não era possível ao padre Macedo fazer uma elegante tradução de um texto em língua francesa, visto que ele próprio afirmar não a conhecer. O Velho Liberal do Douro, apelido que o próprio Macedo se atribuiu, revelou: “aprendi Francez sendo muito pequeno, e mal pronunciava algumas palavras. Contentava-me em entender o que lia em Francez, Inglez, Italiano, e não sei fallar essas línguas”.²⁶ Logo, é fora de questão ser Macedo o tradutor da *Atalá*, já que sequer falava aquela língua, quanto mais conhecer a pronúncia correta empregada na edição de 1819. Além disso, a escrita gaiata de Macedo é muito diferente da escrita sóbria e elegante com que a novela de Chateaubriand foi traduzida na Bahia.²⁷

Em torno da Tipografia de Serva havia outros intelectuais que conheciam bem a língua francesa, mas que podem ser facilmente desacreditados como tradutor da *Atalá*. O médico Manoel Joaquim Henriques de Paiva, que já havia sido processado pelo Santo Ofício de Coimbra, conhecia profundamente o idioma francês, traduzindo na Bahia as obras químicas de Fourcroy. Em seu amplo conjunto de obras traduzidas do francês, Henriques de Paiva conta

²⁶ *O Velho Liberal do Douro*, n. 38, Lisboa, Imprensa da Rua dos Fanqueiros, 1833, pp. 358-359.

²⁷ IGLESIAS MAGALHÃES, P. A. . “Ignacio José de Macedo: da Idade d'Ouro ao Velho Liberal do Douro (1774-1834)”. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, v. 108, p. 221-262, 2013.

apenas obras médicas e de natureza científica. José da Silva Lisboa, insigne liberal autor de obras econômicas e de direito mercantil nunca se interessou por novelas e preferia o uso dos pseudônimos ao anonimato, ao longo de toda sua vasta obra.²⁸ O professor mineiro José Eloy Ottoni, tradutor da *Parafrase de Salomão* (Bahia, 1815), apesar de ter domínio sobre muitos idiomas, só verteu obras latinas para o português, de que são exemplos, além da já indicada, a sua versão dos *Livro de Jó* (Rio de Janeiro, 1852) e do *Stabat Mater*. Esse conjunto de autores, acima elencados, é responsável pela maior parte das obras impressas pela Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva entre 1811 e 1819.

Excluídos todos os indivíduos acima, resta analisar outro personagem com estreitas ligações junto a Tipografia de Serva: Diogo Soares da Silva e Bivar (6 de fevereiro de 1785 - Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1865). Colaborador de Ignacio José de Macedo na redação de a *Idade d'Ouro do Brazil*, Bivar tomou parte na redação da revista *As Variedades*, considerada a primeira do Brasil, publicada em 1812.²⁹ É tido ainda por autor do *Almanaque da Bahia para 1812*, impresso em fins de 1811, também o primeiro do gênero no Brasil.

Primeira questão que se impõe: Bivar conhecia bem a língua francesa? Decerto, como dito, havia na capitania da Bahia um significativo número de intelectuais ilustrados que dominavam o idioma francês e a Biblioteca Pública da Bahia possuía, aliás, mais livros em francês do que em qualquer outra língua, incluindo a portuguesa. Contudo, apenas Bivar ousou, numa época em que francesia e jacobinismo eram praticamente sinônimos na Bahia, escrever e imprimir em Salvador um pequeno compêndio gramatical francês. Ele publicou na Bahia, em 1811, anonimamente, os *Principios Geraes ou Verdadeiro Methodo para se aprender a lêr, e a pronunciar com propriedade a Lingua Franceza*, na Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva; folheto com 22 páginas. Esse compêndio gramatical foi tão bem recebido que o livreiro Francisco Rolland, o mesmo que pediu licença para publicar a *Atala* em 1812, imprimiu a segunda edição na capital portuguesa em 1820, com 32 páginas, também anonimamente.

Diogo Soares da Silva e Bivar, mais do que todos os outros intelectuais que viviam na Bahia, precisava se manter anônimo. Sua biografia, pouco conhecida pelos historiadores, é singular. Bivar encontrava-se preso em Salvador

²⁸ IGLESIAS MAGALHÃES, P. A. "Flores Celestes (1807): O livro secreto de José da Silva Lisboa, o visconde de Cairú". *Revista de Indias*, Madrid, v. 73, p. 789-824, 2013.

< <http://dx.doi.org/10.3989/revindias.2013.26> >. Acesso em: 16 de maio de 2017.

²⁹ VIANA, Hélio. "A primeira revista literária brasileira". *Revista brasileira*, n.º 5 (mar 1943), p. 11-31.

desde 1810, aonde chegou aos 24 anos, destinado ao degredo em Moçambique.
³⁰ Traduzir um livro que já estava proibido em Portugal não lhe ajudaria a sair da cadeia. Sua única alternativa era o anonimato, que, aliás, ele já observara tanto nas *Variedades* quanto no *Almanaque*. É, então, necessário entender as razões que o levaram à prisão.

Diogo Soares da Silva e Bivar era filho do médico Rodrigo Soares da Silva e Bivar (1722-1809), estabelecido na Vila de Abrantes e formado na Universidade de Coimbra. O doutor Bivar, a crer num artigo escrito pelo seu neto, ascendeu socialmente após curar de uma grave enfermidade Francisco Xavier de Mendonça, irmão do Marquês de Pombal.³¹ Seu filho, o jovem Diogo, cursou Direito em Coimbra e retornou para sua vila natal, onde ocupou cargos públicos como inspetor de plantação de amoreiras, diretor da fiação de bichos de seda e administrador de tabacos. A história da família Bivar é inçada de controvérsias. Apesar de evocarem a descendência do espanhol El Cid Campeador, é bem possível que fossem cristãos-novos na Vila de Abrantes, fronteira com a Espanha.

Diogo Soares da Silva e Bivar era conhecido pedreiro-livre, segundo afirma o mais competente estudo sobre a maçonaria portuguesa.³² O que permanece ignorado, até o presente, é que seu nome liga-se a outro pedreiro-livre, Filipe Ferreira de Araújo e Castro, o mesmo que retirou Hipólito da Costa secretamente de Portugal e traduziu a edição lisboeta da *Atala*. Os dois tradutores da *Atala*, Silva Bivar e Filipe Ferreira, eram confrades de longa data. Juntos atuaram na criação de uma sociedade literária denominada Sociedade Litteraria Tubucciana. Bivar capitaneou a fundação, a 13 de maio de 1802, na Vila de Abrantes, e serviu como secretário da referida Sociedade Tubuciana., definida por Oliveira Marques como uma sociedade paramaçônica.³³ Seus

³⁰AHU-Bahia, cx. 249, doc. 124 AHU_ACL_CU_005, Cx. 259, D. 18072. [ca. 1816] REQUERIMENTO de Diogo Soares da Silva Bivar, que fora preso no forte de São Pedro, na Bahia, e condenado ao degredo em Moçambique por traição contra o Estado no período da invasão francesa a Portugal, ao rei [D. João VI] solicitando perdão do crime.

³¹BIVAR, Luiz Garcia Soares de. "O Sr. Conselheiro Bivar". *A Regeneração*. 21.10.1865. Reeditado no Jornal do Comércio, 30.10.1865.

³²MARQUES, Antonio Henrique de Oliveira. *História da Maçonaria em Portugal: das origens ao triunfo*. Lisboa, 1990, Vol. 1, p. 351.

³³Suplemento á Gazeta de Lisboa n. XXXIII. Sexta-feira 20 de agosto de 1802. pp.3 e 4. Havendo-se estabelecido na Villa de Abrantes huma Sociedade Litteraria, denominada Tubuciana, a diligencias de Diogo Soares da Silva e Bivar, pessoa bem conhecida da mesma Villa, a qual fez a sua abertura no dia 13 de Maio de 1802, por ser o dos Annos de S. A. R. Q Principe Regente N. S.; e tendo a mesma Sociedade formado hum Plano de Estatutos para o seu bom regime e governo económico, foi S.A. R. servido, por Aviso de 31 de Julho, dito, expedido pela sua Secretaria d'Estado dos Negócios da Real Fazenda, não só dar lhe a sua Regia Approvação, mas ordenar que se possa fazer público por meio do Prelo. O mesmo Senhor foi servido, por Decreto de 21 de Julho dito, fazer mercê ao referido Diogo Soares da Silva e Bivar do Habito da Ordem de Christo, em attenção aos muitos e relevantes serviços feitos por seu Pai Rodrigo Soares da Silva e Bivar, tanto na Guerra de 1762, como na próxima passada. GUERRA, Luís Bivar. "A Academia Tubuciana e os seus membros". In : *A historiografia portuguesa anterior a Herculano*, Academia Portuguesa da História, Lisboa, 1977, pp. 463-490. Programma da Sociedade Litteraria Tubucciana de 15 de Janeiro de 1803 / [Diogo Soares da Silva e Bivar]. Lisboa : Regia Off. Typ., 1803.

associados, além de Bivar, foram o presidente José de Macedo Ferreira Pinto, Filippe Ferreira de Araujo e Castro, Luiz Antonio Ferreira Bairrão, Fr. Luiz da Cumieira, Raymundo José da Silva Peres de Milão, Manuel Franco de Sequeira, Manuel José da Silva Paiva, João Pereira da Silva e Azevedo, Manuel Xavier da Rocha, Jacinto Luiz da Costa, Fr. Antonio de Penafiel, Francisco Xavier de Almeida Pimenta e o capitão Belchior Manuel Curvo Semmedo Torres de Sequeira (Belmiro Transtagano). De acordo com os Estatutos da referida sociedade:

Pelo aviso de 31 de julho de 1802, assignado por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, foi declarado que approvára o principe regente os estatutos da Sociedade Litteraria denominada Tubucciana, estabelecida na villa de Abrantes. Ficava a mesma sociedade auctorizada, não só para celebrar as suas sessões na conformidade d'aquelles estatutos, senão tambem para dar-lhes publicidade por meio da impressão. **O pensamento da criação d'esta sociedade deve ser attribuido a Diogo Soares da Silva e Bivar, que depois foi secretario d'ella, e do qual adiante havemos de referir algumas circumstancias e factos.** Artigo 1.º—A sociedade toma o nome de Sociedade Litteraria Tubucciana. [...] Artigo 3.º—Seu emblema será o sol sobre o horizonte; em frente um espelho ustorio, que no seu fóco ajunta todos os seus raios, e os reflecte com vehemencia, accendendo o facho ou pharol das sciencias. Artigo 4.º—Seu (sic) epigrafe: Virtus unita fortius agit. Artigo 5.º—Os socios são constituídos na mais ampla liberdade a respeito das memorias que devem apresentar; pois queremos que o vasto campo das Sciencias, e até das artes, seja aberto ás investigações dos alumnos para geral utilidade: **e como para esta muito concorrem as traducções, ellas terão grande parte nos nossos trabalhos, procurando em tudo, quanto for possivel, o util com o deleitoso.** [...] Artigo 39.º—Todos os annos haverá dois programmas: um em bellas letras, e outro em agricultura; e este deverá tender, quanto seja possivel, para o melhoramento e vantagem d'esta villa e seu termo.³⁴

De todos estes sócios, o que mais distinção alcançou foi Araujo e Castro, por conta de diversos cargos jurídicos e administrativos que galgou em Portugal. O auge da sua carreira foi quando assumiu o cargo de Ministro dos Negócios do Reino no período constitucional de 1821 a 1823. Aliás, como Bivar, Araújo e Castro, mesmo após a extinção da Sociedade Tubucciana, manteve-se observando a recomendação feita no artigo 5.º dos estatutos daquela associação, traduzindo para o português as obras de moral, literatura e direito público, destacando-se, além do *Atala*, a *Historia de Simão de Nantua*, *O bom homem Ricardo*, de Benjamin Franklin, e o *Estudo sobre a historia das instituições*

³⁴ Estatutos, em que convieram os primeiros sócios da Sociedade Literária Tubuciana de Abrantes, aporvada pelo Principe Regente. Régia Off. Typográfica, 1802. [4], 5-26 p.

políticas, litteratura, theatro e bellas artes em Hespanha por Mr. Wiardot, (1844).³⁵ Com a extinção precoce da Sociedade Tubucciana e a Invasão de Portugal pelo Exército francês em 1807, os antigos confrades Diogo Soares e Filipe Ferreira seguiram caminhos distintos. O prestígio de Bivar seria minado após a invasão napoleônica, pelo auxílio que prestou às tropas napoleônicas chefiadas por Jean-Andoche Junot. O cronista José Acursio das Neves registrou que no dia 24 de novembro de 1807 entrou Junot em Abrantes com seu exército, ordenando

imediatamente ao juiz de fora José Macedo Ferreira Pinto que lhe fizesse **aprontar 12 mil rações e 12 mil pares de sapatos, com a cominação de impor uma** contribuição à terra de 300 mil cruzados novos, e o tratou tão asperamente que este digno magistrado logo na noite seguinte evitou com a fuga os resultados que podiam seguir-se. Ficando vago por este motivo aquele emprego, Junot, depois que tomou o governo do reino, o **conferiu a um moço** [Diogo Soares de Bivar], filho da mesma terra, que se não tinha habilitado nem frequentado as aulas da Universidade, querendo por esta forma mostrar-se agradecido a seu pai, Rodrigo Soares de Bivar, em cuja casa se aquartelara, pelas grandes despesas que fez na sua hospedagem. Até para o vestir lhe deu camisas!³⁶

Afastado o perigo de invasão francesa, a denúncia contra Bivar tramitou sob a acusação de crime de inconfidência.³⁷ A crer nas palavras do publicista José Agostinho de Macedo, Diogo Bivar esteve bem próximo do cadafalso pelo crime de colaboracionismo com as tropas de Junot:

³⁵ SILVA, Inocêncio Francisco da Silva. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860, T. II, p. 296 e 297

³⁶ NEVES, José Acursio das. *História Geral da Invasão dos Franceses em Portugal*. Lisboa: na Off. de Simão Thaddeo Ferreira, 1810-1811. Tomo I, cap. XVI.

³⁷ Arquivo Nacional no Rio de Janeiro. Secretaria de Estado do Ministério do Reino. Fundo: Negócios de Portugal (n. 59), Caixa 659, pacote 01 (1782-1809) Certidão de prisão do réu Diogo Soares da Silva e Bivar, onde este é acusado de ter hospedado em sua casa, na vila de Abrantes, o general Junot no período em que o exército francês passou pela dita vila. Também é acusado de ter ficado tão “afeiçoado” aos invasores, que passados poucos dias da invasão, este foi até Lisboa solicitar o cargo de juiz de fora. Lisboa, 23 de maio de 1809. Arquivo Histórico de Abrantes, Livro de Actas da Câmara Municipal de Abrantes, fl. 66 v. O manuscrito está danificado por borrões de tinta para disfarçar seu conteúdo, mas ainda é possível reconhecer a assinatura de Diogo Soares da Silva e Bivar. O livro de 1807 foi propositadamente mutilado na sua parte final, e suas folhas arrancadas (fls. 79 a 96) e uma manchada com grossas pinceladas de tinta negra, de alto a baixo, para impossibilitar a leitura. Devia conter matéria importante e comprometedora para a vereação da altura, para ter sido assim riscado. Dá para entender, no entanto, que passou a assinar o colaboracionista Diogo Soares da Silva e Bivar, em vez do juiz de fora José de Macedo Ferreira Pinto. Na última página consegue-se ainda ler: «As folhas que faltam neste livro foram queimadas na fogueira (?) das ... de Sua Majestade». Faltam os livros de Atas da Câmara Municipal de Abrantes para os anos de 1808 a 1810.

<p>Nem tu tornando, como espero, ó Abrantes, Tubuciana Academia acima Farás ir outra vez: Bivar honrado, Se um voto menos te livrou da forca, Não podeste evitar que em torno d'ella (Porque abafava com calor o dia) Não d'esses vezes três serena volta, C'o pardo e liso couro ao sol patente,</p>	<p>Onde ingénuo igual teu Carrasco dicto Descarregou sonora sapatada Que o povo de prazer deixava absorto, Pedindo ao ceo que a gargantilha tua Se atasse nos paus três, onde ondeante Teu mascavado corpanzil ficasse!³⁸</p>
---	--

Bivar escapou da morte em 1809, mas foi humilhado, espancado e teve que dar três voltas em torno da forca. Nesses versos de José Agostinho de Macedo aparece um aspecto das características físicas do jovem inconfidente: a cor da pele. Descrito ora como pardo, ora como mascavado, Bivar deve ter tido a pele escura, ao modo dos mouriscos portugueses.

O castigo de Bivar foi comutado em degredo no Rio Sena, em Moçambique.³⁹ Quando o navio que lhe conduziria para a África aportou na Bahia, Bivar "encontrou no conde dos Arcos, então governador d'aquella provincia, favor e protecção, que valeu ser-lhe commutado o degredo em outro mais suave para a propria provincia da Bahia".⁴⁰ A situação do jovem prisioneiro era grave e, enquanto estava preso em Salvador, na sua terra natal ficou determinado que "os bens do confiscado Diogo Soares da Silva e Bivar, na Villa de Abrantes, e que por partilha lhe couberão, se hão de rematar nas casas da residência do Desembargador Juiz do Real Fisco por Inconfidência José Antonio da Silva Pedrosa".⁴¹

O que é singular na biografia de Bivar é que mesmo preso no Forte de São Pedro o réu recebeu imensas regalias por parte das autoridades do governo da Bahia, onde gozou de prestígio intelectual. Carl F. P. Von Martius cita Bivar como "o único dos nossos conhecidos que fizera observações meteorológicas

³⁸ MACEDO, José Agostinho de. *Os Burros, ou o Reinado da Sandice: poema heroi-comico-satyrico em seis cantos*. Paris: Na Officina de Rignoux, 1827, pp. 25-26.

³⁹ Arquivo Histórico Ultramarino, Bahia-Avulsos, Caixa 259, doc. 18.072. [ca. 1816]. REQUERIMENTO de Diogo Soares da Silva Bivar, que fora preso no forte de São Pedro, na Bahia, e condenado ao degredo em Moçambique por traição contra o Estado no período da invasão francesa a Portugal, ao rei [D. João VI] solicitando perdão do crime.

⁴⁰ SILVA. Op. Cit., Vol. IX, 1870, Pp. 129-130.

⁴¹ *Gazeta de Lisboa*, n. 187. Quarta-feira, 10 de agosto de 1814. p.3. Executados na tarde de 25 de agosto e 1 de setembro.

[...] firmou-nos poder calcular a temperatura ao pôr do sol, durantes os meses úmidos de março a setembro”. O naturalista bávaro confirma os conhecimentos do prisioneiro político em meteorologia e deixa perceber que Bivar não era um preso comum, possuindo privilégios especiais, tratando não apenas com os da terra, mas com estrangeiros.

Ainda mais grave, o inconfidente Bivar possuía inumações minuciosas acerca de cada um dos principais agentes políticos, econômicos e culturais da segunda maior cidade portuguesa do Atlântico Sul. Esse conhecimento foi condensado, impresso e divulgado no *Almanach para a Cidade da Bahia Anno 1812*, publicado em fins de 1811 na Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva. Esse Almanaque foi possivelmente feito em colaboração com Ignacio José de Macedo. Foi Inocêncio Francisco da Silva, no *Diccionario Bibliografico Portuguez* (1860), quem ratificou a tradição em atribuir a Bivar a autoria do Almanaque. Isso pode ser confirmado por meio de uma observação feita por Miguel Calmon Du Pin e Almeida, encontrada no *Jornal da Sociedade de Agricultura* em 1836, no qual o Marquês de Abrantes observa que “para dar alguma idèa do nosso progresso nos varios ramos da producção, tratarei de comparar a presumida exportação de 10 mil contos, verificada agora, com a que se realisou no anno de 1810, constante do Almanack da Bahia, redigido pelo Sr. Bivar, à vista de Documentos authenticos, que o illustre Governador Conde dos Arcos lhe mandara franquear”.⁴² A ligação entre o Conde dos Arcos e Bivar é confirmada também por José Silvestre Ribeiro. Esse historiador recebeu, por volta de 1870, alguns apontamentos biográficos de Bivar, enviados pelo médico Francisco Antonio Rodrigues Gusmão, onde se diz que “chegado á Bahia, na embarcação que o levava degredado, o conde dos Arcos, então ali governador, se responsabilizou por elle, porque era muito seu amigo, e com muito empenho sollicitou para a corte do Rio de Janeiro, que ficasse ali o degredado”.⁴³ Como pode a maior autoridade política da Capitania da Bahia mandar franquear documentos de natureza estratégica e econômica para um preso político?

A amizade entre D. Marcos de Noronha e Brito e o inconfidente é bastante improvável. O nobre português era 14 anos mais velho do que Bivar e não há registro de que tenham convivido ainda em Portugal. O Conde dos Arcos chegou ao Brasil no cargo de Governador do Pará em 1803, aos 32 anos,

⁴² *Jornal da Sociedade de Agricultura*. Bahia, 31 de janeiro de 1836, transcrito pela revista em fevereiro. Agradeço a gentileza de Nelson Varon Cadena que encontrou e compartilhou essa informação.

⁴³ RIBEIRO, José Silvestre. *Historia dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da Monarchia*. Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, Tomo IV, 1874, p.134

quando Bivar era apenas um promissor jovem português que contava 17 para 18 anos. A afinidade e proteção de Arcos para com Bivar só podem ser explicadas dentro da sociabilidade maçônica e da oculta influência desse grupo na Capitania da Bahia. Sir James Prior, em novembro de 1813, registrou a presença de três lojas maçônicas em Salvador, demonstrando surpresa como a maçonaria era admirada e frequentada naquela cidade, apesar da perseguição que sofria nos países católicos. Prior revelou ainda que “there are here three lodges of the society, wich boast among their members the governor, archbishop, and the majority of the principal people, who do not, however, publicly own it; several of the minor clergy have been lately initiated”.⁴⁴ Suas observações estão corretas, pois existiam as lojas Virtude e Razão, Humanidade e União. Prior afirmou ainda que o Conde dos Arcos e o Arcebispo D. José de Santa Escolástica Alvarez Pereira (1804-1813), assim como boa parte do clero, eram iniciados na maçonaria. Não bastasse o depoimento do viajante inglês, é reconhecido que o Conde dos Arcos hospedava em sua casa o mineiro José Eloy Ottoni, autor da primeira obra de natureza maçônica impressa no Brasil, a *Parafrase dos Proverbios de Salomão* (1815).⁴⁵

Em carta a D. Fernando José de Portugal, o Marquês de Aguiar, a 1 de fevereiro de 1814, o Conde dos Arcos elogia os escritos de Bivar, sem identificar quais, e afirmar que não o mandou para o Rio Sena simplesmente porque os navios que partiam para Moçambique estavam cheios. Em um trecho da carta, o Conde dos Arcos revelou que

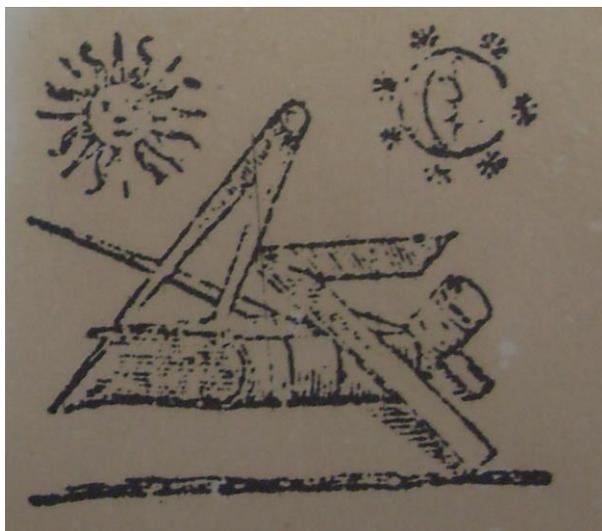
Nunca vi este homem, ninguém mo recommendou, ignoro qual seja seu Crime, sei q.’ hé mui môço porque vi sua Certidão de idade, e **conheço por seus escritos q.’ hé dotado de talentos transcendentés**; Não tenho a menor duvida de confessar a Augusta Prezença de Sua Alteza Real q.’ me corta o coração a infeliz sorte de hum môço assim hábil, nem mesmo occulto agora q.’ me tem sido summamente agradável podello conservar aqui sem ter faltado a meu dever pois q.’ a verdadeira razão porque elle não tem partido hé porque nas occasioens que se tem apresentado tem tido o numero cheio dos que cabem e podem ser transportados.⁴⁶

⁴⁴ PRIOR, James. *Voyage Along the Eastern Coast of Africa: To Mosambique, Johanna, and Quiloa and St. Helena; to Rio de Janeiro, Bahia, and Pernambuco in Brazil. In the Nisus frigate*. London: Sir Richard Phillips and Co., p. 104-105.

⁴⁵ IGLESIAS MAGALHÃES, P.A. . “A Parafrase dos Proverbios de Salomão: O código moral dos pedreiros livres impresso na Bahia em 1815”. *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, 2015, pp. 369-419.

⁴⁶ BNRJ. Coleção: Documentos biográficos. C-0877,043, n.º 007. Conde dos Arcos, 1 de fevereiro de 1814.

Difícil crer que o inconfidente não foi despachado para a África porque os navios partiam lotados. A proteção a Bivar tem razões políticas ocultas e está estampada no frontispício da revista *As Variedades* (1812, reeditada em 1814),



Insígnias maçônicas em detalhe do frontispício de *As Variedades* (1812)

a primeira que então se publicou no Brasil, sob diligência do próprio Bivar e, possivelmente, com a colaboração de Ignacio José de Macedo:

Bivar deixou pistas para indicar que ele era um dos redatores do referido periódico. O artigo “Sobre a Felicidade Doméstica” é, certamente, da sua autoria. Estava se relacionando com a jovem Violante Lima e, no final do artigo, registrou a seguinte mensagem:

Que digo eu, **do fundo mesmo do carcere**, ou da sepultura, o **homem** de bem exerce seu poder sobre outros homens. A injustiça ea calúnia que o arrastem á masmorra não alternão seu socego: ter-se-ha por livre na prizão, por isso que a sua consciencia não o accusa, e a opinião dos seus amigos, e dos homens bemfazejos, e são o consolará no meio dos maiores tormentos; e ele se dirá asi mesmo = Nem todos me ultrajarão, alguns haverá que me fação justiça, e que se compadeçam da desgraça. = Finalmente , a sua sepultura será banhada pelas lágrimas sinceras de sua mulher, de seus filhos, e de seus amigos, e concidadãos.⁴⁷

Decerto Diogo Soares da Silva de Bivar teve grande presença intelectual na Tipografia de Serva, possibilitada por suas conexões junto à maçonaria local, inclusive também por sua proximidade com José Francisco Cardoso de Moraes e Ignacio José de Macedo. Há notícias de que, mesmo preso, continuou a escrever

⁴⁷ “Sobre a felicidade doméstica”. *As Variedades ou Ensaios de Literatura*. Bahia: Na Typographia de Manoel Antonio da Silva Serva, 1814, pp. 14-15.

e publicar textos, tendo seu talento reconhecido por conta deles. No prefácio da edição bahiense da *Atala*, o anônimo tradutor registrou que

Não foi a ambição de gloria que me forçou a emprender a presente Traducção. A certeza em que sempre viví de que o homem se deve todo á Sociedade, foi o calor vivificante, que animando minhas débeis forças, me impelio a roubar algum tempo á minhas mais essenciais obrigações para me occupar a transmittir-te em linguagem Portugueza = Os Amores de dois Selvagens nos Desertos Americanos = Obra do delicado pincel do sentimental Chateaubriand. O nome deste celebre Escriptor he bastante para tomares huma grande idéa da obra original; e quanto ao merecimento da versão, sem repunancia (sic), confesso conhecer eu que não devia manchar o delicado, e sublime dos pensamentos deste grande homem com o tosco, e grosseiro de minhas pequenas luzes neste genero de literatura: devo com tudo prottestar-te, que me esforcei quanto pude em conservar a mesma simplicidade, e belleza de estylo, que Chateaubriand com toda a destreza soube espalhar em toda sua obra. Accolhe, pois benigno, estes primeiros adejos de meu espirito como hum seguro penhor dos desejos que me animão para ser te util.

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro conserva um conjunto de dezessete documentos manuscritos que permitem reconstruir a vida de Bivar ao tempo em que ele esteve preso na Bahia. O primeiro é o requerimento encaminhado ao Ministério do Império, suplicando que seja comutada sua pena de degredo para Rio de Serra, em permanência no Brasil; solicita ser perdoado, posto em liberdade e reabilitado em seus direitos e suas honras

Senhor. Aos Reaes Pez de Vossa Mag.^{de} vem de novo prostrar-se Diogo Soares da Silva e Bivar amparado pelo Real Decreto de 6 de Fevereiro de 1818, pelo qual foi V. Mag.de Servido de commutar-lhe para a Capitania da Bahia o degredo a q.' em Portugal fôra condemnado para o R.o de Senna; se as estupendas desventuras, e longos soffrimentos p.^a que na flôr dos seus annos passava o Supp.e com mais de 9 annos de carcere commoverão o Piedozo Coração de V. Mag.de para lhe indultar aquella Graça ouza o Supp.e esperar tão bem que a exemplaridade do seu procedim.to, os testemunhos da sua lealdade, e o amor pela Real Pessôa de V. Mag.de, e por a gloria e prosperidade do Estado, e da Nação, a cujo prol tem votado seus fracos talentos, tocarão de novo o Excelsso, e Beneficientifsimo Animo de V. Mag.^{de} para lhe fazer a Mercê de Haver por extincta, e cumprida a referida commutação restituindo o Supp.e ao pleno gozo da sua liberdade.

A Bondade, e Clemencia de V. Mag.de manifestos por tantos actos do seu Filicissimo Governo, e o sentim.to da propria consciencia do Supp.e na adoração que sempre prestou à Real Pessôa de V. Mag.de não deixão lugar a duvidar o Supp.e de que V. Mag.de se Dignará Attendê-lo compassivam.te em esta sua humilde supplica para lhe Fazer a Graça de asestituir a plenitude da sua liberdade, e a consideração que merece sempre pela nobreza, e decencia da sua fam.a, e pela de sua própria pessoa que em

Crimes propios da mocid.e, e das conjecturas imperiozas de dificeis tempos arrastarão a tamanhos infortunios.

Rezignado inteiramente na Bondade de V. Mag.de, e no Imperio daquela Real e Soberana Grandeza, que tem resolvido infelices os dias da desgraça de muitos afoita-se o Supp.e a esperar a mesma sorte, e por isso outra vez prostrado ante Throno Augusto de V. Mag.de. P. a V. Mag.de Seja Servido em Commutação do Glorioso Dia Natalicio do Principe Real, e por effeitos de Sua Real Clemencia, e Piedade, Fazer-lhe a Graça que humildemente implora. E. R. M.⁴⁸

Em 1816, acompanhando o requerimento supra, Bivar escrevera uma carta ao Príncipe Regente, suplicando a restituição da sua liberdade e a absolvição da pena de degredo. No documento, revela que sustentava a sua família por meio dos seus escritos. Segue o texto na íntegra:

Diz Diogo Soares da Silva e Bivar, prezo no Forte de S. Pedro na Cidade da Bahia, que tendo encaminhado à Augusta Presença de V. A. R., sua humilde supplica para ser restituído à sua liberdade, e absolvido do degredo a que está condemnado, Houve por bem V. A. R. de Mandar por Aviso Regio de 18 de Agosto do presente ano, que informasse o Conde Governador da Bahia; e subindo esta informação à Augusta Presença de V. A. R., por posterior Resolução, Foi V. A. R. Servido Mandar que sobre o Requerimento do Sup.e informarem os Governadores de Portugal para o que se tem expedido o respectivo Aviso. E porque esta segunda Informação em razão da longinqua distancia em que se axão os Informantes, ha de demorar-se tempo dilatado, antes que possa ver presente a V. A. R., no entanto que o Sup.e continua a gemer agrilhoadado em prizão, em que diariamente deteriora a sua saúde desfalecida a ponto, que já não esperanças restabelecimento, como o Sup.e já fez certo a V. A. R. por Documentos authenticos que existem na Secretaria de Estado dos Negocios do Brazil, e sobre o q. já igualmente informou o sobredito Conde Governador, e novamente o atesta o Documento que oferece; e para que outro fim tem o Sup.e Familia a quem deve sustentar, portanto humildemente recorre o Sup.e á Soberana Clemencia, e Munificente Piedade de V. A. R., suplicando a V. A. R. de Conceder-lhe homenagem de muro a dentro da dita Cidade da Bahia, até final Decizão em contrario de V. A. R.

Senhor! O Sup.e padece trabalhoza prizão ha seis anos: quando apenas contava 20 perdeo com a liberdade, avultados bens, e tudo perdeo! V. A. R. não ha de permitir pois que o seu castigo seja eterno, já que foi desmedido, ou que não tenha alivio senão, quando morto! Com os trabalhos da sua pena tem ele até agora sustentado sua triste Familia; mas o afinco desses mesmos trabalhos, unidos aos incômodos, e sofrimentos do Carcere, tem-lhe adquirido molestias, que prestes o privavão do unico recurso q. lhe resta p.a subsistir, se a Piedade de V. A. R. lhe não acudir e valer Soberanamente. Sem saúde e sem liberdade até onde irão os infortunios, e a miseria do Sup.e? Senhor! lhe não tem forças p.a tantos martyrios, nem crimes que os mereção! Outra vez o jura na Augusta Prezença de V. A. R., e o jurará na Prezença do Eterno cuja Infinita Bondade V.

⁴⁸ BNRJ. Coleção: Documentos biográficos. C-0877,043 nº009, Diogo Soares da Silva de Bivar. S.l / s.d.

A. R. imita tratando aos seus vassallos com a mesma indulgencia e bondade com que Ele trata as suas Caturas. V. A. R. que se Dignou de receber compasivo a primeira Suplica que este infeliz encaminhou ao Throno de V. A. R., Digne-se de Aceitar esta com a mesma Compaixão, e de Conceder-lhe a Graça da Homenagem que suplico para salvar os definhados restos de sua mízera existencia, não duvidando o Sup.^c de afignar termo e de prestar idoneos Fiadores à Homenagem. Senhor!

Pede a V. A. R.

Graças e Piedade!

Diogo Soares da Silva e Bivar.⁴⁹

Bivar teve, supostamente, a saúde fragilizada pelo cárcere já no início de 1812 e no ano seguinte uma junta médica foi formada para emitir um parecer sobre o seu estado. Essa junta foi encabeçada pelo médico Manoel José Estrella, lente da Cadeira Régia de Cirurgia., que cuidou e curou, segundo atesta, o prisioneiro enfermo. É surpreendente o zelo que o governo teve com esse prisioneiro inconfidente. Aliás, é bem possível, que, como quase todos os autores que publicaram na Tipografia de Serva e parte dos professores da Escola de Cirurgia da Bahia, Estrella também fosse pedreiro-livre.

Manoel Jozé Estrella, Professo na Ordem de Christo, lente da Cadeira Regia de Cirurgia, e Delegado do Conselheiro Cirurgião Môr do Reino em toda a Capitania da B^a por S. Alteza Real, Que D.s g.^e. Attesto com juramento, que Diogo de Bivar padeceo no principio do preterito anno de 1812 hua febre nervosa, assas grave, acompanhada de frequentes delinquios, da qual felism.^e se pode restabelecer mediante os potentes, e energicos remedios, q'. lhe administrei, ficando sujeito a vapores, ou esparmos, tristeza continuada d'animo, malicez, e m.^{to} abatido, precizado por isso de exercicio perenne de cavalo, mudansa d'ares, e outros meios salutaes, de que não pode gozar na habitação em que se acha; e como disso me pede hum docum.^{to} em qualidade de seu assistente, em obsequio á verdade lhe dou fe. B^a 24 de M.^o de 1813. Manoel Jozé Estrella⁵⁰

Outros médicos, complementando o diagnóstico do doutor Estrella, assistiram à saúde de Bivar, à exemplo de José Ramos d'Aragão, do Real Hospital Militar, que emitiu seu parecer, um mês depois, alegando que o prisioneiro “se acha em sumo abatimento, em conceq.^a d'uma emfermid.^e de nervos q.' padece, e q.' por conseguir alivios precisa d'um const.^e, mas moderado exercicio em Ar Livre”. O médico José Manoel Antunes confirmou que “a sua infermidade foi huma febre nervosa, acompanhada de frequentes delinquios, da qual se pode restabelecer, ficando sujeito a [...] huma melancolia profunda, e continuada, palides, e muito abatimento; he portanto que se lhe fas muinto preciso o

⁴⁹ BNRJ. Coleção: Documentos biográficos. C-0877,043 nº004, Diogo Soares da Silva de Bivar. S.1 / s.d.

⁵⁰ BNRJ. Coleção: Documentos biográficos. C-0877,043 nº013, Manoel José Estrella. Bahia, 24 de março de 1813.

exercício de Cavalo, respirar outro Ar”. Cristovão Pessoa da Silva, Cirurgião-mor da Artilharia, afirmou que Bivar “tem sido por m.^{tas} vezes acometido de insultos nervosos, a ponto de perder os sentidos, e entrar em acidentes convulções, ou Epileticos”. Por fim, o cirurgião José Alvares do Amaral definiu o quadro de saúde de Bivar como

huma febre nervosa sobremaneira grave, infelizmente labora ainda, por continuar as mesmas cauzas, que a ella o levarão, debaixo de symptomas esparmicos, fraqueza de entranhas, asthenia geral, e declinação de vida, e apesar de remedios energicos, de que assiduamente tem uzado, não tem podido restabelecer-se, e não o poderá fazer sem o uzo da equitação,⁵¹

No âmbito jurídico, a junta médica que examinou Bivar foi reconhecida pelo Doutor Antonio José Osório de Pina Leitão, cavaleiro da Ordem de Cristo e desembargador no Tribunal da Relação da Bahia. O fato é que Bivar curou-se das suas enfermidades. Tão bem curado que se enamorou da jovem bahiense Violante de Lima Bivar, órfã de pai. O casamento foi realizado por seu procurador, o coronel José Thomas Boccacciarri, e celebrado pelo vigário da freguesia de Nossa Senhora da Vitória, Antonio de Souza (que viria a ser Deputado nas cortes de Lisboa), ambos, muito possivelmente, membros do influente grupo que José da Silva Lisboa denominou como a Cabala Maçônica da Bahia.

Curiosamente, mesmo com a saúde tão debilitada, Bivar teve disposição para fazer três filhos entre 1812 e 1817. Logo, do casamento com Violante de Lima, nasceram Rodrigo Soares Cid de Bivar, Luís Garcia Soares de Bivar e Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco. É notável que Bivar tenha inoculado nos seus filhos o gosto pelos livros e pelas traduções. Violante Atabalipa, nascida em 1817 na freguesia de Nossa Senhora da Vitória, em Salvador, tornou-se uma das mais, se não a mais, influente jornalista brasileira no século XIX. Seguindo os passos do pai, tornou-se eximia tradutora, vertendo para o português o *Chale de Cachemira Verde*, de Alexandre Dumas.⁵² Exatos 40 anos depois da impressão bahiense da *Atala*, em 1859, D. Violante publicou

⁵¹ Idem. C-0877,043 nº014; C-0877,043 nº015; C-0877,043 nº016; C-0877,043 nº017.

⁵² DUMAS, Alexandre. *O Chale de cachemira verde; comedia de Alexandre Dumas e Eugenio Nus / traduzida do francês...* [por] Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco. Rio de Janeiro: Typ. e Livraria de B. X.P. de Sousa, [1857]. [1] f., 48 p., [1] f. *O Chale de cachemira* foi encaminhado para censura no Conservatório Dramático a 27 de novembro de 1857, diante do qual Diogo Soares da Silva de Bivar declarou que “Sendo a impetrante e tradutora minha filha, julgo me impedido p.^a deferir”, encaminhando-o para Antonio Felix Martins interpor o juízo. BNRJ. Coleção: Conservatório Dramático Brasileiro I-08,14,062 < http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1453045/mss1453045.pdf >. Acesso em: 16 de maio de 2017.

no Rio de Janeiro *Algumas Traduções das Línguas Franceza, Italiana e Ingleza*.⁵³ Violante, em homenagem ao seu pai, dedicou-lhe a tradução de *O orphão, pequeno extracto das obras do venerado padre John Tood, vertido da lingua inglesa*.

Retomando a questão da autoria anônima da tradução da *Atala*, é necessário recapitular e sintetizar os fatos possíveis de se estabelecer: 1- Desde a fundação da Sociedade Tubuciana em 1801, o secretário Bivar e seus pares instituíram um programa de traduções de obras estrangeiras, com destaque para literatura; 2- A primeira tradução da *Atala* em 1810, proibida de circular em Portugal desde 1812, foi executada por Filippe Ferreira de Araújo e Castro, amigo e confrade de Bivar na Sociedade Tubucciana. 3- Bivar, preso na Bahia desde 1810, participou ativamente dos projetos editoriais da Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva e a, partir de 1811, atuou como colaborador de a *Idade d'Ouro do Brazil*, de *As Variedades* (1812) e do *Almanaque de 1812*, sempre se mantendo no anonimato; 3- Bivar conhecia com esmero a língua francesa e sua pronúncia, já tendo publicado, anonimamente, o *Compendio de Língua Francesa* (1811); 4- Bivar estava ligado, por sociabilidades ocultas, ao Conde dos Arcos, que lhe remetera documentos do governo ainda preso e foi o responsável por encaminhar ao censor José Francisco Cardoso de Moraes o manuscrito da *Atala* em 1817; 5- Na carta de 1816, Bivar revela “com os trabalhos da sua pena tem ele até agora sustentado sua triste Família”, confirmando que manteve contínua atividade como escritor/tradutor; 6- Ainda preso, em 1819, Bivar precisava manter-se protegido pelo anonimato; 7- Era pedreiro-livre, possivelmente associado com outros autores/editores que atuavam junto à Tipografia de Serva, à exemplo de Ignacio José de Macedo, José Francisco Cardoso de Moraes e José Eloy Ottoni, o que lhe facultava a possibilidade de agir dentro de uma sociedade iniciática, que protegia, discretamente, os seus confrades; 8- Seus filhos Violante Ataliba e Luis Garcia Soares de Bivar, seguindo o exemplo do pai, também se tornaram tradutores de novelas; 8 - O estilo e a linguagem sofisticada empregada na tradução bahiense da *Atala* se alinham aos demais escritos identificados como da autoria de Bivar. A convergência dos postulados acima confirma Diogo Soares da Silva Bivar como o tradutor da edição bahiense da *Atala*.

Bivar só foi isentado do crime de inconfidência por decreto de D. João VI, de 26 de março de 1821, quando foi restituído à sua liberdade com todos os

⁵³ VELASCO, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar. *Algumas Traduções das Línguas Franceza, Italiana e Ingleza*. Rio de Janeiro : Tip. de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1859. [2 fls.], IV, 131, [1], 114, 11, 4 p. 1.

seus direitos, honras e prerrogativas. Seis meses depois, a 21 de setembro de 1821, foram publicadas as novas disposições para a aplicação da censura de impressos em Portugal e no Império ultramarino, determinadas pelo então Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino Filipe Ferreira de Araújo e Castro (ele mesmo, o primeiro tradutor da *Atala*, que em 1812 fora censurada).⁵⁴ Na Bahia, a 19 de fevereiro de 1822, a Junta Governativa acatou as determinações do governo de Lisboa e nomeou para a Comissão de Censura Diogo Soares da Silva e Bivar, ao lado de dois desembargadores, Francisco Carneiro de Campos e Joaquim Ignacio Silveira da Motta.⁵⁵ Ainda na Bahia, exerceu a advocacia, mudando-se depois para o Rio de Janeiro, onde anunciou seus serviços:

Diogo Soares da Silva de Bivar Advogado bem conhecido no Brazil achando-se de presente nesta Capital incumbido de importantes negocios da Praça da Bahia, tem a honra de offerer seus serviços ao mui digno e respeitavel Publico desta Capital e Provincia, podendo procuralo todas as pessoas que se quizerem servir de seus limitados conhecimentos na rua da Misericordia na caza N.º 106, desde as horas da manhã em todos os dias.⁵⁶

De quais “importantes negócios” estava incumbido, e por quem, permanece um mistério. Uma pista pode estar no *Diário de Notícias*, que questiona o “Porque não vem huma representação do Rio de Janeiro, onde Bivar, e Biancardi tem, por ordem da mesma facção, instigado os ânimos com os receios da colonização?”⁵⁷ Alguns anos depois, na Corte, Bivar ascendeu socialmente e mudou-se para a rua da Ajuda, casa n.100.⁵⁸ O periódico *O Espelho*, dirigido e redigido pelo matemático Manoel Ferreira de Araújo Guimarães afirma que Bivar chegou, no Rio de Janeiro, a ser proposto por Gonçalves Ledo, proeminente pedreiro-livre fluminense, para o cargo de Secretário de Estado do Império.

A isto, Sr. Malagueta, chamo eu sentimentos constitucionaes, e não aos d’aquelle, que dizem, governão a sua familia constitucionalmente. Vossa Reverendissima Secretarial attribue-lhe no papel, que disse hia a publicar, medidas despóticas, como por exemplo a sahida de Ledo & C.^a, não lembrando que o mesmo lhe poderia acontecer se o bom Povo do Rio de Janeiro requeresse a S.M.I para e mandar a elle tambem na sucia, e ao

⁵⁴ *Gazeta de Lisboa*, n. 299, Sábado, 23 de setembro de 1820, p. 5.

⁵⁵ *Idade d'Ouro do Brazil*, n. 22, Sábado, 24 de fevereiro de 1821, pp. 2-3.

⁵⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, n. 9, Quinta-feira, 11 de julho 1821, p.70.

⁵⁷ *Correio do Rio de Janeiro*, n. 41, Quarta-feira, 29 de maio de 1822, p. 167.

⁵⁸ *Diario do Rio de Janeiro*, n. 20, Quinta-feira 28 de junho de 1827, p. 79.

seu amigo Bivar, a quem quiz metter à cara para ser Secretario d’Estado, dizendo a todas aquellas pessoas, que podião fallar mais de perto ao Imperador, creio que por se não lembrar já que a pelle, que possuia em tal parte, não he a mesma que agora tem depois da sahida de Junot, visto ter levado huma formidavel roda de açoites no pelourinho em Lisboa, como foi publico por traidor da Nação, como o póde provar a Cidade inteira, os quaes produzião o grande milagre das carnes mortas passarem a carnes vivas, e o Sr. Malagueta he intimo amigo d’elle, como de todos os marotos, nem por isso se lhe podendo applicar o ditado - dize-me com quem vives, dir-te-hei as manhas que tens - porque ellas já erão anteriores á intima amizade Bivaresca.⁵⁹

Sua contribuição para o desenvolvimento cultural da Corte após a consolidação da independência foi inestimável, mas permanece ignorada. Foi sócio fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e, a partir de 1843, presidente do Conservatório Dramático Brasileiro. Bivar, após a independência, continuou sua carreira de censor de escritos históricos e literários, tanto no IHGB quanto no Conservatório.⁶⁰ Ainda com todos os encargos e o reconhecimento dos seus pares, continuou sendo um personagem discreto.

Em 1853, aos 68 anos, Bivar ficou viúvo de dona Violante de Lima Bivar. Vieram os netos e Luiz Garcia Soares de Bivar batizou seu filho com o mesmo nome do seu pai. Diogo Soares da Silva e Bivar faleceu às 20:15 da noite de 11 de outubro de 1865, aos 80 anos. Sua morte foi causada por “amollecimento cerebral” ou acidente vascular cerebral hemorrágico. Seu necrológio o indicou como “brasileiro”, visto que viveu no país durante três quartos da sua vida.⁶¹

Joaquim Manoel de Macedo fez a elegia fúnebre de Bivar no IHGB. O ilustre orador, contudo, silenciou a respeito das suas obras, então bastante raras e difíceis de encontrar.⁶² Em 1865, quando Macedo proferiu seu discurso, já se contavam mais de 60 anos desde que Bivar publicara seus primeiros trabalhos em Portugal e mais de 50 anos desde que publicou anonimamente seus textos pela Tipografia de Manoel Antonio das Silva Serva, que não devem ter tido mais do que 200 ou 300 exemplares. Identificar a obra anônima de Bivar é necessário para resgatar não apenas a biografia de um dos agentes culturais mais atuantes

⁵⁹ *O Espelho*, n. 120, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 10 de janeiro de 1823. *O Espelho*, redigido pelo português Luis Augusto May, durante 1822 e início de 1823, publicou os mais agressivos artigos contra o jornal *A Malagueta* e contra o grupo maçônico de Gonçalves Ledo, do qual Bivar faria parte.

⁶⁰ LEMOS, Valéria Ponto (org.). *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014. Bivar foi o mais influente censor do Conservatório e este catálogo indica centenas de obras em português e francês por ele censurada.

⁶¹ *Correio Mercantil*, n. 281, Domingo 15 de outubro de 1865, p. 2

⁶² MECEDO, Joaquim Manoel de. “Elogio histórico do Conselheiro Diogo Soares da Silva de Bivar (15 de dezembro de 1865)”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, T. 28, Rio de Janeiro, p. 344-347.

na Bahia, mas também as histórias da imprensa e da literatura na referida capitania em fins do período colonial.

As traduções da *Atalá* tiveram o mérito de reunir, em Portugal, na Inglaterra e no Brasil, três indivíduos que fizeram das suas biografias instrumento de oposição ao Antigo Regime. Araújo e Castro, um dos expoentes da Revolução Constitucional de 1820; Hipólito da Costa, que antes de falecer em 1823, já era reconhecido como um dos homens mais influentes no processo de Independência do Brasil, e por fim, o inconfidente Bivar. Este último, um jovem português, prisioneiro no forte de São Pedro em Salvador, que anonimamente usou a palavra impressa para influenciar o pensamento de gerações de escritores e intelectuais brasileiros ao longo do século XIX. As letras desses três homens floresceram nas sombras da censura, do exílio e da cadeia. À luz da História, pode-se agora conhecer melhor uma parte dos significados da literatura que esses indivíduos usaram como arma contra o autoritarismo do Antigo Regime.

Recebido em 02/05/2016
Aprovado em 08/05/2017

O MUNDO NOS TEXTOS LITERÁRIOS: RELEITURAS DA INTERPRETAÇÃO E POSSIBILIDADES EM SALA DE AULA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p139-162>

Ligia Gonçalves Diniz
Universidade de Brasília

RESUMO

O artigo traça uma ponte entre os pensamentos de três autores contemporâneos, Luiz Costa Lima, Hans Ulrich Gumbrecht e Paul Ricoeur, para repensar a imposição de interpretações – ou da necessidade de interpretação, no caso de Gumbrecht – na abordagem da leitura literária na escola, em especial no ensino médio, onde essas imposições se fazem mais presentes. Para tanto, parte-se de suas obras para estabelecer o caminho histórico da relação entre obra literária e atribuição de sentido, assim como do conceito da *mimesis* artistotélica e de sua leitura renascentista, sempre com foco nas novas possibilidades no que diz respeito à busca de uma experiência literária mais completa para a formação de novos leitores.

PALAVRAS-CHAVE:

representação.
experiência estética.
interpretação.
ensino de literatura.
leitura.

ABSTRACT

This article aims at connecting the thoughts of three contemporary authors – Luiz Costa Lima, Hans Ulrich Gumbrecht and Paul Ricoeur – on the subjects of representation, interpretation and aesthetic experience, linking those reflections to the way literary works are approached in school, particularly in Secondary Education, when trying to find the “correct” meaning of texts is a central activity. We read Costa Lima, Gumbrecht and Ricoeur’s thoughts on the historical place of meaning and interpretation and on the concept of mimesis in order to find new possibilities for a more generous approach on literary experiences in class.

KEYWORDS:

*representation.
aesthetic experience.
interpretation.
literature classes.
reading.*

É muito complicado, se não impossível, conseguirmos pôr em palavras o que nos acontece – a experiência por que passamos – quando lemos um livro *incrível*. “Incrível”, é claro, é uma definição *a posteriori*: dizemos que um livro é incrível justamente porque ele nos oferece algo que dificilmente poderemos esclarecer, de forma mais explícita, para outra pessoa, a não ser que tenha passado por exatamente a mesma experiência, o que, concretamente, jamais acontece. Sabemos, às vezes intuitivamente, que uma experiência estética é única, e tanto mais única quanto é intensa. Ainda assim, insistimos, quando pensamos no ensino de literatura, sobretudo no ensino médio – quando já deixamos a leitura lúdica de lado, mas ainda não entramos no campo da reflexão que deve ser o domínio universitário –, na concepção de que a formação de leitores se dá tão somente por uma relação *explicável* e, geralmente, centrada em experiências plenamente compartilháveis, pois fundamentadas no que “o texto quer dizer”, como se um texto sempre quisesse dizer – e dissesse – uma coisa somente.

Este artigo pretende repensar as potencialidades de abordagem da literatura em sala de aula a partir de uma perspectiva que busque enxergar a leitura literária como duas espécies possíveis de experiência – essa acima definida como única, inexplicável e intensa, e aquela esboçada como explicável, centrada em uma interpretação e em um sentido. Nesse contexto, este texto propõe uma discussão teórica, não centrada em um estudo de caso ou trabalho de campo. É antes uma reflexão que possibilitará um olhar diferente sobre esse tipo de observação, tendo como centro de irradiação a ideia de *representação* – uma representação sem complemento nominal específico, como um conceito que define, aqui, a relação entre a obra/autor e o leitor, e que só pode ter como horizonte comum o mundo. É justamente a apreensão desse mundo via leitura literária que está em jogo nesta discussão: entendemos, assim, a representação como qualquer manifestação do mundo em uma obra, por meio do qual o leitor possa interagir com ela, o que pressupõe, é claro, tanto uma ideia de referencial passível de reconhecimento e comunicação quanto uma relação entre texto e realidade.

Essa relação está no cerne das propostas reflexivas que se iniciam na próxima seção e que têm como ponto de partida as ideias de Luiz Costa Lima

e Paul Ricoeur, que realizam releituras da *mimesis* aristotélica, para então encontrar uma forma mais radical em Hans Ulrich Gumbrecht, que propõe uma alternativa ao próprio paradigma da representação, entendido por ele como apreensão do mundo exclusivamente centrada na interpretação e na busca de sentido. Com base na retomada de caminhos históricos realizada sobretudo pelo dois primeiros, e a partir do universo de possibilidades desvelado por uma leitura não mais calcada na necessidade única de desvendar sentidos, este artigo pretende contribuir para novos modos de enxergar a relação entre livros e leitores.

Costa Lima e a representação-efeito

Luiz Costa Lima recupera momentos chave do pensamento moderno para repensar a *mimesis* não mais como a subordinação da arte à natureza, mas pelo viés do que vai chamar de representação-efeito. Confrontando toda uma concepção de um sujeito uno, cartesiano, a só se ocupar do que poderia se propor como objeto de investigação científica, surge um sujeito fraturado – que observa e que se observa, “apresenta e recebe, produz e suplementa”¹. O que o autor busca empreender é uma argumentação rumo à ideia de que o sujeito segue em posição inapagável na teoria literária (como também na história), mas não mais como um sujeito cuja totalidade é visível para o outro e para si próprio. Da mesma forma, a representação não é mais fruto da intenção desse sujeito, já que a representação que ele recebe do mundo, assim como a que produz sobre ele, também está cindida. O movimento que se dá antes dessa reabilitação do sujeito tem a ver com o deslocamento da natureza enquanto objeto de contemplação para objeto de experimentação/transformação. Também o próprio sujeito passa a ser objeto de investigação racional: não é mais entendido nem intuído, mas pensado. Esse pensamento produz então outro tipo de representação – sendo produção, passa a ser uma apresentação, e uma apresentação duplamente distante de uma possibilidade de unicidade, já que produzida por um sujeito fraturado que lê e produz representações necessariamente fraturadas. Há um momento, portanto, e ainda estamos em Kant, em que “a imaginação ultrapassa a função de subordinada ao entendimento”, e a matéria ultrapassa o conceito – a *mimesis* passa a funcionar como produção².

¹ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 284.

² *Ibidem*, p. 122–113.

É nesse viés que Costa Lima entende a possibilidade de um segundo sentido de representação, que não a de uma construção humana de algo prévio a ela³, mas sim daquilo que denomina “representação-efeito”, esta relacionada não a uma cena anterior, ou objeto pré-existente, mas à expressão desses referenciais em um receptor, excluindo a sinonímia vastamente estabelecida pelo Renascimento entre *mimesis* e imitação. Com isso, os limites da representação saem da natureza dada rumo a um “horizonte cultural de expectativas”: não se trata mais de estabelecer uma figuratividade que funciona como parâmetro de reconhecimento, mas da construção de um sentido a partir do confronto do objeto com um horizonte mais amplo, e mais subjetivo. A partir daí, “o sentido que [...] se configura se comprova pelo efeito que provoca. *Sentido – efetivação de uma expectativa cultural – e efeito (do sentido) formam pois o arco e a correspondência indispensáveis para a atualização da mimesis*”⁴.

Não cabe aqui retomar todo o caminho traçado por Costa Lima, mas vale lembrar que, a partir do Renascimento, com o desenvolvimento de uma forma de apropriação da realidade calcada na razão e no entendimento – isto é, em operações que dependem de uma subjetividade racional – em oposição ao conhecimento “dado” por Deus e apenas “recebido” pelo homem, deslocaram-se tanto os lugares ocupados pela ficção quanto as possibilidades de interação com os produtos da ficção (e do imaginário), dentro dos limites operados pela relação com a “verdade”. Em posição central está, vê-se bem, a questão da interpretação: caminhamos desde o estabelecimento de um único sentido possível para cada experiência ou objeto (o que implicava ser desnecessária a própria referência a “um sentido”), calcado na cosmologia cristã medieval, a priori atemporal, em direção à busca de um sentido obtido pelas operações racionais – nasce a subjetividade, mas ainda se busca uma pedra de toque, instaurada então no entendimento racional. De qualquer modo, sendo ainda o objetivo chegar a uma “verdade”, não se trata de qualquer entendimento racional, mas de uma hierarquia de entendimentos possíveis: as subjetividades não estavam (e ainda não estão) em um plano de igualdade⁵.

Focando especificamente a literatura, pensada a partir do século XVII, Costa Lima recorda o descaso pela ideia de ficção e a reverência aos modelos clássicos e seus parâmetros objetivos, mediados pela valorização da

³ Ibidem, p. 230.

⁴ Ibidem, p. 233.

⁵ Ver: LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 20 e seguintes.

linguagem, entendida como forma nobre e elegante – uma forma de garantir algum espaço entre os discursos legitimados. É nesse contexto que há uma reapropriação da *mimesis* aristotélica como imitação (*imitatio*): a subjetividade se exprime na escolha da forma mais elegante para reconfigurar os modelos clássicos. Esse processo não é, claramente, exaustivo, mas expõe em linhas gerais como se enxergavam as possibilidades e limites da produção artística, notadamente da literatura.

Como veremos também em Ricoeur, Costa Lima procura entender como, para seus próprios fins, o Renascimento lê Aristóteles: o autor afirma, em obra da década de 1980, que a *mimesis* aristotélica se ocupava do possível, enquanto a *imitatio* renascentista vai se preocupar com o verossímil, que “depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro”⁶. A *imitatio* se daria, portanto, sob “parâmetros de uma razão pragmática, voltada para o mais rotineiro dos cotidianos”, que protegia a “verdade” do fingimento, da mentira propostos pela ficção. Mais recentemente, contudo, Costa Lima reabilita o uso de “verossímil” como algo que “aponta para a importância do receptor, enquanto este reconhece a dinâmica do efeito, e, ao mesmo tempo, aponta para o caráter antes tortuoso do que reto do acesso à *ousía*”, isto é, à essência. Nessa leitura, a *mimesis* aristotélica não é prescritiva, pois exige, implicitamente, uma atitude criativa tanto do artista quanto do receptor, descartando a eficiência absoluta de fórmulas. Diferentemente, diz Costa Lima, a leitura renascentista da mimesis, ao revesti-la da forma de *imitatio*, torna-a normativa: o que o autor chama de “veto à ficção” nada mais é do que a reafirmação de um sentido único, verdadeiro, que – para ser único, verdadeiro – requeria a qualidade da universalidade e da atemporalidade de leis e valores, fundamento do culto à univocidade da razão, em oposição à pluralidade da imaginação⁷.

Se essa reflexão, emprestada de Costa Lima, é proposta aqui é porque, mesmo muita água tendo corrido desde então, muitos desses procedimentos e princípios se mantêm presentes, menos ou mais explícitos, na abordagem da literatura que ainda se faz em contextos como o escolar, calcado justamente no estabelecimento hierarquizado de subjetividades possíveis – traduzido na estreiteza e arbitrariedade de interpretações e julgamentos, que giram em torno de alguma noção de verdade⁸. “A prática ocidental da

⁶ Ibidem, p. 32.

⁷ Ibidem, p. 44-45

⁸ Em alguns casos, chega-se ao ridículo. Em um livro didático para ensino médio, após a leitura do “Poema de sete faces” (Carlos Drummond de Andrade), pergunta-se: “De acordo com essa estrofe [a última], o conhaque e a atmosfera noturna deixaram o eu lírico comovido. É como se todo o poema fosse fruto da bebedeira, não fosse coisa séria. Na sua opinião, o eu lírico estaria falando sério ou estaria blefando? Por quê?”. Segue a resposta sugerida: “Blefando, pois os assuntos de que trata são profundos,

verdade só tem sido capaz de tolerar o ficcional enquanto o dobra e domestica, i. e., enquanto pode nele reconhecer a encenação alegórica de uma parcela sua”, escreve Costa Lima⁹.

O que parece variar, se seguirmos o pensamento de Costa Lima, são os modos de domesticação da ficção. Quando nos detemos no século XVIII, observamos, por exemplo, duas novas formas de moldar a ficção para legitimá-la, reafirmando sua dependência da realidade, ou recusando-a totalmente, isto é, desprendendo a ficcionalidade do *mundo*. É a partir da noção de gênio, tão cara ao Romantismo, e da elevação da história como área de conhecimento, que Costa Lima propõe o início de uma cisão que irá se concretizar plenamente entre o final do século XIX e o começo do XX: aquela entre a *mimesis* e a *poiesis*, ou, contextualizando-se, entre a “arte pela arte” e o realismo, ambos originados na necessidade de oferecer uma nova legitimação à arte. Mantém-se o veto à ficção, no primeiro caso, pela autossuficiência da arte em relação ao “mundo”, seu alheamento à questão da verdade (e, assim, sua não ameaça); no segundo, a ideia da obra de arte como reflexo da realidade dá fôlego ao atrelamento entre literatura e história. Já no século XX, os *new critics* representam com exemplaridade um novo viés da relação ficção/realidade: a defesa de um novo tipo de verdade, a do texto literário. A ideia é: se o controle do imaginário estabelece sempre uma proteção da verdade contra a ficção, crie-se uma nova verdade, propondo-se uma espécie de antirreferencialidade: considerando-se que os românticos haviam trocado uma referência por outra – a *imitatio* vs. o eu do poeta –, o que se defende agora é que a verdade só pode estar dentro do poema, na própria linguagem, e aos críticos cabe comentar ou, no máximo, traduzir a verdade poética¹⁰.

Nesse contexto, o mérito da reabilitação da *mimesis* proposta por Costa Lima é o de, a partir da crítica de uma visão do fenômeno literário imbricado à subordinação da ficção à realidade, propor uma concepção da *mimesis* como uma experiência histórica e culturalmente variável e, sobretudo, calcada nas experiências subjetivas do leitor, na medida em que provoca, de início, uma sensação de semelhança derivada da “correspondência com os quadros de referência e as expectativas daí resultantes”. Essas referências e expectativas têm a ver com as experiências e

existenciais, universais”. CEREJA, William R.; MAGALHÃES, Tereza C. *Português: linguagens, ensino médio*. V. 2. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2008, p. 216–217.

⁹ LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988, p. 308.

¹⁰ *Ibidem*, p. 328-330.

valores do autor – já que há entre este e a obra uma relação de continuidade – mas também do leitor, cuja intervenção “não se limita a explicitar o que o texto já traria de forma implícita, pois quem assim afirmar postula a existência, pelo menos ideal, de uma única interpretação correta”. Para Costa Lima, a intervenção do leitor é “pluralizadora, pois que dependente da atividade do imaginário do receptor”¹¹. Definindo assim a *mimesis*, o autor já anunciava o que viria a chamar mais tarde de “representação-efeito”. Nesse sentido, Costa Lima recupera algo da *mimesis* aristotélica, que, diz ele, ensina, diferentemente da elaboração renascentista, “que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento” – via dupla que significa que a *mimesis* “não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade”¹².

Ricoeur e o tempo humano

Paul Ricoeur também volta a Aristóteles para se reapropriar de sua proposta de *mimesis*. Pensando as proposições do grego, ele lembra a definição da tragédia como a representação de uma ação completa formando um todo, sendo este o que possui princípio, meio e fim¹³. Ricoeur argumenta, entretanto, que a noção de “todo” tem um caráter menos temporal do que lógico, na medida em que, na *Poética* aristotélica, “o princípio não vem depois de coisa alguma necessariamente; é aquilo após o qual é natural haver ou produzir-se outra coisa; o fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais ocorre”¹⁴. Ricoeur, nesse contexto, afirma que a lógica aristotélica do todo não é de viés teórico, mas prático e poético, e propõe a entrada em cena de um receptor a quem se reserva uma fruição: “Aprender, concluir, reconhecer a forma: eis o esqueleto inteligível do prazer da imitação (ou da representação)”¹⁵.

Ricoeur recupera na *Ética a Nicômaco* uma noção que Aristóteles oferece sobre o prazer, para confrontar essa ideia com sua poética da tragédia, tentando desvelar o papel do espectador na experiência da *mimesis* e voltar a falar no prazer de entender, que ele faz coincidir com o de reconhecer e que é

¹¹ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Op. cit., p. 68-69.

¹² LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Op. cit., p. 32.

¹³ ARISTÓTELES. *Poética*, VII, 3. Disponível em: <http://www.psb40.org.br/bib/b2.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.

¹⁴ *Ibidem*, VII, 4-5.

¹⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 1. São Paulo: Papyrus, 1994, p. 68.

“o fruto do prazer que o espectador tira de uma composição que respeita o necessário e o verossímil. Ora, esses critérios ‘lógicos’ são, eles próprios, ao mesmo tempo, construídos na peça e exercidos pelo espectador”¹⁶.

Interessa menos fazer uma retomada detalhada da leitura de Ricoeur do que colocá-la entre outras leituras contemporâneas que visam reabilitar a *mimesis*, abordando-a pelo viés da recepção. Nesse sentido, ele está em consonância com Costa Lima, ainda que observe a questão por outro viés – a concepção do tempo humano como tempo narrado – ao dizer que a representação de uma ação é a pré-compreensão do agir humano, tanto no que toca o entendimento/sentido quanto a temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, diz Ricoeur, “comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária”¹⁷. Dessa forma, assim como Costa Lima, o francês entende a *mimesis* como uma experiência que se estende, ou se estabelece, entre autor, obra e receptor. A ideia de temporalidade não aparece de forma fortuita: o ponto de partida de Ricoeur é entender a narrativa (aqui, a tragédia) como uma forma de solução – poética – para o paradoxo do tempo. A relação leitor-obra via temporalidade é uma das principais diferenças em relação à proposta que Gumbrecht vai fazer e que encerra a leitura teórica deste artigo.

A *mimesis* como recepção recebe de Ricoeur o nome de “mimese III”, seguindo-se a dois momentos anteriores. A “mimese I” seria, para ele, a pré-configuração de um referente, ou de um mundo, e de uma noção de temporalidade, e a *mediatização* simbólica que a permite, e que é compartilhada pelo autor e pelo leitor, para que os estágios seguintes da mimese sejam possibilitados¹⁸. A partir da mimese I, a “mimese II” – a própria “tessitura da intriga” aristotélica – medeia o mundo-referente: de uma diversidade de eventos, essa operação extrai a unidade de uma totalidade temporal, ou seja, “uma configuração de uma sucessão”. Como se viu, Ricoeur vai considerar essa atividade uma solução poética para o paradoxo que Agostinho apontou para a relação distensão-intenção suscitada pela questão do tempo¹⁹: conjugando dinamicamente expectativa, atenção e memória (futuro no presente, presente e passado no presente), “que a história se deixe seguir converte o paradoxo em dialética viva”²⁰. Como mediação, a mimese II será a via entre a mimese I e a “mimese III”, ou seja,

¹⁶ Ibidem, p. 81.

¹⁷ Ibidem, p. 101.

¹⁸ Ibidem, p. 88.

¹⁹ AGOSTINHO. *Confissões*. 24. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

²⁰ Ibidem, p. 104-105.

entre a pré-configuração paradigmática do mundo e a experiência concreta de fusão entre mundo do autor e mundo de leitor, isto é, a leitura. Aqui Ricoeur retoma a questão da narrativa como intrínseca à experiência humana (“transcultural”, em seus termos): “Se não existe experiência humana que não seja já mediatizada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece (...) que a ação está em busca de narrativa”²¹.

A partir daí Ricoeur estabelece uma relação entre sentido e experiência que, de alguma forma, se comunica com Costa Lima ao mesmo tempo que serve como introdução para o próximo, e mais radical, *parti pris* teórico a ser abordado neste artigo. Enquanto Costa Lima entende que do sentido obtido a partir do horizonte histórico-cultural se produzirá o efeito da *mimesis* na recepção, Ricoeur afirma que aquilo que um leitor recebe não é apenas o sentido da obra mas, “por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si”²². A leitura coloca, assim, o problema da intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor. O sentido ainda ocupa posição central, na medida em que Ricoeur entende a relação das obras com o mundo como uma relação de referência metafórica – em que o desaparecer da referência descritiva “revela-se ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta”²³. A ideia de interpretação e de significado aparece com força: interpreta-se em um texto a proposta de um mundo possível, ao mesmo tempo que o fazer narrativo “re-significa o mundo na sua dimensão temporal”.

Tanto Costa Lima quanto Ricoeur apontam para o fato de que há uma tendência histórica de se observar a experiência literária sob a luz de uma leitura enviesada da poética aristotélica que remete à ideia de representação como produção de uma forma de referencialidade unívoca; e, cada um a seu modo, ambos indicam a relevância de se observar a noção de representação em sua carga de interação e de lastro entre produção e recepção, autor e leitor – o quer dizer uma relação mais generosa e produtiva entre ficção e realidade. É esse último ponto que nos parece fundamental não apenas para pensar a literatura em contexto de formação de leitores, mas também para

²¹ Ibidem, p. 114.

²² Ibidem, p. 120.

²³ Ibidem, p. 122.

reivindicar maior espaço para esse debate entre os pesquisadores e teóricos de literatura.

O argumento de que a fixação escolar em retirar interpretações verdadeiras de textos literários tem mais a ver com uma especificidade da escola enquanto instituição – com seu papel de transmitir e/ou impor um arbitrário cultural²⁴, e a correlacionada necessidade de determinar a diferença entre certo e errado, condição para que se estabeleçam critérios aplicáveis de avaliação – não exclui a responsabilidade de teóricos e estudiosos da literatura buscarem, dentro do arcabouço mais próprio à área, uma explicação, trajetória ou escape a uma abordagem da literatura tão avessa à participação de uma subjetividade menos circunscrita e limitada; especialmente se o objetivo propalado é o de “formar leitores”²⁵. Isso porque, entre aprender o funcionamento formal, ou o contexto sócio-histórico das obras, e a leitura de fruição – a experiência de leitura literária propriamente dita –, não há uma separação estanque, antes uma relação dialética, em movimento, em que uma deve contribuir à outra, de forma fluida.

No Brasil, como se sabe, vingou no século XIX a valorização da literatura como capítulo da história nacional. Da mesma forma, no ensino de literatura no Brasil, passamos de uma tradição retórico-poética, baseada nos valores “universais” e na formação integral do indivíduo, herança dos colégios jesuítas, a, no final do século XIX, uma priorização da literatura nacional, com foco duplo entre a literatura portuguesa e a incipiente literatura brasileira, sob um viés positivista-cientificista, o que desembocou na vitória, ainda hoje reiterada, da historiografia literária²⁶. Dos movimentos de vanguarda artística e literária que marcaram a Europa entre os séculos XIX e XX, e da autonomia da arte proposta pelo *new criticism*, a herança mais evidente é, do ponto de vista da leitura e, mais especificamente, da relação entre literatura e não leitores ou leitores em formação, no Brasil, além de uma imobilização da própria definição de literatura (uma proteção à poesia e à narrativa de ficção como formas literárias *verdadeiras*), a acentuada elitização do acesso à “alta cultura”, como domínio sob uma aura sagrada, em descompasso com as demais conquistas sociais.

Esse descompasso, no que diz respeito à abordagem da literatura no ambiente escolar, se nutre justamente de uma ainda forte imposição de

²⁴ Ver, sobre isso: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

²⁵ BRASIL. Orientações curriculares para o ensino médio. V. 1 - Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006, p. 71.

²⁶ Ver, sobre isso: CEREJA, William R. *Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura*. São Paulo: Atual, 2005, p. 89-126.

interpretações e, particularmente, julgamentos únicos, assim como da velha noção de literatura como fonte de valores e princípios universais, justapostos às noções de gênio do autor e de gosto, impositoras de juízos. É como se o ensino escolar de literatura houvesse escolhido a dedo o que de menos generoso pudesse herdar de cada uma das concepções históricas de ficção e literatura para determinar um modelo quase cristalizado de abordagem desde o final do século XIX e início do XX, com toques aqui e acolá de uma crítica marxista que cobra o engajamento da literatura nas questões sociopolíticas. É claro que as décadas de ouro da teoria da literatura, em meados do século XX, deixaram outras marcas no ensino de literatura, algumas com maior alcance que outras, ou mais explicitamente que outras. O dialogismo bakhtiniano, e sua apropriação francesa como intertextualidade, aparece em propostas de leituras sincrônicas em alguns livros didáticos de língua portuguesa para ensino médio, por exemplo; no entanto, ainda não parece que todos os autores tenham feito pesquisas de “repertório” que permitam ir muito além das diferentes “canções do exílio”, de Gonçalves Dias a José Paulo Paes²⁷. Da mesma forma, a volta da historicidade proposta pela Estética da Recepção também gerou frutos mais em uma perspectiva teórica do que na prática da abordagem da literatura na escola: se se reconhece que a leitura de uma obra ganha complexidade ao se a inserir em um contexto histórico de produção e recepção, esse contexto ainda é proposto no ensino médio, essencialmente, a partir da organização em escolas, estilos e períodos literários, de forma geral homogeneizadores.

As teorias do século XX aparecem especialmente no que diz respeito à atualização dos estudos dos gêneros literários, tarefa incontornável. Ainda assim, de forma geral, a empreitada segue os procedimentos gerais quando o foco são as categorias conceituais de literatura, começando pela própria noção do que é um texto literário: descrevem-se o que soam como categorias estáveis. Assim, ainda que não se retome o caráter prescritivo das teorias clássicas – o que implicaria ignorar as especificidades de textos relevantes do século XX, por exemplo – tampouco se promove uma discussão reflexiva sobre o caráter descritivo dos gêneros. Apresenta-se sua evolução histórica (por exemplo, a trajetória do trovadorismo à poesia moderna brasileira), mas não se reflete sobre a poesia (ou qualquer outro) como um gênero sempre em transformação, como propõem, por exemplo, Wellek e Warren²⁸.

²⁷ Ver mais em: DINIZ, Ligia G. *Entre o obrigatório e o proibido: a literatura e o leitor em livros didáticos de língua portuguesa para Ensino Médio*. Dissertação de mestrado em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 21 mai. 2012, p. 88 e seguintes.

²⁸ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971, p. 285 e seguintes.

Além disso, ao tomar dos formalistas ou dos estruturalistas determinadas concepções sobre gêneros, por exemplo, nas teorias da narrativa, o ensino de literatura pode produzir uma visão mais normativa dos elementos dos gêneros e inibir uma leitura (e mesmo uma escrita) criativa por parte dos estudantes. De modo geral, apresentam-se os gêneros como ferramentas para a interpretação dos textos, na medida em que funcionam como esquemas de recepção, que fazem parte das competências do leitor²⁹, embora não se problematize, como se disse, a potencial transformação desses mesmos esquemas/competências, o que deixa o estudante despreparado para abordar um texto que não corresponda aos critérios que determinariam os gêneros apresentados. Em última análise, no entanto, é sempre à questão da representação – entendida como a relação entre obra e realidade – que voltamos quando deparamos com problemas na abordagem da literatura em sala de aula, na medida em que é apenas pela relação entre obra e leitor que podemos cativar este último. Assim, nada mais fundamental do que pensar formas mais ricas de encarar essa relação. É o que pretendemos fazer a partir da radicalização proposta por Gumbrecht, que abordamos a seguir.

Gumbrecht e a presença

Se Costa Lima, a partir da revisão da representação, pelo viés da *mimesis* aristotélica, propõe que o leitor é parte (criativa) da experiência mimética por meio do efeito possibilitado pela reverberação da cena da produção na expressão da recepção, ele concentra ainda sua proposta no foco em um sentido, circunscrito por um controle do imaginário, configurado a partir de um horizonte cultural de expectativas e provocador de um efeito. Com um ponto de partida bastante diferente, e sem problematizar a fundo a relação do sentido com uma ideia de verdade estável, Ricoeur reflete, a partir da relação do ser humano com o tempo, mediada pela narrativa, sobre o sentido proposto pela referência metafórica e não descritiva. Este artigo tem como objeto de reflexão a relação histórica entre os estudos literários (e o ensino de literatura) e a busca de sentido, ou a interpretação de obras a partir dessa busca. Com isso em mente, propõe-se agora uma reflexão a partir dos últimos trabalhos de Hans Ulrich Gumbrecht, que se concentram sobre não mais (apenas) a experiência literária como a busca por um sentido, mas também como a busca pelo que vai chamar de presença.

²⁹ Ver: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 157.

O primeiro desses trabalhos, *Produção de presença*, estabelece uma defesa da recuperação de outra possibilidade de se relacionar com o mundo – a partir de textos literários e outros objetos culturais – que não a busca pelo entendimento de seu sentido. Para Gumbrecht, vivemos, pelo menos desde o século XIX, nas artes e humanidades, uma incontestada centralidade da interpretação. O que ele propõe, em contraposição a isso, é “uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido”, sob a justificativa de uma espécie de reapropriação do mundo pelo corpo e os sentidos, sem que o impacto dessa relação seja atenuado, ou ao menos para que se limite o enfraquecimento do impacto das coisas sobre nós provocada pela atribuição de sentido a elas e à relação que estabelecemos com elas³⁰. Nesse contexto, a experiência estética é definida por ele como uma oscilação, uma interferência ou uma tensão entre os “efeitos de presença” e os “efeitos de sentido”³¹.

Já em *Atmosphere, Mood, Stimmung*, o autor se concentra especificamente na literatura e propõe a releitura de um conceito filosófico, *Stimmung* – tradicionalmente associado à harmonia –, como produtor de uma terceira via para os estudos literários, para além da desconstrução e dos estudos culturais, que, para Gumbrecht, dominam a cena acadêmica atual. O autor recusa a ideia de representação como único paradigma em torno do qual se pode abordar a literatura, o que hoje apresentam aquelas duas correntes: enquanto para os estudos culturais o texto literário deveria representar a realidade extralinguística, para a desconstrução o texto “deveria querer fazê-lo, mesmo sabendo ser impossível”³².

Essa polarização em duas correntes que têm como paradigma a representação tem origem, segundo Gumbrecht³³, mais de um século atrás, e redundava em uma tensão que o autor define como uma “crise da representação” e que localiza a partir do surgimento do “observador de segunda ordem”: o homem não observa mais apenas o mundo, mas a si mesmo observando-o, o que leva à consciência de uma quantidade de perspectivas potencialmente sem limites e de uma variedade igualmente infinita de interpretações e possibilidades de se relacionar com o mundo e com cada objeto dentro dele. O passo seguinte é a perda de certeza sobre a possibilidade de um referente, ou seja, de um índice material no mundo. Ao

³⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2010, p. 14-15.

³¹ *Ibidem*, p. 127.

³² GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: on a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012, p. 2—5. Todas as traduções de passagens de Gumbrecht (2012) são nossas.

³³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., p. 23.

mesmo tempo, se recupera a ideia do corpo como parte da observação do mundo, o que gera um duplo viés e a tentativa, ou busca frustrada, de compatibilizar a apropriação do mundo pelos conceitos e aquela pelos sentidos.

Essa crise, é evidente, tem origem muito antes. Como Costa Lima, também Gumbrecht procura fazer um percurso histórico da representação, agora a observando não pelo viés da *mimesis*, mas como uma forma de se relacionar com o mundo, ou como ele chama, a partir das “formas mutantes de autorreferência humana”³⁴. Retomando a passagem da Idade Média à Moderna, o autor vê como central a passagem de um realismo simbólico, com o sentido inerente às coisas dado por Deus, à percepção do homem como excêntrico ao mundo e como uma entidade intelectual e incorpórea – é o surgimento do paradigma sujeito/objeto, que dará origem a uma forma de se relacionar com o mundo calcada na interpretação, como produção ativa de conhecimento sobre as coisas, a partir da noção de que as superfícies materiais exprimem sentidos mais profundos. Note-se, como já se viu antes, que a ideia de que há um sentido inerente às coisas do mundo permanece – o que se modifica é a forma de conhecer esse sentido.

O Iluminismo, enquanto ápice do paradigma do conhecimento via interpretação, prevê de alguma forma a crise que se instalaria no século seguinte. Com o século XIX, com a já mencionada “crise da representação”, de um mundo em que a cada fenômeno correspondia um conceito, passa-se a um mundo em que os fenômenos se identificam em narrativas, e em que se tenta conciliar a experiência conceitual com a percepção dos sentidos. Gumbrecht, observando o momento pelo ponto de vista alemão, afirma que a academia coloca uma pá de cal no assunto, ao menos oficialmente, decretando a impossibilidade de apreender o mundo a partir dos sentidos. Em termos formais, em Berlim, Dilthey propõe a secessão na universidade entre aqueles que buscavam conciliar corpo e intelecto, e aqueles que, como ele, tinham “a interpretação como prática nuclear e a hermenêutica como espaço de reflexão”³⁵. Dessa forma, Gumbrecht conclui, a crise da representação leva, paradoxalmente, à entronização da hermenêutica nas humanidades: o mundo, ao menos no que diz respeito às disciplinas das humanidades, deve ser abordado pela razão e pela experiência interpretada.

³⁴ Sobre essa trajetória histórica, ver: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., p. 62-63; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Op. cit., p. 65 e seguintes.

³⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., p. 67.

A partir daí, o século XX vê a centralidade do sentido e da linguagem como construção do mundo, e, mais tarde, os mundos cotidianos e mentalidades como construções sociais da realidade, com a ascensão da sociologia e da história cultural e a consequente perda das outras referências de mundo. Ao longo do século XX, os estudos literários se alternarão, para Gumbrecht, entre abordagens “duras” e “suaves” para o problema/paradigma da representação, seja para reafirmá-la, seja para alegar sua impossibilidade, como se dá hoje na oposição que ele levanta entre estudos culturais e desconstrução. Para o autor, como se vê, a ideia de representação está intrinsecamente relacionada à ideia de sentido, em oposição à de presença. Apesar de, diferentemente, entender que a representação está sempre em jogo quando se fala de qualquer relação que o leitor possa estabelecer com o mundo via obra literária, julgamos de fundamental importância a relação que Gumbrecht propõe quando fala em leitura por *Stimmung*. Nela, o foco estaria na “dimensão textual das formas que nos envolvem e a nossos corpos como uma realidade física – algo que pode catalisar sentimentos [ou sensações] internos sem a questão da representação estar necessariamente envolvida”³⁶. Todos os elementos do texto podem contribuir para a produção de atmosferas. Essa proposta interessa particularmente quando se pensa numa relação entre literatura e leitores ainda não habituais ou preparados, na medida em que a leitura por *Stimmung* segue um processo mais instintivo. É o próprio Gumbrecht quem afirma: “Esta é a orientação de uma boa parte dos leitores não profissionais”, apesar de eles não saberem, nem precisarem saber, disso³⁷.

O conceito de *Stimmung*, ou sua reelaboração, é resultado de um esforço que já estava presente pelo menos desde *Produção de presença*, ao mesmo tempo que a dificuldade em delimitar seu alcance ou defini-lo com exatidão está no cerne da própria dificuldade em se criarem conceitos que estejam relacionados a uma prática ou relação não interpretativa, até mesmo pela acusação de ingenuidade que recai sobre quem, nas humanidades, busca apreender o mundo que não pelo entendimento³⁸. O que está em jogo, no entanto, não é apenas a desconsideração de um modo de apreensão não interpretativo, mas também, com mais prejuízo, o desprezo (acadêmico) por tudo o que não pudesse ser apreendido a partir de seu sentido ou apenas de seu sentido, o que inclui a experiência estética, tomada como uma vivência

³⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Op. cit., p. 5.

³⁷ Ibidem, p. 13.

³⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., p. 77

de efeitos de sentido e de presença. Fica claro, portanto, que o que se propõe não é uma revolução total, inviável, em que as humanidades deixariam de se ocupar de fenômenos de significação, apenas que se considerem outros tipos de fenômenos³⁹.

A coexistência dos dois tipos de fenômenos (e a tensão entre seus efeitos) e dos dois tipos de apropriação do mundo não deve ser, para Gumbrecht, confundida com a ideia de que a obra de arte deve carregar, via experiência estética, uma mensagem ética, o que traria como corolário a noção de que um estudo sócio-histórico dos artefatos culturais permitira melhor compreender seu valor estético⁴⁰. Essa reserva não exclui, no entanto, a dimensão histórica da experiência estética, mas na leitura por *Stimmung*, diferentemente, as duas experiências – histórica e estética – se confundem nas atmosferas e estados de espírito produzidos pela obra e comunicados ao leitor. Quando se pensa no engessamento que a abordagem historiográfica inflige ao ensino escolar de literatura, pode-se compreender como uma leitura menos dependente de contextualizações históricas prévias (e, em grande parte, toscas) pode trazer consigo uma vitalidade perdida. O autor defende justamente que a obra, em si própria, faça o trabalho de inserir o leitor em realidades passadas, de modo a fazê-lo “encontrar alteridades [otherness] de maneiras íntimas e intensas”⁴¹. Essa proposta lembra a de um último Todorov, que, preocupado justamente com as abordagens institucionais da literatura, especialmente a escolar, afirma que – embora ainda entenda o sentido como fim indiscutível da obra – não só a literatura abre potencialmente ao infinito nossas possibilidades de interação como tem a vocação de nos fazer sentir adotando o ponto de vista dos outros, experiência cujo horizonte “não é a verdade, mas o amor, forma suprema de ligação humana”⁴².

Esse efeito de proximidade – ou, extrapolando, essa dimensão do *amor* de que fala Todorov – é quase sempre evitado ou desprezado na leitura que busca o sentido mais do que uma experiência subjetiva de presentes-passados (“*past presents*”). Para Gumbrecht, a aproximação entre leitores e outras realidades é produzida em diferentes dimensões e partir de diferentes elementos textuais e acontece “*sem que seja necessário entender* o que essas atmosferas e estados de espírito *significam*; não precisamos saber que

³⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Uma questão de sentido*. O Globo, p. 5. Rio de Janeiro, 2011.

⁴⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., p. 122.

⁴¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Op. cit., p. 12–13.

⁴² TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2010, p. 81.

motivações ou circunstâncias os ocasionaram”⁴³. Retomando o foco deste artigo, essa proposição, no entanto, soaria como uma blasfêmia – ou no mínimo pareceria muito desorientadora⁴⁴ – àqueles que se ocupam, em quaisquer níveis, da organização curricular de literatura no ensino médio; afinal, concentrar a abordagem de uma obra em seu valor estético-ético (a estética transportando a ética e sendo preenchida por ela) dá uma base de orientação pedagógica bem mais precisa⁴⁵.

De fato, essa ainda é a premissa básica, uma espécie de ponto de partida teórico mas também pragmático segundo o qual se estabelece a abordagem da literatura ou as propostas de leitura literária observadas na escola. Com isso, aliena-se a possibilidade de um contato mais íntimo com os textos que os estudantes talvez pudessem travar, fosse a imposição de sentido mais frouxa (ou generosa). Encarar o ensino escolar de literatura como um misto de história da literatura com uma (re)afirmação dos valores ético-humanistas da leitura literária – da literatura como esse transporte estético de carga ética – não é, em si, completamente condenável. O que faz pouco ou nenhum sentido é esperar que esse processo redunde na formação de leitores, entendida, é claro, não (apenas) como a preparação ou capacitação de sujeitos para o entendimento e interpretação de textos literários, mas como um *encantamento* dos estudantes pela leitura literária – posto, naturalmente, que a leitura literária não se opera apenas no nível intelectual, mas absorve todo o corpo, desde o fascínio tátil (mas também visual e olfativo) pelo objeto livro, passando pela a produção de imagens menos ou mais mediadas pelo entendimento, até a emoção em alguma construção mais comovente. Ou seja, a literatura nos desloca da posição imóvel necessária à interpretação de um sentido menos imediato, a um espaço configurado, ou preenchido, pelo que Gumbrecht vai chamar de *Stimmung*.

Quando o foco é o ensino de literatura, ou a leitura literária como, explicitamente ou não, defendida pela academia (como se sabe, o que mais se produz nas universidades são textos de crítica literária em que se busca alguma relação mais ou menos objetiva entre as obras e o mundo), o esforço em se desviar dos “efeitos de presença” é notável, mesmo nos casos em que isso se dá com mais dificuldade ou estranheza. A poesia é o caso mais exemplar, e obviamente isso não passa despercebido a Gumbrecht: “Nem o

⁴³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Op. cit., p. 14, grifos meus.

⁴⁴ Em resposta a uma resenha do livro *Produção de presença*, escrita pela professora Andrea Daher, do Departamento de História da UFRJ, Gumbrecht lembra uma reserva acadêmica tradicional “relativa à legitimação da experiência estética” por esta ser “demasiado subjetiva”. GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Uma segunda resposta “cordial””. O Globo, p. 5. Rio de Janeiro, 2011.

⁴⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., p. 122.

domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe”⁴⁶. Ora, arrisco dizer que a escola, especialmente no ensino médio, realiza de forma bastante eficiente essa repressão, por meio de exercícios exaustivos de interpretação de texto (com respostas prontas e fechadas, em boa parte), de tarefas de explicação e localização de figuras de linguagem, alinhadas ainda a uma – caindo em desuso, é verdade – cobrança sobre conhecimentos de forma: tipos de rima, métrica, etc.. É claro que o sistema escolar não tem como bloquear todo e qualquer efeito de presença de um poema – a subjetividade da experiência encontra seus modos de se desviar desses bloqueios –, mas a rejeição quase generalizada à poesia pelos adolescentes (com a exceção, pode-se dizer, de certa poesia ultrarromântica) é uma boa pista do sucesso da opressão institucional escolar. Escapa dessa opressão apenas aquele aluno que, por uma inclinação pessoal forte, ou por uma vivência extraescolar importante, se relaciona com o poema de maneira suficientemente pessoal a ponto de neutralizar a imposição de sentidos ou conhecimentos estruturais.

A centralidade do tempo na forma de relação do homem com o mundo também é importante para a proposta de reflexão teórica de Gumbrecht e pode ser mais uma pista de como a imposição de interpretações afeta a leitura literária na escola. A oposição tempo/espço é destacada, é claro, pelo autor alemão, que vai afirmar que “o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois parece existir uma associação inevitável entre a consciência e a temporalidade”⁴⁷, enquanto o espaço é a dimensão da presença. Mais tarde, ao questionar como chegar ao “intenso apaziguamento da presença”, Gumbrecht propõe a ideia de “redenção”, como estado “a atingir por meio do paradoxo do êxtase, isto é, forçando uma relação inicial, uma dada situação de distância, até um grau de excentricidade, na esperança de uma união – melhor ainda, de uma presença-no-mundo”. Esse estado, diz, seria a redenção de uma obrigação de movimento e mudança imposta pelo cotidiano, ou seja, estaria ligada à redenção da própria centralidade do tempo, em sua relação com o sentido⁴⁸.

Lembra-se aqui, é claro, o ponto de partida que Ricoeur toma quando defende que a *mimesis* aristotélica pode ser completada por um último estágio, em que o receptor, em fusão com o mundo do autor/texto, irá

⁴⁶ Ibidem, p. 40.

⁴⁷ Ibidem, p. 110.

⁴⁸ Ibidem, p. 169-170.

completar a representação. Ricoeur afirma que a experiência humana está em busca de narrativa – ainda mais, propõe que haja uma “estrutura pré-narrativa da experiência”⁴⁹ – e, em outro texto, destaca que as vidas humanas se tornam mais “legíveis” (“lisibles”) quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam sobre si mesmas e que essas “histórias de vida” se tornam mais inteligíveis quando a elas se aplicam modelos narrativos – roteiros – emprestados tanto da história quanto da ficção⁵⁰. Não à toa, Ricoeur fundamenta sua filosofia da narrativa em Agostinho, que, ele mesmo, já nos sugeria algo como uma *ficcionalização* do passado, ao afirmar que “a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios”⁵¹. Retomo essa questão aqui para, mesmo como exemplo, contrapor a proposta de interação do receptor com o texto via tempo em Ricoeur (a narrativa como produtora de sentido) à proposta de Gumbrecht de interação do leitor com a obra via espaço (presença).

Assim, posições, que entendo políticas, tanto de Ricoeur, com a “mimese III”, quanto de Costa Lima, com a “representação-efeito”, que buscam, enquanto revisões epistemológicas, reapropriações da *mimesis* aristotélica – mesmo sem uma agenda explícita –, colocam em posição central a recepção como produção de sentido pela interseção dos mundos do autor e do receptor. Gumbrecht, por sua vez, vai mais além, ou caminha em outra direção, ao questionar o sentido como única forma de interseção entre esses mundos, ou entre o leitor e o mundo via obra de arte. É por isso que suas propostas teóricas ocupam lugar de destaque neste artigo: uma abordagem da leitura literária centrada apenas no sentido ignora uma parte importante da experiência estética, que é fundamental para que alguém se torne um leitor. Isso não quer dizer, de forma alguma, que o sentido deva ser abolido do ensino de literatura, sob pena de se ignorarem as funções mais centrais da instituição escolar, quais sejam as de preparar a criança e o jovem para a vida em uma sociedade que é centrada no, ou construída sobre o, sentido. No entanto, e aí se extrapola o âmbito do ensino de literatura, limitar o ensino médio à interpretação de textos na concepção mais *renascentista* do termo – a certeza de que existe uma verdade alcançável ali, ainda que esta vagueie, segundo a conveniência, da identificação de valores

⁴⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Op. cit., p. 114.

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Narrative identity*. *Philosophy today*, n. 35, p. 73-81, 1991, p. 73.

⁵¹ AGOSTINHO. *Confissões*. Op. cit., p. 11, 18.

universais até a explicação a partir de intenções do autor enquanto gênio – não pode produzir, em larga escala, estudantes preparados ou dispostos à reflexão que (determinados) cursos universitários deles exigem.

É por esses dois motivos – a preparação para o pensamento reflexivo e a experiência estética que possibilita a formação de leitores – que o questionamento sobre a dominação da interpretação no ensino escolar de literatura nos parece relevante. Essa preocupação é central no relato de Gumbrecht sobre um curso de Introdução às Humanidades que ele, ao lado de um professor de Música, deu a alunos do primeiro ano na Universidade de Stanford e no qual a proposta era oferecer diferentes tipos de experiência estética: “Só queríamos apontar para diferentes modalidades de fruição das coisas belas, sem tornar a experiência estética uma obrigação” (e como se o faria?); “não tentamos argumentar a favor da experiência estética fazendo uma alusão a quaisquer valores que estivessem além do sentimento intrínseco de intensidade que ela pode causar”⁵². O foco não se resumia a obras ou objetos normalmente associados à experiência estética (como uma ária de Mozart ou um poema de Federico García Lorca), mas incluía momentos esportivos, touradas, visitas a edifícios. Além disso, é claro, não se buscavam experiências que redundassem em mensagens éticas: a ideia era concentrar-se no momento, ou melhor, na intensidade do momento, como um deslocamento (e um descolamento) do mundo cotidiano.

Aqui se retoma uma dupla implicação de uma leitura para a presença ou por *Stimmung* em um ambiente de ensino. Em primeiro lugar, esse tipo de leitura, cujo objetivo é produzir uma experiência estética – sempre momentânea, e jamais previsível, ainda que provocada –, deve *partir do isolamento* do mundo cotidiano, o que sempre gera dificuldades práticas, quando se pensa numa sala de aula, por exemplo, de ensino médio. Ao mesmo tempo, essa leitura deve *provocar um isolamento* do mundo cotidiano, o que supõe entender que tipos de objetos, culturalmente específicos, por um equilíbrio de palpabilidade e encanto, são capazes de despertar a possibilidade de uma experiência estética nos moldes propostos por Gumbrecht, ou seja, como aquela oscilação entre efeitos de sentido (do lado da palpabilidade) e efeitos de presença (como produtores de encantamento, atmosferas, climas). Nesse sentido, é fundamental que não se limite a análise dessa experiência ao receptor e suas operações, mas também que se debruce sobre os objetos que possibilitam a experiência estética, sempre com a consciência de que não existe um modo sistemático ou

⁵² GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., 2010, p. 125.

pedagógico de levar os estudantes a vivenciar esse tipo de experiência, assim como não há certeza sobre o que ela traz às nossas vidas⁵³.

Comentários e possibilidades

Traçando uma ponte, às vezes naturalmente frágil, entre os pensamentos de três autores contemporâneos, pensamos ter oferecido algumas chances de repensar a imposição de interpretações – ou da necessidade de interpretação, no caso de Gumbrecht – na abordagem da leitura literária na escola, em especial no ensino médio, onde essas imposições se fazem mais presentes, se não por uma simples questão de acomodação ao hábito, pela subordinação do ensino de literatura (como das outras disciplinas) aos exames de admissão no ensino superior. Se pensarmos nos exercícios de compreensão textual padrão nesses exames, em que se pede a alternativa correta entre múltiplas escolhas ou a atribuição de um simples “certo” ou “errado” – ou “verdadeiro” e “falso”, para lidar com conceitos ainda mais categóricos –, fica a sensação de que há muito pouca margem de manobra para repensar o *modus operandi* atual. cremos, no entanto, que, a partir do momento em que nós, estudiosos da literatura, nos definimos, ao menos a princípio, pelo encantamento que ela nos provoca, precisamos buscar dentro das nossas próprias reservas teóricas e reflexivas, algumas forma de garantir minimamente o acesso dos estudantes – especialmente daqueles que, por contextos socioculturais, não estão inseridos nesse ambiente – à possibilidade de uma experiência literária mais completa, que não se situe apenas no plano do entendimento, ainda mais o de uma verdade prévia proposta.

Representar o mundo, interpretar o mundo, estar no mundo não existem em domínios isolados. Entendemos, como dito, que a escola tem por papel, talvez central, inserir o estudante em uma sociedade interpretativa – e isso vale para todas as disciplinas –, mas é preciso repensar essa ideia, e essa prática, de interpretação. Nesse sentido, a tomada de partido tanto de Costa Lima quanto de Ricoeur, ainda que situados em planos bastante distintos, no sentido de se reapropriar da *mimesis* aristotélica e entender a representação (também) como a fusão de horizontes entre autor/obra e leitor, ou como uma via dupla entre eles, é importante para essa reavaliação. Não é um problema em si interpretar, se relacionar pelo sentido, ou mesmo propor uma

⁵³ Ibidem, p. 129 e seguintes.

interpretação, mas é problemático não se refletir sobre como uma interpretação dependerá sempre do ângulo a partir do qual se produziu.

As *Orientações curriculares* do MEC de alguma forma já propõem algo diferente de uma ideia de interpretações corretas, e a participação do leitor como construtor de significações, ao afirmar que é necessário um “contato efetivo com o texto”, que produz uma “sensação de estranhamento”, a partir da qual o “leitor contribui com sua própria visão de mundo para a fruição estética”⁵⁴. Entretanto, falha, por um lado por não propor, substancialmente, alternativas à organização historiográfica, e por outro por simplesmente não penetrar na instituição escolar, seja via livros didáticos seja na prática de sala de aula, o que também é responsabilidade das licenciaturas de Letras, que em boa parte pouco se preocupam em fazer os futuros professores refletirem sobre o que é literatura ou leitura literária⁵⁵. É nesse sentido que recuperar um conceito tradicional para repensá-lo pode ser produtivo na reflexão sobre a própria relação que estabelecemos, nós, os professores, com a literatura. Entender como, historicamente, se exigiu da ficção ou da poesia um tributo à verdade, como propõe Costa Lima, ou refletir sobre a solução poética que a narrativa oferece à nossa relação conflituosa com o tempo, e que, nesse sentido, essa solução só se completa com o reconhecimento do leitor, via um horizonte cultural comum com o texto, pode ser uma forma de repensarmos a leitura literária que queremos ajudar nossos estudantes a desenvolver.

Entretanto, a principal dificuldade que se impõe quando o objetivo propalado é o de formar leitores é uma reflexão pobre sobre como trazer o estudante para as possibilidades da experiência estética. Isso porque se insiste na exclusividade do conhecimento intelectual, quando ele, sozinho, não dá conta da vivência literária. As próprias *Orientações curriculares* acabam por confundir ética e estética de uma forma que fica difícil supor uma experiência em que a vivência estética, como definiu Gumbrecht, não seja carregada de uma obrigação, para ter valor, de transportar uma mensagem ética: “Quanto mais profundamente o receptor se apropriar do texto e a ele se entregar, mais rica será a experiência estética, isto é, quanto mais letrado literariamente o leitor, mais crítico, autônomo e humanizado será”⁵⁶. Indo além, o texto dá a crer que o leitor que não estabeleça uma relação primeiramente de sentido com o texto ocupa um lugar de sujeição: “Formar para o gosto literário [...] e

⁵⁴ BRASIL. Orientações curriculares para o ensino médio. Op. cit., p. 55.

⁵⁵ Tome-se como exemplo a Universidade de Brasília, cuja licenciatura em Letras exige que se curse apenas uma disciplina teórica (Introdução à Teoria da Literatura), no primeiro período, para depois passar às escolas literárias (Barroco, Romantismo, etc.).

⁵⁶ Ibidem, p. 59-60.

oferecer instrumentos para uma penetração mais aguda nas obras decerto supõem percorrer o arco que vai do leitor vítima ao leitor crítico”⁵⁷.

Não se propõe aqui uma “leitura selvagem” de textos na escola. Insistimos na importância de conduzir os estudantes a uma leitura interpretativa e crítica – mas não sempre. Não se o objetivo for formar leitores – processo entendido aqui como criar o hábito de leitura nesses jovens. Uma qualidade essencial à experiência estética é seu caráter fugidio: podemos criar as condições de sua presença, mas não garantir que ela ocorra e, sobretudo, que ela dure. Essa volatilidade é o que faz com que, depois de lermos um livro *incrível*, queiramos reviver uma experiência da mesma ordem e busquemos outro livro, e outro, e outro. Talvez seja necessário, enfim, que o leitor seja, de vez em quando, vítima do texto para que este exerça suas possibilidades sobre ele. Ler, afinal, para qualquer leitor, “não é simplesmente uma atribuição de sentido. É o movimento interminável, o movimento alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar controle intelectual e orientação” e só pode acontecer sem que se espere sempre uma solução ou resposta⁵⁸.

Mais do que isso, ou ainda dentro dessas possibilidades, creio ser necessária uma recuperação das materialidades do texto. Práticas que hoje podem ser consideradas ingênuas – ler um conto ou um poema em voz alta para os estudantes – podem ser surpreendentemente produtivas. Da mesma forma, a criação de determinadas ambientações, de um isolamento mesmo forçado do mundo cotidiano, e o oferecimento de textos ou outros objetos culturais para que se possa viabilizar uma experiência estética, que não necessariamente ocorrerá, é claro. O professor, nesse sentido, funcionaria como um “catalisador de eventos intelectuais”, que seriam proporcionados pelo entusiasmo provocado na interação entre ele e os alunos, como Gumbrecht propõe a respeito do ensino universitário de humanidades. Não queremos ser ingênuos no sentido de propor que uma tentativa que já pode resultar precária no ensino superior – penso aqui, por exemplo, na proposta de “convidar os alunos à serenidade”⁵⁹ – seja realizada com sucesso pleno no ensino médio, mas é a partir de projetos mais ou menos utópicos que chegamos a algum tipo de mudança.

Uma possibilidade mais evidente e mais avessa a críticas desanimadoras, ainda que pouco trabalhada, é a da escolha de textos que

⁵⁷ Ibidem, p. 69.

⁵⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Op. cit., p. 159.

⁵⁹ Ibidem, p. 132.

envolvam, ou possam envolver o estudante, em uma atmosfera/estado de ânimo (*Stimmung*) que o transporte para outra realidade. A maior parte dos estudos sobre ensino de literatura concentra-se sobre modos de recepção e menos sobre os objetos estéticos, o que resulta, talvez, em um pouco investimento em textos envolventes, ou que, ainda, possibilitem leituras envolventes, que podemos oferecer aos estudantes. Quantas vezes, em sala de aula ou não, obtivemos uma experiência de leitura completamente diferente daquela que havíamos feito sozinhos, ao discutirmos com outra pessoa a leitura de um livro – algumas em que passamos a admirar um texto que, antes, havíamos desconsiderado? E quantas dessas vezes essa mudança se operou não porque o outro leitor desse uma interpretação diferente daquelas que havíamos produzido, mas porque, por algum ponto do texto que o tivesse tocado, nosso interlocutor nos contagiou com alguma emoção que o texto em si, por circunstâncias a ele inerentes ou não (a leitura em um local barulhento, por exemplo), não houvesse provocado? E mais: quantas vezes uma obra de arte perde a graça quando outro leitor, um amigo ou um professor, oferece uma interpretação à qual não havíamos atinado e que, por algum motivo, *estraga* a experiência – mais de presença que de sentido – que havíamos vivido diante da obra? Ou ainda: quantas são as obras que chegam até nós com tantas camadas de sentidos já construídos que perdemos, ao menos alguns de nós, menos protegidos contra isso, a possibilidade de uma relação de presença (ou de uma leitura por *Stimmung*), com ela? Enfim, quantas vezes uma experiência de sentido empobrece não só a experiência de presença – como deve ser, segundo a proposta de oscilação entre as duas que propõe Gumbrecht – mas a experiência estética como um todo?

É claro que privilegiar a experiência estética como produção de presença, mesmo que de vez em quando, tem a ver com aceitar algo que tem pouco a ver com o caráter disciplinar, um dos fundadores da instituição escolar. Mas, se admitimos a possibilidade de que a leitura a partir de atmosferas e estados de espírito – sobre os quais não temos controle e que condicionam nossos sentimentos e comportamentos⁶⁰ – pode levar a uma experiência de leitura mais completa, penso que vale pensar essa possibilidade. Colocar algo acima da ideia de controle, sobretudo quando estamos pensando em uma sala de aula repleta de adolescentes, parece sempre assustador, mas acredito que pode ser surpreendentemente produtivo. (E nunca saberemos sem tentar.).

Recebido em 24/10/2016
Aprovado em 14/02/2017

⁶⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Op. cit., p. 9.

DOSSIÊ

LITERATURA E MEMÓRIA: A ESCRITA DO TRAUMA HISTÓRICO

APRESENTAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p163-166>

O presente dossiê temático deriva do Colóquio “Literatura e memória: a escrita do trauma histórico”, ocorrido na FFLCH – USP, em abril de 2016. Trata-se de uma entre várias outras atividades do Projeto *Mémoire et Littérature*, no âmbito de um acordo amplo entre a USP e as Universidades de Lyon (Université de Lyon 2, Université de Lyon 3 e École Normale Supérieure de Lyon). O evento contou com a presença de vários integrantes do projeto, tanto franceses quanto brasileiros, além de alguns convidados cujas pesquisas e textos recentes dialogam com o assunto do colóquio e com o tema do Projeto.

Optou-se, pelo lado brasileiro, por publicar os textos de todos os participantes do Projeto *Mémoire et Littérature* derivados dos colóquios promovidos pelo grupo, tanto no Brasil quanto no exterior, em um único volume, que se encontra no prelo, concebendo-se, assim, a publicação como uma das produções bibliográficas que reúne aquilo que até abril de 2016 havia resultado do convênio entre as universidades, que teve início no final de 2014 (englobando as áreas de teoria literária, literatura comparada, literaturas brasileira e hispano-americana). Já os textos dos colaboradores convidados, sem vínculo com o Projeto, mas em franco e importante diálogo com ele, foram reunidos neste dossiê.

Desse modo, as duas publicações, somadas ao livro editado pelos integrantes franceses em seu país (no prelo) com a reunião de textos derivados do Colóquio “Après les dictatures, après les traumatismes historiques” (Lyon, 2015) constituem um conjunto de reflexões acerca da relação entre memória e literatura, tendo como eixo central os impasses, dificuldades e aspectos envolvidos na tentativa de formalização literária de dois grandes traumas históricos do século XX: o Holocausto durante a Segunda Guerra Mundial e as ditaduras e o terrorismo de Estado vividos por vários países da América Latina, em especial Argentina, Brasil e Chile. No dossiê, ambos estão presentes, além de uma breve incursão no contexto dos conflitos libertários de países africanos de língua portuguesa, por meio da literatura moçambicana.

Há um fio que perpassa os três primeiros artigos de maneira mais direta, ecoando e se ampliando nos dois artigos finais: o dos caminhos na busca da voz que se ergue, que se cala, e que ressoa a experiência do trauma histórico.

Assim, com o ensaio “A educação pelo desafeto”, de Tiago Guilherme Pinheiro, o percurso se inicia, dando atenção à violência da língua e da linguagem, do aprendizado da língua e daquilo a que ela remete na vigência da ditadura em uma obra do escritor argentino contemporâneo Martín Kohan, *Dos veces junio*. Essa atenção se espraia por outras obras e autores argentinos até encontrar, no âmbito dos recentes Movimentos pela educação no Brasil, com a ocupação, reivindicadora, de escolas pelos alunos, um contundente emergir de vozes sob a violência da língua e do Estado.

Segue, então, pelo viés da busca de uma linguagem e de uma língua (o português ou o castelhano) para tratar de um fato histórico, a ditadura chilena, ao mesmo tempo vivência pessoal e objeto de estudo do historiador que, na opção por uma poesia política, se enuncia poeta, e que, no encontro e desencontro de múltiplas vozes, lida com a memória, a sua e a coletiva, na construção de um poemário: “*Dulce Patria*, un poemario sobre la dictadura”, de Horácio Gutiérrez.

Será ainda a poesia de uma língua perdida e dos que a perderam, e que se declara documental — lugar de irrupção de vozes e do que nelas se cala, do que nelas é silêncio e hiato - o objeto do artigo seguinte, no qual a obra *Nosotros los salvados*, da poeta venezuelana Jaqueline Goldberg, é analisada como gesto e como poema - essa outra língua. O gesto da poeta que se põe a escrever junto às vozes dos testemunhos da Shoá – o Arquivo composto por testemunhos orais e fílmicos dos sobreviventes do genocídio nazista para *Survivor of the Shoa Visual History Foundation*, de Steven Spielberg – e aos 70 poemas que dele afloram, os quais se ordenam na sequência de nomes e sobrenomes dos que sobreviveram à máxima despossessão de individualidade e de humanidade: “*Rasgar el archivo*”, de Adriana Kanzepolsky.

A língua, então, passa a ser a do sonho traumático, em chave freudiana, do cotidiano sob o Terceiro Reich e dos desaparecimentos forçados no Brasil, discutido no artigo seguinte. Aborda-se a questão do trauma e de como se manifesta nos sonhos daqueles que seguiam com suas vidas, num cotidiano tão ordinário quanto possível, durante o Terceiro Reich na Alemanha. De tais sonhos, trabalho noturno coletivo, escoia a narrativa compilada por Beradt entre os anos de 1936-1939, publicada sob o título de *Revêr sous Le IIIe Reich*. Sob a perspectiva psicanalítica, os sonhos e os traumas são também a voz e narrativa dos familiares das vítimas do desaparecimento forçado, durante e depois da ditadura brasileira de 1964-1985, e se consubstanciam, ao final do artigo, no sonambulismo, igualmente traumático, na literatura do moçambicano Mia Couto, *Terra Sonâmbula*: “O Sonhar, o mal sonhar e o

sonambulismo no horizonte da experiência do desaparecimento forçado de pessoas no Brasil”, de Paulo Cesar Endo.

Encerrando essa trajetória, que é, ao mesmo tempo, a dos traumas históricos e a das línguas e linguagens que os enformam (narrativa, poesia, testemunho, imagem, sonho), a literatura brasileira dos anos de resistência armada e da posterior consciência da derrota nos anos de chumbo, foco do último artigo, é observada em suas múltiplas vertentes - da crise do romance que se alia à cultura da derrota, passando pela lírica e a expressão poética na relação entre linguagem e ser social, desembocando, por fim, na autobiografia, no testemunho e em modalidades da ficção e da memória na reconstrução da experiência da guerrilha: “Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar”, de Marcos Napolitano.

O conjunto composto pelos cinco artigos a seguir contempla, portanto, uma ampla gama de questões, obras, autores e impasses envolvidos na escrita do trauma histórico, possibilitando e convidando à reflexão.

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne

A EDUCAÇÃO PELO DESAFETO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p167-183>

Tiago Guilherme Pinheiro¹

Universidade de São Paulo

RESUMO

Este artigo busca compreender, a partir da obra de Martín Kohan, a relação que se estabelece entre gramática, literatura e violência, através de uma demanda afetiva contínua – que poderíamos chamar de “pedagógica” – por essas práticas. Com isso, pretendemos retratar certas imagens da história desse vínculo na América Latina, para então compreender eventos recentes envolvendo a política do ensino neste continente.

ABSTRACT

This paper aims to understand, departing from the works of Martin Kohan, the relation between grammar, literature and violence, through a continues affective demand – one which we could call “pedagogical” – by these practices. With this we intend to retrace certain images of the history of this link in Latin America, in order to understand recent events concerning the politics of teaching in this continent.

PALAVRAS-CHAVE:

Martín Kohan.
literatura e educação.
ditadura militar
latino-americana.
literatura e democracia.
ocupação das escolas
brasileiras em 2015-2016.

KEYWORDS:

*Martín Kohan.
literature and education.
Latin-American
military dictatorship.
literature and democracy.
occupation of Brazilian
schools 2015-2016.*

¹ Pós-doutorando pelo IEL-Unicamp e bolsista da Fapesp. Doutor em Letras pelo DTLLC-USP.

Para o leitor que agora vivencia a nova fase do estado de exceção brasileiro, um título como *Dos veces junio* evoca inevitavelmente certos episódios recentes do país. Que o livro seja argentino e publicado em 2002 tão pouco muda isso. Ler ou reler o livro de Martín Kohan (1967-) após os movimentos que tomaram as ruas das capitais do Brasil contra o aumento da tarifa de ônibus em 2013 e, depois, contra a Copa do Mundo de Futebol, em 2014 – com todos os desenvolvimentos, repressões e retornos posteriores –, que tiveram lugar justamente em Junho (tal acontecimento muitas vezes é nomeado assim), abre sem dúvida um problema peculiar de interpretação. Ao adentrarmos o volume, a reincidência do evento esportivo e das figuras militares apenas reforça essa associação entre o texto, os eventos que ele narra e o nosso presente, impelindo a construção de uma interpretação que dê conta do signo que paira sobre esse mês, duas vezes duplicado, para além de certa arbitrariedade do calendário e dos movimentos planetários. Cabe então ponderar sobre as opções que se descortinam, entre a crítica da astrologia e a leitura constelar.

A primeira possibilidade consistiria na tentativa de compreender as tendências supersticiosas que surgem diante das associações entre coincidência e infortúnio. A ideia de que existe algo imanentemente fatídico em uma determinada data é apenas a versão mais vulgar e evidente desse sintoma que se quer entender. No entanto, tal forma de pensar é intimamente aparentada com o raciocínio que busca, de forma paranoica, identificar elementos mínimos que conduzem a resultados indesejados. Aí reside, por exemplo, o ritual do torcedor, que repete ou evita uma série de procedimentos e símbolos, buscando, em sua passividade de espectador, manipular o desenvolvimento da partida que assiste. Mas também o sujeito-cidadão que, em sua mínima capacidade de legislar, procura as raízes de um cenário de crise econômica e política na decadência moral ou em sabotagens e conspirações.

O livro de Kohan, como veremos, está repleto desses dois tipos supersticiosos – que acabam se confundindo, já que a maior parte dos personagens enxerga, nos resultados da seleção argentina nas Copas de 1978 e 1982, o destino do próprio país, assim como o da ditadura militar, a qual

eles se filiam (do mesmo modo, vê-se nas derrotas um indício da ausência de disciplina e ordem social que o estado autoritário necessita corrigir). Essa tendência de relacionar datas e fatalidades, caráter e decadência, contra a qual seria necessário lançar uma interpretação crítica, aproxima-se daquilo que Theodor Adorno, analisando colunas de horóscopo, nomeia como o dispositivo regressivo do pensamento esclarecido.²

Por outro lado, podemos ver também, na aproximação desses dois pares de junho, a oportunidade de incorrer numa interpretação benjaminiana, generosa com as conjunções astrológicas, já que vê nesse procedimento anacrônico um tipo de nexos temporal que permite interpretar fatos distantes desde um vínculo que não é nem causal, tampouco linear e progressivo, sem deixar de ser rigoroso.³ Ao invés de desvelar a racionalidade perversa propiciada pelas coincidências, essa via as emprega como ponto de partida para constituir explicações historicamente mais amplas para nosso presente.

Os livros de Kohan parecem solicitar um revezamento entre essas duas formas de posicionamento interpretativo. E ainda que enveredemos pela vertigem do tempo, construindo pontes entre momentos diversos, a primeira opção sempre estará bastante próxima, já que estamos lidando com uma espécie de mitologia da violência, uma violência que se quer tão instrutiva quanto amorosa, na medida mesmo de sua capacidade de opressão.

Assim, não será tanto no aspecto esportivo que este artigo focará – o policial, certamente, é inevitável –, mas num problema lateral, corretivo, cuja persistência, no entanto, tem larga genealogia, ressurgindo insistentemente. Trata-se, enfim, de uma questão que qualquer aluno sente na pele, marcada em seu corpo: questões de gramática, ortográfica, constitutiva da escrita de Kohan – em *Dos veces junio*, mas também em *Ciencias morales* (2007) – e demais contemporâneos. Algo que reverbera a pedagogia do nosso tempo.

1. O afeto pela gramática

A narrativa de *Dos veces junio* gira em torno de uma única pergunta, que surge já nas primeiras linhas do livro: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?”⁴ Essa frase aparece rabiscada, sem maiores informações e sem que se saiba por quem, numa caderneta de recados de um posto militar. Diante dela, um soldado tece considerações sobre como deve

² ADORNO, Theodor. *As estrelas descem à terra*. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2008.

³ BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

⁴ KOHAN, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 11. A partir de agora, DVJ.

agir diante do incômodo que a anotação lhe causa. Tal hesitação, entretanto, não se demora: ele imediatamente pega a caneta remordida e desenha os traços da letra “z” sobre o “s”, dando a palavra “empezar” sua forma ortográfica correta, descrevendo com meticulosidade o seu ato. E, por fim, agrega: “*Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía*”.⁵

Nenhuma palavra sobre o cunho obsceno da pergunta – esse “fora de cena” que, no entanto, aparece exposto a qualquer leitor, uma contradição que permeia o livro como um todo. Sua única preocupação “moral” envolve questões hierárquicas: teria ele o direito de corrigir a anotação de um (provável) superior? A resposta – que ele considera negativa – não o impede de justificar a necessidade de tal ato. Logo, após perceber que sua intervenção não foi notada, deixa tais preocupações de lado, e passa a focar na missão seguinte: encontrar o “doutor” Mesiano, entidade competente para oferecer um parecer “médico” preciso.

Se esse anônimo narrador dá o problema gramatical como resolvido (porque despercebido), ao leitor ele parecerá assombrar o texto, já que nele parece residir o dispositivo que neutraliza o horror da pergunta, redobrando-o.

De fato, há um aspecto que podemos chamar de incorrigível em toda a narrativa de *Dos veces junio*: as frases são curtas, incisivas, compondo breves notas agrupadas em capítulos igualmente sucintos. Não há espaço ou mesmo necessidade de um desenrolar dos raciocínios ali expostos: as conclusões chegam logo ou simplesmente são postergadas até que se encontre alguém capaz de determiná-las.

Esses elementos imediatamente distanciam o livro de Kohan dos dois recursos maiores da literatura pós-ditatorial argentina: o testemunho e a alegoria.⁶ Com isso, o autor afasta-se – tanto formal quanto temporalmente – de nomes centrais e já então consagrados do cenário cultural dos anos 1980-1990, tais como Ricardo Piglia, Tununa Mercado e Osvaldo Lamborghini, inserindo-se numa outra série, formada por Fogwill de *Los pichiciegos* (1983) e Luis Guzmán de *Villa* (1996) (livro do qual Kohan inclusive retira a epígrafe de *Dos veces junio*). É notório como esses três livros, ao invés de focalizarem vítimas e perseguidos, adotam outra perspectiva ficcional, aderida ao regime de violência estatal: o ponto de vista do subordinado. Seja desde miseráveis desertores da Guerra das Malvinas ou um funcionário público da área de bem-estar social, esses textos se constituem pelas vozes daquele que se situam, não no último degrau da pirâmide cívico-militar, mas um pouco acima, dotado da mais mínima autoridade. Trata-se do estrado que, sem ter

⁵ DVJ, p. 11-12.

⁶ Cf. AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

poder de decisão, movimenta e alimenta o terrorismo policial justamente por se ver desvinculado da noção de responsabilidade.⁷ São vozes que operam crimes, na medida mesma em que não assumem sua autoria. Por esse motivo, a forma da narração possui um caráter tão peculiar nos livros de Kohan.

Para entendermos como o discurso do jovem oficial ganha sua aparente solidez em *Dos veces junio* é preciso prestar atenção no movimento de entrelaçamento entre cenários distintos que fixam a trama de cada capítulo. Ainda no primeiro, intitulado “Cuatrocientos noventa y siete”, as ponderações sobre o erro ortográfico e a insubordinação da correção se revezam com cenas da convocatória do narrador para o serviço militar obrigatório, e do orgulho de seus pais ao ouvirem seu número no rádio (cifra essa que dá nome à seção). Entre a precisão do número e o arbítrio da grafia equivocada se estabelece um paralelo de valores que o narrador logo inverte: os números, em sua exatidão racional, não passam de mera loteria, enquanto a gramática possui um regimento de precisão necessária. Assim, nessa mesma lógica de histórias simétricas, o texto passará a narrar a tortura sofrida por uma “extremista” em processo de parto, entrecortado pelas lições de moral do pai do jovem recruta sobre como se portar no exército – uma espécie de código de conduta aparentemente anedótico que, no entanto, parece dirigir toda as decisões do personagem. Esse paralelismo será constitutivo no livro: o capítulo “Mil novecientos e setenta e oito”, por exemplo, irá se revezar entre a procura por Mesiano nas arquibancadas do Estádio e uma série de listas envolvendo qualidades diversas (posição no campo, altura, time de origem, etc.) da seleção argentina, numa espécie de mantra enumerativo. De alguma maneira, constrói-se um aparato de escoramento entre essas tramas, criando um suporte mútuo.

No entanto, a despeito do caráter sólido que essa arquitetura numérica arma, sua instrumentabilidade não se limita ao anseio pela medida e pela precisão. A armadilha aqui é aceitar o paralelismo que se insinua entre a calculabilidade de certos elementos e os atos de crueldade indiferentes como prova de uma equivalência imediata. O próprio protagonista exhibe a chave dessa relação: “*Claro que muchas veces la ciencia se vale también de cifras, y los números sirven a los cálculos más racionales. Aquí, sin embargo, se trataba de un sorteo, y en los números no se jugaba otra cosa que la suerte*”.⁸ O numérico, tal como interpreta o protagonista, sob a aparência de

⁷ KOHAN, Martín. “Un tiempo de horror eficaz”. Entrevista concedida a Guillermo Piro. Clarín, Buenos Aires, 29 jun. 2002. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/06/29/u-00601.htm>. Último acesso: 18 out 2016.

⁸ DVJ, p. 11.

inevitabilidade e precisão, habita o plano do acaso.⁹ Como bem lembra Neumann, tal é a estrutura autoritária que o século XX viu ascender com o nazismo: uma estrutura jurídica rígida, ultracodificada, derivada de uma racionalidade que visa ordenar todos os elementos da vida social, só é sustentada a partir de uma base subadjacente constituída de resoluções arbitrárias de poder, como, por exemplo, o aparato policial.¹⁰

E, no entanto, mesmo conjugando cálculo e arbitrariedade, esse discurso altamente impassível pela sua estrutura ordenada (na dupla acepção dessa palavra), possui suas fissuras. Por baixo de sua objetividade indiferente, prolifera uma série de peças em tensão que possibilita uma série de conjunturas sobre o passado latino-americano recente e seu próprio presente.

Isso indica que, apesar da exatidão dos números ser imprescindível na administração dos vivos e mortos, a paixão despertada pelo elemento gramatical no livro de Kohan possui uma dimensão diferente e suplementar.

Nesse ponto, devemos rever a imagem, bastante recorrente, do algoz como alguém destituído de afetos. Visão essa que o próprio narrador alimenta, em afirmações como “*todo lo sentimental me ha resultado siempre despreciable*”.¹¹ Tal como a racionalidade do cálculo recai em certa numerologia, a impassibilidade e a indiferença do discurso estão, apesar de tudo, investidas com emoções. Mesmo os piores atos nazistas estavam impregnados de sentimentalismo: o chamado “truque de Himmler” consistia justamente em inverter o sentido da piedade pela vítima em direção ao próprio assassino.¹² Essa torção é bastante visível em *Dos veces junio* quando os carcereiros afirmam que a vítima de suas torturas só teria engravidado como forma de fazê-los sofrer ainda mais.¹³ Substitui-se assim o pensamento “que coisa horrível eu fiz” por “que coisa horrível esse prisioneiro me obrigou a fazer”, criando um *looping* no aparato psíquico da crueldade. No entanto, mais que a “banalidade do mal” tal como descrita por Hannah Arendt (referência importante para Kohan), aqui devemos lembrar a leitura que Slavoj Žižek faz desse termo: o funcionário nazista não era apenas um burocrata seguindo ordens, destituído da autoconsciência de seus atos pelo senso de dever (note-se que esse é o argumento que Eichmann apresentou

⁹ Não devemos esquecer que, apesar de ser tomada como aparato técnico máximo da racionalidade exploratória e autoritária, em suas mais diferentes versões, a matemática também pode ser produtora de pensamento emancipatório. A ditadura de Videla sabia muito bem disso: não por outro motivo, o ensino da teoria dos conjuntos foi proibido em certas escolas, principalmente em Córdoba, por ser “abertamente subversiva”, promovendo a “associação entre iguais” (Cf. INVERNIZZI, Hernán; GOCIOL, Judith (Org.): *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Eudeba: 2002).

¹⁰ NEUMANN, Franz L. *Behemoth: the structure and practice of national socialism* (1933-1944). Chicago: Ivan R. Dee, 2009. Cf. também ARANTES, Paulo. “1964: o ano que não acabou”. In: TELLES, D.; SAFATLE, V..O que resta da ditadura. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 215.

¹¹ DVJ, p. 50.

¹² ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999. p. 122.

¹³ DVJ, p. 115.

como sua defesa), mas alguém que empregava os rituais do poder como forma de obter seu gozo obscuro.¹⁴

Esse tipo de jogo pervertido cumprirá um papel importante em *Dos veces junio* na composição de cenas entrecidas que forma o capítulo “Cinco”, no qual o recruta passa a noite com uma prostituta contratada por Mesiano, como compensação pela derrota do time argentino. Essa então se oferece para fazer qualquer coisa que o soldado pedir, ao que ele responde: “não finja”. Percebendo que essa exigência o faz cair numa espécie de armadilha, numa impossibilidade de obtenção da verdade, o narrador troca seu pedido, ordenando-lhe que mentisse, que fingisse que ele a matava.¹⁵ Só assim crê obter controle sobre o desejo e o desejo de controle: a credibilidade não advém da revelação da verdade oculta, mas da exposição do corpo a impossibilidade de escape da ordem.

A complexidade da cena está nas inúmeras narrativas postas em paralelo a essa: a da surra aplicada por um marido em sua mulher quando a encontra na cama com o melhor amigo; a de um estupro de uma jovem por cinco soldados; diálogos com Mesiano sobre a história das jurisdições argentinas; além de reflexões sobre maneiras de arrancar a verdade de um corpo, com óbvias alusões a prática da tortura: “*Se podía hacer lo que uno quisiera con el cuerpo resignado, excepto sacarle algo que a las claras mostrara que era una expresión de autenticidad, y no un ardid o un fingimiento*”.¹⁶ Esse último trecho impõe certa dúvida, já que pode ser atribuído tanto ao soldado quanto a um dos torturadores da prisioneira que acaba de dar a luz. Se existe alguma analogia estrutural entre essas duas possibilidades, isso se deve porque, em ambas, a exigência pela verdade é só um elemento de encenação: não se trata de extraí-la, mas de pressupô-la e esvaziá-la para causar sofrimento e dominação alheios (e satisfação pessoal).¹⁷ Ao determinar o outro como produtor de um suposto saber a ser arrancado, essa pedagogia perversa inscreve no corpo torturado que o saber pertence ao sujeito da Lei, cuja verdade é pura ordenação.

No entanto, sem diluir a situação extrema da tortura, gostaria de mostrar como, em Kohan, essa gramática – pois é disso que se trata – com seu poder *corretivo* (termo que, não por acaso, é sinônimo para a violência policial) possui um papel muito mais geral na história cultural do continente americano. De certo modo, essa prostituta com tique nervoso nos lábios

¹⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *Arriscar o impossível*. Entrevistas com Daly Glyn. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 157-158.

¹⁵ DVJ, p. 108.

¹⁶ DVJ, p. 99.

¹⁷ Cf. AVELAR, Idelber. “De Platão a Pinochet: Tortura, confissão e a história da verdade”. In: *Figuras da violência*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 49-50.

torna-se a encarnação de certa ideia de língua na qual o protagonista investe seus afetos, produzindo o próprio corpo da narrativa. Isso se deve à posição excepcional que ela ocupa no livro: é a única figura dotada do mais mínimo traço de transcendência. Isso fica claro nas últimas linhas, quando, passado quatro anos, o recruta (agora um médico formado) visita Mesiano para oferecer suas condolências pelo filho que perdeu nas Malvinas:

El sueño tarda en llegar. Cuando por fin me duermo, sueño con aquella puta del tic nervioso en la boca. Por supuesto que ya no me acuerdo de cómo era su cara: sueño con una mujer de rostro difuso, una mujer indefinida; pero en el sueño yo sé que se trata de ella, y en ese rostro difuso existe el tic. [...] Se echa desnuda en una cama ilimitada, y sin esperar a que yo esté encima de ella, jadea y exclama: ‘Matame, soldadito, matame’.¹⁸

Na simultaneidade entre singular e universal dessa mulher que passa a habitar os sonhos do narrador, encontramos uma semelhança sutil e insuspeita com aquele tropo da adoração da amada transfigurada em saber esotérico que povoou a imaginação da poesia provençal e do *stil nuovo* italiano.¹⁹ Para o soldado, também aquela foi a “noite da cifra mística”.²⁰ Esse paralelo ganha maiores proporções quando pensamos em toda uma tradição de interpretes que vê, na figura dessa amada, uma alegoria da própria língua vulgar adotada poeticamente por esses autores. Tratava-se de uma língua que ainda não constituía normatividade “perpétua e incorruptível” (como o latim), mas cuja experiência era “primordial e imediata”, alimentada pela reinvenção constante de suas estruturas, ou seja, uma língua do amor, tal como explica Agamben, a partir do *De vulgari Eloquentia*, de Dante.²¹ Em outras palavras, trata-se de uma relação na qual a gramática, mesmo que mais antiga, sucede a experiência da língua. Podemos dizer que o eco dessa figura medieval só comparece em *Dos veces junio* numa versão deturpada. Essa economia bilíngue é justamente a antítese dessa narrativa incorrigível, já que essa sobrepõe a língua do amor a do saber, invertendo a ordem de antecedência da língua pela gramática. Tal é a paixão do soldado, capaz de neutralizar os horrores de seu dever e mesmo de subverter a estrutura autoritária na qual está inserido, em favor da clareza dessa norma originária.

Essa anteposição da gramática ao próprio uso da língua parece encontrar uma analogia na cronologia da colonização das Américas: o seu início é apenas um pouco posterior ao surgimento dos primeiros tratados de

¹⁸ DVJ, p. 188.

¹⁹ AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 81-82.

²⁰ DVJ, p. 107

²¹ AGAMBEN, Giorgio. “O sonho da língua”. In: *Categorias italianas*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: EDUFSC, 2014, p. 79-80.

padronização das línguas portuguesa e castelhana.²² Essa correspondência histórica ganha dimensão simbólica para as populações hegemônicas hispânicas e lusófonas, cuja filiação com as culturas colonizadoras vem sendo alimentada há séculos: não se trata mais de simples questão de normatividade, tão pouco de competência, mas de um sentimento de despossessão fundamental que associa a possibilidade de uso verdadeiro da língua a um saber prévio que, no entanto, nos é alheio. Não por acaso, uma das imagens que operam como “cenas originárias” na história deste continente é a da frustração pedagógica jesuítica, de fazer os povos autóctones aprenderem (o que consideram) aprender (seja a língua do colonizador, a sua teologia ou a obedecê-los).²³ Esse cisma sobrevive e é alimentado ao longo da história, como se tratasse de um trauma na linguagem em permanente renovação.

Em *Dos veces junio*, a alusão a essa ancestralidade gramatical aparece num comentário, no mesmo capítulo “Cinco”, sobre o termo Quilmes: não só é uma localidade ao sul de Buenos Aires, uma marca de cerveja (que, aliás, foi patrocinada pelo governo na época da Copa de 1978) ou um time de futebol, mas o nome de um povo da região de Tucumán que foi “transladado” – termo igualmente empregado para os prisioneiros do regime militar – até aquela região, onde acabaram perecendo em sua maioria. Não por acaso, é também o lugar onde se encontra a prisioneira e sua criança no livro.²⁴

Não nos esqueçamos como as gramáticas jesuíticas costumavam traçar paralelos entre as línguas indígenas e o latim, tanto por sua idealidade quanto por sua mortandade, sem que aquelas deixassem de ser profanas. Pedro Lozano (1697-1752), sacerdote que registra a história dos Quilmes, também endossou teorias similares desse tipo.²⁵ No entanto, esse breve sonho de convergência do multilinguismo latino-americano acabou sendo sobrepujado, em boa parte, pela institucionalização do pesadelo do monolinguismo do Outro,²⁶ tomando as línguas indígenas como destinadas à extinção: não se trata apenas do fato de que falo uma língua que não me pertence (todos partilham essa condição), mas da sensação que esse saber é de posse de um sujeito fantasmático, que frequentemente se confunde com a própria Lei. A resposta, pedagógica e autoritária, passa a ser então a de estabelecer essa

²² FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2013. p. 125-130.

²³ Cf. CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

²⁴ DVJ, p. 107-108.

²⁵ ZWARTJES, Otto. *Portuguese Missionary Grammars in Asia, Africa and Brazil (1550-1800)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 2011, p. 115.

²⁶ DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.

defasagem como déficit de afeto, de amor pela língua do Outro. A versão fatídica da histórica professada por Melisano, na qual não cabe perguntar pelas razões das derrotas passadas, produz aqui seu equivalente linguístico. Da mesma forma, a sua solução para a impossibilidade de se torturar a criança (devido ao critério, igualmente arbitrário, do seu peso) é acolhê-la e educá-la como membro de sua própria família.

E, no entanto, o amor por essa gramática não parece ser senão atualizado na linguagem da própria narrativa de *Dos veces junio* – uma linguagem que remete a um outro momento histórico.

2. A gramática da liberdade

Entre tantas duplicidades que perpassam *Dos veces junio*, há uma que se instaura no interior da própria enunciação: o jovem soldado não detém o monopólio da narração, mas a divide com uma espécie de dublê. Ainda que possamos identificar com certa facilidade os trechos que não podem ser atribuídos ao protagonista do livro pela simples desaparecimento da primeira pessoa do singular, essa troca de perspectivas, no entanto, não se apresenta como quebra e diferença de tom ou estilo. Mais que isso: esse outro narrador constrói para si uma camuflagem: não para se harmonizar com o fundo, mas contra um cenário mosqueado, ser também mosqueado, para usar a definição de mímica de Lacan.²⁷ Entretanto, esse duplo não se explica simplesmente pela intrusão de um narrador onisciente e impessoal (qualidades que, significativamente, o protagonista parece tanto querer incorporar em sua fala, e *vice e versa*). Tal variação de focos sinaliza, na verdade, o desnivelamento entre o contexto do personagem e o da narração como um todo. Por essa trinca na lente narrativa nota-se que a condição de produção do livro de Kohan não se confunde com a dos fatos narrados: entre o que aconteceu e a possibilidade de formalizar tais acontecimentos existe um lapso.

A diferença fundamental que demonstra a distância existente entre esses dois narradores reside não tanto em questões de saber, mas da enunciação desse saber. Diferença quase silenciosa que se deixa entrever numa cena central do livro: a conversa entre o protagonista e a vítima torturada. Nela, a prisioneira implora que o soldado ligue para certo número de telefone e informe onde ela está, repetindo constantemente que ele “não é como os outros”. Tal como no momento da correção ortográfica no início do livro, fica claro que tal ato passaria despercebido. No entanto, o recruta se

²⁷ LACAN, Jacques. *Seminário XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 104.

nega, abandonando seu tom impassível, demonstrando nervosismo e descontrole. Por fim, ouve tudo o que fizeram com ela:

La voz traspasaba la puerta como si la puerta no existiera. De este lado de la puerta estaba yo. La voz traspasaba la puerta para contarme las cosas que pasaban. Yo le dije: “Callate, hija de puta, callate de una vez”. Pero ella siguió, apurada, y no obstante el apuro, se detuvo en detalles. Yo no dejé de decirle: “Te estoy diciendo que te calles, hija de puta, cállate de una vez”, porque empezó con los detalles y a mí me hartaban los detalles.²⁸

Ora, o recruta, com sua fixação por enumerações e descrições – o mesmo que não teve qualquer pudor em expor a pergunta sobre a criança torturada –, nada diz sobre os sofrimentos daquela prisioneira. Eis aqui um estranho jogo de revelação e obscenidade: essa censura no discurso não é válida nem para um livro como um todo, nem para nós leitores, porque já o sabemos de antemão. Todas as atrocidades cometidas já nos foram informadas desde o início, por essa outra voz que, em sua objetividade impessoal, coloca-se como exemplar mesmo das possibilidades de sua própria enunciação. Contudo, essa voz que não se nomeia deixa transpassar certa demonstração de cinismo, pois se coloca num plano de consciência e despudor superior, que nem mesmo a perversidade do soldado se permitiu atingir. De certo modo, esse outro narrador exhibe também seu amor pela língua do saber, ainda que numa instância diferente: trata-se de uma gramática que ama sua condição de liberdade ao expor inclusive a pior das violências, neutralizando-as. Mas isso só ocorre desde lugar distinto, dotado de “mais luzes”, por assim dizer.

A única certeza que temos é que a forma narrativa de *Dos veces junio* não condiz com o regime discursivo no qual o recruta se situa. O lugar de enunciação dessa voz é posterior: parece não ser outro que o da democracia pós-ditatorial. Uma gramática que, para se legitimar, expõe constantemente sua própria promessa de liberdade, uma liberdade que, no entanto, também se quer incorrigível. Por isso, esse estranho fenômeno apontado no livro de Kohan: justamente na cena que o soldado se defronta, em alguma medida, com sua responsabilidade pelas violências do Estado no qual opera, a voz narrativa permanece impassível, justificada pelo direito garantido em expressar sua própria liberdade, expondo tudo aquilo que aconteceu, livre de contaminação e consequências. Assim, a mimetização do protagonista mostra sua função: essa outra narrativa que se coloca como o avesso da ditadura, nada mais é do que a voz da anistia geral, a voz anistiada.

²⁸ DVJ, p. 138.

A dupla temporalidade dos regimes de enunciação formalizados no livro denuncia não só um problema entre noções de saber e liberdade, mas também remete à questão da formação do autor, ou ainda, daquilo que se sedimenta no aprendizado da língua. Isso não é uma exclusividade da obra de Kohan, mas afeta toda uma geração de escritores do Cone Sul latino-americano, cujo processo (incontornavelmente investido de fortes afetos) de aquisição da linguagem e das técnicas de escrita – isto é, dos saberes que dão base à prática literária – foi constituído por práticas pedagógicas desenvolvidas pelo próprio regime militar. Não só essa tensão com a afecção pela linguagem marca suas obras – o que inclusive as fazem partilhar certo tom de apatia –, mas também a rememoração do cenário escolar. Nessa série estão também o argentino Patricio Pron (1975-) e o chileno Alejandro Zambra (1975-), cada qual com suas formas singulares de lidar com tais sintomas.

Em Kohan, isso é abordado no seu livro seguinte, *Ciencias morales*. A protagonista desta vez é María Teresa, jovem inspetora do Colégio Nacional de Buenos Aires durante o ano de 1982. O enredo é simples: obsecada com a ideia de encontrar algum jovem fumando, María Teresa se esconde continuamente em uma das cabines do banheiro masculino. Aqui também existe uma relação entre extração da verdade e prazer erótico: a inspetora logo começa a sentir pontadas de satisfação corporal ao se entrincheirar naquele ambiente, sem entender direito o que se passa. Mais do que no livro anterior, temos aqui uma protagonista destituída de qualquer consciência da estrutura de poder que representa: para ela a regra basta, sem que seja preciso sequer o aporte de um discurso nacionalista ou bélico. Além disso, ela também se torna vítima de seus superiores, sofrendo abusos sexuais do chefe dos inspetores. María Teresa se encontra na borda entre o subordinado e o subalterno. Não por acaso, o sujeito da narração, mesmo que muito próxima dela, não se confunde com a voz da protagonista, ainda que nunca a tire de vista, em um discurso indireto livre. O narrador claramente faz questão de explicitar sua capacidade de adentrar os pensamentos da personagem – deixa claro que, afinal, é ele quem dá voz literária a María Teresa –, ao mesmo tempo em que não está limitado pelos pudores de sua fala.

Também nesse livro encontramos uma cena ímpar, devido ao resquício alegórico destoante que nela resiste. Trata-se de uma referência às gravuras de Cândido López (1840-1902) sobre a Guerra do Paraguai, exibidas durante uma aula de artes para qual María Teresa é convocada a operar o projetor. O texto enfatiza a perda em combate da mão direita de López e como ele aprendeu a desenhar com a canhota para, assim, continuar seu trabalho no

campo de batalha. Comenta-se que, no detalhe de uma de suas gravuras, ele retrata o momento preciso da amputação. Sem dúvida, há uma interpelação ao leitor para que se veja nessa descrição uma analogia à própria condição do autor do livro: alguém que, inversamente, teve que reaprender a escrever com a esquerda, porque foi ensinado a fazê-lo com a outra mão. A cena, inclusive, duplica-se, criando um *mise en abyme*: a narração se interrompe para dar lugar ao comentário de um garoto (algo atípico numa sala de aula, como bem percebe a inspetora): “*Lo que me gusta de este pintor es que estuvo en el medio de la guerra, pero la pinta como si no hubiera estado*”.²⁹ Assim como na cena desenhada por López, podemos ver nesse detalhe um autorretrato do futuro autor – e da formação que marca a escrita do livro.

No entanto, esse esforço de escrever com a outra mão, de narrar como se não estivesse lá, inserindo-se sorratamente no texto, não aparece formalizado como uma nova voz narrativa, mas se faz sentir nas entrelinhas, em sua ausência. Ele se configura, por exemplo, como a força silenciosa que reúne e põe em tensão as vozes do recruta e aquela outra, camuflada, em *Dos veces junio*. Ou ainda, que focaliza toda a ação dos dois livros em dias de derrota para a Junta Militar argentina, seja nos campos de futebol ou de batalha (*Dos veces junio* e *Ciencias morales* terminam simultaneamente em junho de 1982, com a Guerra das Malvinas). De certo modo, é uma agência que busca elidir tanto a escrita incorrigível quanto a anistiada, sem por isso poder se inscrever.

Por fim, devemos atentar para outra junção entre gramática e afeto que a obra de Kohan remete e busca enfrentar, e que se introduz na história da própria prática literária, desde seu justo alvorecer na América Latina. Tal rememoração se dá pelo elo que se estabelece entre *Ciencias morales* e um livro inaugural, que se passa no mesmo Colégio Nacional de Buenos Aires, fato ao qual María Teresa frisarà insistentemente: o clássico das leituras obrigatória nas escolas *Juvenilia* (1882).³⁰ Aliás, no próprio início do livro, temos novamente uma cena de correção, dessa vez envolvendo a pronúncia do título desse livro de Miguel Cané (1851-1905). Trata-se de um romance de formação, em duplo sentido: a de aprendizagem estudantil, mas também de composição do campo literário argentino.

De fato, a instituição literária na América Latina sempre teve e ainda tem grande dificuldade em se legitimar socialmente, de estabelecer certa autonomia em relação a outras esferas. Por isso, sua associação com as instituições escolares e com certo imaginário amoroso foi sempre crucial. Como Sommer aponta, todos os livros “fundacionais” do continente –

²⁹ KOHAN, Martín. *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama: 2007, p. 108. A partir de agora, CM.

³⁰ CANÉ, Miguel. *Juvenilia*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1995.

Iracema, de José de Alencar, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, entre outros – são romances no sentido forte da palavra: não só envolvem uma trama amorosa, como buscam incutir em seus receptores um laço afetivo com o hábito da leitura de ficção.³¹ Da mesma forma, as memórias escolares, amplamente praticadas nessa época, multiplicando-se por todo o continente (basta lembrar *O ateneu*, de Raul Pompeia), incluem em si mesmas um discurso sobre o papel civil do homem de letras. Molloy nota que *Juvenilia* atingiu um grau de popularidade comparável a *María*, de Jorge Isaacs, o título mais editado da época.³² Essa associação não é em vão: enquanto o enredo do romance se baseia na promessa de emancipação (nacional e pessoal) pelo cumprimento do casamento, a memória escolar fornece uma narrativa exemplar que, a despeito de ter em seu seio uma história de rebeldia libertária (no caso de Cané, contra o reitor autoritário do colégio, associado aos provincianos), inicia e termina com considerações morais e conciliatórias, tomando as disputas já de um ponto de vista distante, experiente (a despeito de o autor ter apenas 31 anos quando escreve o livro). Essas duas vertentes, faces de uma mesma moeda, logo se fundem na exigência pedagógica por amor ao objeto literário, que tal como a instituição do casamento, esconde dentro de si a violência de sua imposição, que se alimenta de sua própria idealidade.³³

Toda essa série de vínculos de afeto e autoridades, transpassadas na e pela literatura, irão revelar o seu lado mais espúrio em *Ciencias morales*: nele, os alunos devem explicitar sua devoção pela história da nação, do colégio, da bandeira, da literatura (que é a suma de todas essas outras histórias, como aponta o narrador), não apenas da boca para fora, mas como se realmente quisesse dizê-lo.³⁴

No entanto, não é apenas o discurso autoritário que se serve da exigência pelo afeto à literatura em *Ciencias morales*. Nele, o campo estético está igualmente colocado como horizonte de emancipação, assim como, nos romances fundacionais, essa promessa se concretizava (ficcionalmente) nas instituições do casamento e na educação masculina. No entanto, aqui tal elemento ganha ares de humor negro. Afinal, María Teresa também observa que, aos estudantes, as aulas de artes e literatura (que ela explicitamente

³¹ SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 47-48.

³² MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004, p. 162.

³³ Sem dúvidas, o autor que melhor percebeu as correlações entre essas duas estratégias e sua violência estrutural foi aquele que também escreveu o romance que atua como um fim para elas: trata-se de Machado e Assis e seu *Dom Casmurro*. Toda a estrutura romântica se reverte em puro ódio pelas capacidades desenvolvidas por Capitu a partir de uma educação não institucional. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

³⁴ CM, p. 179.

diferencia da de gramática) reservavam certa dose de libertação. Contudo, nessa visão um tanto torta, “liberdade” para María Teresa nada mais é que sinônimo de uma maior flexibilidade para os alunos poderem sair da sala e frequentar o banheiro, na procura de um último espaço de privacidade – exatamente lá onde ela os vigia em busca de novas infrações.³⁵

3. Reflexão extemporânea

Eis que, no percurso de leituras dos livros de Kohan, encontramos mais do que o eco de junho em nosso presente, elementos que, não por acaso, irão convergir no plano escolar.

Sem dúvida, o mais importante herdeiro dos protestos de 2013 encontra-se no movimento de ocupação das escolas iniciado em São Paulo em 2015,³⁶ que acompanha a série de lutas contra o fechamento, a privatização e a precarização de unidades de ensino públicas que percorre Chile, Argentina e Brasil, criando uma rede de experiências e estratégias entre os alunos desses três países. Neste ano (2016), iniciou-se uma segunda onda de ocupações, ainda em larga expansão, dessa vez contra a Medida Provisória que impõe uma reorganização do ensino médio e a chamada Proposta de Emenda Constitucional 241, que congela o investimento em setores públicos para os próximos 20 anos.

Uma característica desses acontecimentos ainda parece não ter sido suficientemente enfatizada: trata-se de um raro momento na história das instituições pedagógicas desses países no qual os alunos legislam – mesmo que brevemente – sobre seu próprio ensino, a partir de um sistema de “doação de aulas”. Com ele, integram-se pessoas das mais diversas áreas, principalmente universitárias, para oferecer cursos e oficinas de temas alheios aos programas didáticos, reatando os laços entre as escolas de formação secundária e o restante da sociedade, separação essa resultante das reformas que se seguiram imediatamente aos golpes militares, e das quais nossa estrutura de ensino ainda é devedora.³⁷ Tópicos como feminismo, culturas indígenas e africanas, história da ditadura militar e questões de gêneros e raça são particularmente requisitados – temas que, não por acaso, transpassam e são transpassados por esse violento dispositivo de paixão pela gramática, tal

³⁵ CM, p. 99.

³⁶ Cf. *Escolas de luta*. Org. Antonia Campo, Jonas Medeiros e Márcio Ribeiro. São Paulo: Veneta, 2016.

³⁷ Para um bom resumo sobre como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB 9.394/96), promulgada em 1996, e as subsequentes tentativas de reforma no ensino deixam intactas as heranças estruturais da Ditadura Militar, cf. TOLEDO, Maria Rita de Almeida. “A nova reforma do Ensino Médio e o debate sobre suas finalidades”. *Revista Cult*, nº 209, São Paulo, fevereiro de 2016.

como mostram os livros de Kohan.³⁸ Devemos considerar essa partilha para além da coincidência. De fato, a vantagem dessa leitura entrecruzada é a compreensão mútua tanto dos problemas formais encontrados em obras contemporâneas latino-americanas quanto da significação histórica mais ampla de eventos recentemente vivenciados, panorama que às vezes se obscurece pela emergência justa de suas reivindicações.

Cabe, então, àqueles que se inserem no campo das Letras, a tarefa de enfrentar essa pergunta severa – formulada duplamente, tanto a partir de Kohan como do movimento de ocupação das escolas – sobre qual seria o papel da literatura dentro de um projeto de ensino ou mesmo se ela deve ocupar um lugar ali. A mera defesa de sua inserção e permanência como algo autoevidente parece, cada vez mais, uma má estratégia.

No caso brasileiro, o modo como o ensino da norma culta e o da literatura coabitam um mesmo espaço simbólico disciplinar é, talvez, a mais representativa imagem de como funciona a gramática da liberdade nas democracias pós-ditatoriais. Isso porque, nesse ambiente, o literário nada mais é que uma ilustração de uso exemplar da língua, inclusive e principalmente, por se tratar de uma exceção à língua padrão. O curto-circuito ocorre porque essa outra possibilidade formal da linguagem não é objeto de ensino: no máximo, ela é codificada em uma seleção de características notáveis de certo cânone, algo que, novamente, reforça seu lugar de excepcionalidade. A retirada da prerrogativa do ensino de literatura (ainda que sua imposição ainda paire devido a exigências dos exames seletivos para ingresso nas universidades) a partir dos Parâmetros Curriculares Nacionais publicados pelo MEC entre 2001 e 2002, substituindo-a por “manifestações de comunicação e expressão”, nada mais é que uma disseminação desse mesmo processo: o mecanismo de exemplaridade disjuntiva apenas se expandiria a todo o “repertório comum”.³⁹ A língua então aparece duplamente despossuída: no entanto, se a norma pode ser ao menos ensinada, a noção de um uso “imaginativo” ou mesmo “cotidiano” da língua permanece como algo, ao mesmo tempo, aquém e além da aprendizagem e do pensamento. Essa relação possui uma incrível paridade com o modo pelo qual se presume o funcionamento do sistema democrático no país: um ritual intuitivo e imposto, dispensando qualquer tipo de

³⁸ Importante notar como os alunos inscrevem esses conhecimentos sobre a própria materialidade de seus colégios, quando, por exemplo, rasuram os prédios que homenageiam Castelo Branco ou Almirante Barroso, rebatizando-os “Clarice Lispector” ou “Fátima Soares” (ex-cozinheira da escola, demitida pelos serviços de terceirização da merenda), como aconteceu no Paraná e no Espírito Santo, entre outros lugares.

³⁹ Cf. Parâmetros Curriculares Nacionais, Parte II: Linguagens, Códigos e Suas Tecnologias. Brasília: MEC, 2001, p. 20-23. Note-se que o critério para expandir o campo de exemplaridades da língua segue justamente a lógica de instigar uma maior afetividade dos alunos pelo idioma.

aprendizagem política, mas que também permanece transcendente, operado unicamente pelos representantes eleitos.

Isso, obviamente, não se resolve com a separação em duas disciplinas ou com aulas de escrita criativa (ainda que nenhuma dessas alternativas deva ser menosprezada). Para formular uma justificativa para a disponibilidade do ensino de literatura e das artes em todas as escolas, talvez devêssemos começar pelo caminho inverso, isto é, a partir do trauma dessa gramática de despossessão da língua que atravessam também os livros de Kohan.

Para isso, o lugar-comum sobre o fracasso pedagógico no ensino de língua e literatura baseado no déficit de afetividade dos professores e alunos pelos seus objetos deve ser absolutamente rechaçado: lógica que, cruelmente, é empregada tanto nos textos do PCN, quanto em declarações oficiais sobre as ocupações das escolas, no lugar de admitir a evidente falta de condições materiais do setor. Seria necessário, inclusive, começar a se perguntar se nesse desafeto tão diagnosticado, não haveria de fato um elemento de resistência à gramática perversa que permeia a história latino-americana. Se assim for, tal seria um possível ponto de partida para uma compreensão da língua e de uma ideia de educação que pudesse reinventar noções como emancipação, liberdade e democracia.

Vale, portanto, concluir com a observação de Adorno, em seu famoso ensaio “A educação depois de Auschwitz”:

O incentivo ao amor – provavelmente na forma mais imperativa, de um dever – constitui ele próprio parte de uma ideologia que perpetua a frieza. Ele combina com o que é impositivo, opressor, que atua contrariamente à capacidade de amar. Por isto o primeiro passo seria ajudar a frieza a adquirir consciência de si própria, das razões pelas quais foi gerada.⁴⁰

⁴⁰ ADORNO, Theodor. “A educação depois de Auschwitz”. In: *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 134-135.

DULCE PATRIA,

UN POEMARIO SOBRE LA DICTADURA CHILENA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p184-201>

Horacio Gutiérrez¹

Universidade de São Paulo

RESUMO

As ditaduras do Cone Sul originaram numerosos textos literários que narram a violência ocorrida, querendo servir também de testemunhos. No presente texto apresentamos o poemário *Dulce patria*, de nossa autoria, publicado em 2012, e que, recriando vozes de diversos grupos sociais, relata a história da ditadura chilena. A violência atravessou o mundo político, o econômico, as relações de trabalho e a cultura, mas manifestou-se também em outros campos, como nos vínculos familiares e o exílio. Interessa no presente texto comentar principalmente as estratégias narrativas utilizadas na confecção do poemário.

RESUMEN

Las dictaduras del Cono Sur originaron numerosos textos literarios que narran la violencia ocurrida, queriendo también servir de testimonios. En el presente texto presentamos el poemario Dulce patria, de nuestra autoría, publicado en 2012, y que, recreando voces de diversos grupos sociales, relata la historia de la dictadura chilena. La violencia atravesó el mundo político, el económico, las relaciones de trabajo y la cultura, habiéndose manifestado también en otros campos, como los vínculos familiares y el exilio. Interesa en el presente texto comentar principalmente las estrategias narrativas utilizadas en la confección del poemario.

ABSTRACT

The dictatorships of the Southern Cone originated numerous literary texts that narrate the violence that occurred, and also purport to serve as a testimony thereof. In the present text we present the poem collection Dulce patria (Sweet Fatherland) of our authorship, and published in 2012, which recreates voices from various social groups, and thereby tells a history of the Chilean dictatorship. Violence crossed over the political and economic world, as well as labor relations and culture, and also manifested itself in other fields, such as family ties and exile. The present text aims to comment mainly on the narrative strategies used in creating the poems.

PALAVRAS-CHAVE:

Chile.
Poesía.
Ditadura.
Trauma.
golpe de estado.
literatura latino-americana.

PALAVRAS CLAVE:

Chile.
Poesía.
Dictadura.
Trauma.
golpe de estado.
literatura latinoamericana.

KEYWORDS:

Chile.
Poetry.
Dictatorship.
Trauma.
coup d'etat.
Latin American literatura.

¹ Historiador e docente do Departamento de História da Universidade de São Paulo.

Dulce patria es un libro centrado en un único tema, la dictadura chilena (1973-1990), compuesto de poemas que dialogan entre sí. Fueron ordenados prestando atención a la secuencia de sucesos ocurridos a lo largo de los 16 años de régimen militar.

El poemario no es, o no se propone ser, el relato de una experiencia subjetiva y personal del autor, ni la voz de un hablante que resume una experiencia colectiva. Tampoco es un libro de denuncia, porque fue escrito casi 20 años después de terminada la dictadura, y la denuncia de sus atrocidades ya ha sido hecha por otros. Lo que el poemario hace es proceder a la reconstitución de un proceso histórico, intentando contribuir, desde la literatura, en particular desde la poesía, a la construcción de una memoria colectiva. Formaría parte del género conocido como poesía política. La escritura comenzó en 2008 y su publicación ocurrió en Chile, en 2012.² La intención del presente texto es principalmente comentar las estrategias narrativas utilizadas en la confección del poemario.

La memoria

El recuerdo de la dictadura en Chile y la construcción de su memoria han labrado su propia historia, pasando por varios momentos. El poemario transitaría por un tema que en la década de los 90, con el fin de los militares en el poder, estaba cansando a muchos. Si la generación de los perseguidos, presos, exiliados, torturados, no paraban de no le habían contado. ¿Por qué no me contaron? era ahora la pregunta. Empieza nuevamente una demanda por informaciones de la dictadura y afección por documentales, ensayos, exposiciones, libros de literatura. Ayudó a este “redescubrimiento” el hecho de que a fines de la década de los 90, luego de la prisión de Pinochet en Londres, no siendo más él dictador ni jefe de las fuerzas armadas, sino un senador vitalicio, empezaron las víctimas y entidades de derechos humanos a presentar a la justicia una sucesión interminable de denuncias contra los atropellos ocurridos en el período militar. Así, el tema de la dictadura volvía a

² GUTIÉRREZ, Horacio. *Dulce patria*. Santiago: Ril Editores, 2012, p. 194.

la orden del día en la prensa, y así continuaría, hasta hoy. En la actualidad se debe a que casi no hay semana en que no se resuelva en los tribunales un caso más de los juicios que antes se habían presentado, reactualizándose el asunto dictadura en una secuencia avasalladora, permitiendo a los que no vivieron los hechos conocer lo que sucedió, y a los que lo vivieron revivirlo, pero ahora colmado de detalles e ilaciones, y con el nombre de los victimarios al desnudo.

Cuando empecé escribir el poemario, lo que recordaba sobre la dictadura eran fragmentos, a veces detalles minuciosos de la vida diaria, o análisis de conjunto que había escuchado en la época. Los siete primeros años del régimen militar, hasta 1980, los había vivido en Chile, y los siguientes en el exterior, en Brasil, adonde había llegado a continuar estudios, pasando en São Paulo a colaborar con Comités de Solidaridad, integrados por miles de exiliados y refugiados del Cono Sur. Esto me dio una visión amplia de la dictadura, o al menos así lo creía. Posteriormente, informándome mejor sobre lo ocurrido, cada día brotaban acontecimientos sobre los nunca había oído hablar, o conexiones entre hechos que no imaginaba que pudieran haber existido. ¿Se debería esto a la censura de la época, que todo lo truncaba, o a las medidas de seguridad que se seguían en la resistencia, que exigían conocer el mínimo posible sobre el entorno? La respuesta era que sí, era esa una razón, pero entonces descubrí otra, sorprendente y perturbadora, las características de la memoria. Esta es capaz de filtrar, seleccionar eventos, enaltecer experiencias, diluir incidentes, relacionar situaciones, establecer causalidades, en fin, construir un pasado y hasta recrearlo. Había una distancia entre la memoria y el registro de los hechos, y sucede que lo que se recuerda puede ser tan importante como lo que no se retiene. No es lo mismo escribir un “Diario de vida” que redactar “Memorias” a posteriori. Infelizmente, salvo episodios aislados, no compuse un diario durante la dictadura que, por lo demás, las medidas de seguridad lo habrían desaconsejado.

Este conocimiento fragmentario es propio de las generaciones post-dictadura, que no vivieron los hechos y se enteraron de ellos oyéndolos o estudiándolos. Pero con grados diferentes, también ocurrió con los que vivieron bajo el régimen militar, por las razones mencionadas. Quería que esta percepción parcial, así como los recuerdos selectivos y desbordados, estuvieran presentes por lo menos en algunos poemas.

Los muertos brotaban en el Mapocho
como peces gigantes y amarillos
y corrían río abajo, en desbandada

inundando los costados
 bajo la mirada atónita del cielo
 y de los niños
 que no podían creer
 parecía un cuento macabro:
 pedazos de ropas afloraban en el agua
 y los perros entraban a rescatarlos
 con aullidos que partían el alma
 y calentaban la sangre
 haciendo coro con el grito de una madre
 en el rincón de un puente
 que lloraba desconsolada
 Dios mío, no puede ser
 y gente se aglomeraba estupefacta
 dónde están los bomberos
 y las ambulancias que no llegan
 parecía fin de mundo
 o el inicio de otro
 pero no se oía casi nada
 porque el ruido de las olas subía por el cuerpo
 y paralizaba los brazos
 y las piernas
 y anudaba la garganta
 cegando los sentidos
 dónde está tu padre
 dónde está tu padre
 anda a buscar a tu padre

Estrategias narrativas

Para la escritura del poemario se presentaron varias estrategias posibles de seguir, y el reto era cuál escoger. El tema me pareció que exigía determinado tipo de escritura, o sea, algunas formas serían más aptas que otras. La idea era que la elección fuera congruente con el tema, eficaz para el fin deseado, pero también que estuviera al alcance de mis posibilidades literarias y que me dejara conforme. No fue fácil encontrar inmediatamente el rumbo, pues disyuntivas inesperadas se interponían conforme avanzaba, obligándome a decidir entre alternativas.

Apareció el primer dilema: en un poemario de este tipo, o sea, con tono social ¿es posible distanciarse del “yoísmo”, que parece ser el recurso por excelencia presente en toda poesía? ¿No sería absurdo seguir esta práctica en un poemario que pretendía recoger luchas colectivas? No lograba dar con una respuesta concluyente. Pablo Neruda lo incorporó, y alcanzó resultados admirables: recuérdese, por ejemplo, “Explico algunas cosas” o “Alturas de Macchu Picchu”. No era, sin embargo, el camino que aspiraba a seguir. Mi

apuesta era descubrir otro registro poético viable para el tema y que se mostrara eficaz. No deseaba ser el personaje de mis poemas, por legítima que fuera esta opción. Pero otra interrogante se intercalaba: ¿es posible en poesía separar lo biográfico? ¿Puede la poesía conmover sin relatar un testimonio personal?

A propósito de esto, otro asunto apareció frente a mí. Había temas delicados o sensibles para narrar, como las torturas, las muertes, los desaparecidos, si bien serían contadas dos o tres décadas después de ocurridas. Las imágenes de vidas truncadas pueden parecer hoy, para lectores que no conocieron esas vidas ni vivieron esos hechos, intrascendentes. Como las muertes en muchas películas de acción. Quería humanizarlas. ¿Cómo hacerlo? Se me ocurrió que cobrarían vida sólo en la medida en que emocionen, o sea, que toquen la sensibilidad del lector, que este sienta esos eventos como propios y esas historias de vida como suyas. Los poemas deben emocionar, sentencié, y me convencí de ello. Pero surgía un escrúpulo cruel y hasta tragicómico: ¿es entonces el melodrama el único género apto a una literatura post-catástrofe?

Otras alternativas se presentaban: ¿Sería posible mostrar la realidad con diversas caras? Esta opción me fue gradualmente seduciendo y finalmente, pensando mejor, me encantó. Para ello convocaría a un coro de voces, transcribiría el habla de grupos sociales, de gente común y también de golpistas. Pero descubrí en la práctica que no era tan fácil: luego el coro se tornó polimorfo, permitía o abría la opción de construir más de una imagen de la dictadura, como de hecho ya se han construido diversas en el ensayo, la literatura o echando mano a otros soportes culturales. El poemario, quiérase o no, moldaría un determinado perfil y el problema que se planteaba era cuál entretejer, desde cuál punto de observación, y estar consciente, hasta donde fuera posible, del resultado y sus implicaciones. ¿O sería posible también componer más de una visión dentro del mismo poemario, sin preocuparse que visiones alternativas o hasta contradictorias pudieran cohabitar? ¿Sería entonces como una obra de teatro con personajes que emiten opiniones diferentes dialogando entre sí o, aún más, que formulan discursos opuestos? ¿Los personajes representarían grupos sociales? Otra cuestión era la selección de las voces: ¿cuáles, con cuál densidad? ¿Se repetirían en diversos poemas? ¿Cuántas veces? Era evidente que entre todas ellas habría que seleccionar, sería imposible incorporarlas todas, y esa elección representaría sin duda un filtro que incluiría con más visibilidad determinados sectores y dejaría menos audibles a otros.

En suma, el poemario requería una planificación. De hecho, no resultó de inspiración casual, sentado en la noche mirando la luna, o fruto de lo que iba leyendo o recordando de mi experiencia personal. Sentí que la inspiración actuaba, pero a posteriori, una vez definido el tema y el tono que el poema debería tener. En ese sentido no es autobiográfico. ¿El poemario se estaría proyectando en función de obsesiones o en función de convicciones?

El lenguaje que debía usar en mi coro de voces es otro asunto que me quitaba el sueño. Las razones eran varias y, conforme vencía obstáculos, los dilemas se multiplicaban. Uno: no quería usar chilenismos, o entonces restringirlos al mínimo, de modo que el poemario pudiera ser comprendido sin dificultades por lectores de lengua castellana de otras latitudes, principalmente de aquellos países que también habían pasado por dictaduras. ¿Pero esto no era contradictorio con la opción de privilegiar voces de diferentes grupos sociales? ¿Cómo tomar reconocible el habla del dictador en los poemas y el de muchos ministros y autoridades militares, si eliminaba los chilenismos, en circunstancias que ellos hablaban principalmente con chilenismos y en registro campechano?

Dos: en decisión súbita opté por escribir preferencialmente poemas sucintos con versos cortos, porque noté que me salían con más naturalidad, aunque después de tomada la decisión, y ya con varios poemas escritos, quedé pensando y quise saber si estaba en lo cierto. ¿Era esta modalidad la más adecuada para lo que me proponía? ¿Por qué seguir un estilo epigramático, seco, directo, casi sin metáforas? ¿Eran exigencias impuestas por el contexto histórico que el poemario quería retratar, y que englobaba a sus personajes y sus discursos, o se trataba de preferencias personales un tanto insondables? ¿O sería porque el contexto militar, que corresponde a mis años de formación, me acostumbró a ese estilo, que ahora quería incorporar al poemario? Sea cual fuere la respuesta, es ese estilo el que terminó siendo preferentemente adoptado. En lo que al contexto histórico se refiere, este se caracterizaba por una coyuntura donde la censura no dejaba hablar, los discursos debían ser breves, los rayados callejeros cortos, para que pudieran ser realizados en pocos segundos, y luego salir corriendo. No había espacio para explicaciones extensas, para discutir razonadamente, al contrario, lo ideal para mantenerse incólume era no hablar en público, no ser observado, pasar desapercibido. Este comportamiento era el vigente en Chile, pero también lo viví en Brasil, adonde llegué cuando la dictadura local aún no terminaba, conducta que en mi caso tuvo en alguna medida que prolongarse después de concluida, pues la leyes brasileñas que prohibían a los extranjeros de “participar en política” continuaron en vigor.

Tres: Prestaría mucha atención al ritmo y sonoridad de los poemas. Era algo que me atraía, y que permitiría además transformarlos en poemas orales, para ser leídos en voz alta, frente a un público, otra cuestión que me cautivaba. Cabría entonces fijarse en los ritmos distintos de las distintas voces.

Duérmelos con un somnífero
 inmovilízalos de brazos y piernas
 sujétalos un pedazo de riel al cuerpo
 embárcalos en un helicóptero
 y cuando estés volando,
 en alta mar,
 suéltalos.
 El golpe los sumergirá para siempre
 en la gloria de Dios.

Amor, si un día tú apoyaras a la dictadura,
 te besaría sin parar
 hasta sofocarte como a un prisionero.

Mi deseo era ambientar el poemario con el habla y la cultura de las décadas del 70 y 80, sin tener que dar explicaciones. Se me ocurrió que una forma sería reproducir consignas, pedazos de discursos, de músicas o de literatura de la época, recurrir a muletillas, cacofonías, aunque sin parecer panfletario, a semejanza de un Museo del Holocausto, donde el visitante, sin mediar aviso alguno, de repente se encuentra en el centro de un campo de concentración, sintiendo en la piel lo que habría experimentado un recluso. Pero un temor me asaltaba: ¿no sería aquello un plagio, minúsculo, irrelevante, pero plagio al fin? ¿O sería antes un injerto? En mi poca familiaridad con la literatura, o con la teoría literaria, le comenté esto a un colega, que me tranquilizó. Es un recurso literario legítimo, me informó, y muy antiguo y difundido, que en literatura tiene hasta un nombre propio: intertextualidad. En artes plásticas tiene otro: collage. La opción estaba definida.

Si de recuperar el habla de los 70 y 80 se trataba, era necesario incorporar el humor. El humor negro y la humillación de los opositores fue un expediente habitualmente utilizado por los mandos castrenses y civiles, no sólo en sesiones de tortura, sino públicamente, en las radios, los discursos oficiales, en ruedas de prensa. ¿Sería acertado incorporar esta dimensión a los poemas? ¿Cómo hacerlo sin ofender, sin reforzar estereotipos, sino al contrario, desenmascararlos?

En las fosas comunes camine sin tropezarse.

¿Fosas comunes? ¿Qué difamación es esa?
Deben agradecer porque fue una economía muy grande
haber sepultado dos cuerpos en una misma tumba.

Descubrí, sin embargo, que había más de un tipo de humor en contienda. La oposición, cuando pudo reorganizarse y empieza a externalizar sus protestas, también lo incorpora, pero con significados diferentes, en general para aliviar tensiones y principalmente para deslegitimar al gobierno. Su uso, empero, pareció restringirse a ambientes más privados, entre conocidos.

¿Alguien vio al cometa Halley?
¿Será un presagio o es una ilusión?
¿Esconderá un augurio? ¿Encarnará una redención?
Cantemos:
Siempre vehemente, siempre vehemente
hace el mal gratuitamente.
Todos:
Cometa hermano, llévate al tirano.

Incorporando la dimensión del humor, *Dulce patria* podría parecer tributario del lema de los Ig Nobel, descubrí después, con cierta desazón. En este caso, presentaría poemas que “primero hacen a la gente reír, y después pensar”. ¿Sería este el resultado? Si lo fuera, imaginé luego, va a ser un obsequio, ojalá ocurra, es eso precisamente lo que me gustaría. Y me di por satisfecho.

Volviendo a la izquierda, era preciso enfrentar una controversia que remeció a la oposición por entero. En el período anterior a la dictadura, o sea, antes de la década del 70, la izquierda chilena (y latinoamericana podemos agregar) nunca incorporó seriamente como un valor en sus plataformas políticas la defensa de los derechos humanos, tal como expuestos por ejemplo en la Declaración Universal de las Naciones Unidas de 1948, y menos aún en el sentido todavía más amplio que actualmente tiene. Su interés en el tema comenzó durante la dictadura, en virtud de las violaciones sistemáticas de que eran víctimas sus militantes y simpatizantes. En los partidos no fue una discusión fácil y el debate llevó a cuestionamientos de concepciones políticas arraigadas, como las vías hacia la revolución, la dictadura del proletariado, redundando en divisiones internas, disidencias y formación de nuevas corrientes políticas. Dentro de la izquierda se había descubierto que existía no sólo una derecha autoritaria, sino también una

izquierda autoritaria, y habría que fundar otra, una izquierda democrática. Esta crítica emergió en el caso chileno principalmente entre los exiliados residentes en Europa. El asunto era explosivo y se evitaba su discusión al interior del país porque frente a la máquina de exterminio que representaba la dictadura, el llamado era a congregarse, no a dividir.

La interrogante que me roía era: ¿hacer un poemario sobre una dictadura de derecha con críticas también a la izquierda? ¿A quién está dirigido el poemario? ¿No corría el riesgo de quedarse sin lectores ni críticos, principalmente en Chile, donde la filiación partidaria es un trazo prominente de identidad, aún hoy? ¿Debe escribirse una obra pensando en un público? ¿Tiene sentido un poemario de poesía política no tener público lector?

Un revolucionario no debe pasearse en la playa
con sunga rosada.

¿Después de cuántas revoluciones
se alcanza la felicidad?

Dos opciones estaban claras: me interesaba un público lector y, segundo, las críticas o reformulaciones que la izquierda levanta en ese entonces no deberían ser omitidas. ¿Pero deberían ser expuestas en qué dosis, con cuál modulación?

De todos modos, la idea sería aprovechar la polémica para insertarla en la discusión más amplia de la sociedad que queremos, qué es una dictadura, qué es una democracia, qué es libertad, qué es justicia social, con las implicaciones sociales, políticas y éticas que ellas pudieran envolver. Escribir sobre la dictadura tendría así un sentido para el presente, y llenaría de nuevos significados slogans memorables y vitales como el que todos alguna vez pronunciamos: ni perdón, ni olvido.

Desafíos

Las estrategias narrativas escogidas me obligaron a enfrentar desafíos variados, algunos de investigación histórica y otros literarios, desafíos con los que me fui topando mientras escribía. Comento tres.

Para la redacción del poemario, y queriendo lograr verosimilitud, procedí a una vasta investigación de fuentes. No me fiaría de la memoria únicamente y resolví ir a la zaga de testimonios, informes de derechos humanos, recortes de prensa, discursos, propaganda, panfletos, grafitis, películas, músicas de época, así como revistas publicadas en ese entonces. La

llegada de la red facilitó las cosas. Me empapé de bibliografía histórica, y también de literatura, principalmente de aquella conocida como “novelas del dictador”. Menos suerte tuve con la poesía política, que en el caso chileno circuló primordialmente en ediciones mimeografiadas, es decir, de difícil acceso, hasta hoy. Desafortunadamente en esa búsqueda no encontré algo que deseaba: “poemarios del dictador”, a semejanza de las novelas. ¿No di con ellos, o ellos no existían?

El impase más brutal, sin embargo, lo viví al iniciar el poemario, y me dejó aturdido: estaba muy olvidado del castellano. Vivía en Brasil hace casi tres décadas y en ese tiempo tuve que aprender a expresarme en portugués, habiéndome alejado del castellano conscientemente, para no mezclarlo. El aprendizaje, dada mi poca facilidad para lenguas, había sido traumático. Quise entonces escribir el poemario en portugués. Tenté, tenté y no salió nada. Este resultado me condujo a otro hallazgo: mi lengua literaria era el castellano, que era mi idioma materno y mi lengua cotidiana hasta concluir la universidad en 1980, en Chile, antes de viajar a Brasil. En ella parecía sentirme desenvuelto, sabía con más precisión el significado de las palabras, o mejor, sus alcances diversos, podía diferenciar el lenguaje coloquial, el ampuloso, el periodístico, el arcaico, el irónico, sintiéndome capaz de transformar el texto de un estilo a otro, y captar sus ritmos y sonoridades. Me empeñé entonces en otra tarea, ardua: reaprender el castellano.

Además de la investigación histórica inicié, así, una extensa pesquisa de lenguaje que se ensanchó, enseguida, con la finalidad no sólo de recuperar el castellano, sino atender a la estrategia narrativa escogida: necesitaba saber cómo los grupos sociales hablaban, cómo se expresaban. ¿Qué rezaba una madre al entrar a una iglesia y pedir por su hijo desaparecido? ¿Qué gritaban los estudiantes cuando desfilaban por las calles? ¿Había diferencias en las palabras usadas por los distintos partidos en sus textos clandestinos? ¿Qué lenguaje empleaban los militares en sus alocuciones de radio y TV? ¿Cómo un niño se refería a los sucesos que estaba viendo? Era imprescindible consultar fuentes de época. Elaboré también largas listas de palabras y giros lingüísticos que deberían constar en los poemas.

Otro desafío fue incorporar la voz de los perseguidos. Al decidir ordenar los poemas en secuencia cronológica, acompañando temporalmente los eventos ocurridos en dictadura ¿cómo incorporar en la parte inicial del poemario a la resistencia, si esta no se oía, porque estaba clandestina y censurada? La solución fue escucharla de forma indirecta, a través del discurso oficial que era el único autorizado en los medios de comunicación.

Surgía el reto de desenmascarar al régimen con sus propias palabras, y no con las de sus opositores, que poco figurarían en el primer tercio del poemario.

El liberalismo

Si bien el golpe chileno fue ejecutado para detener el proyecto socialista de Salvador Allende, no había inicialmente claridad sobre la posibilidad de implantarse un modelo liberal de economía. Los militares habían sido azuzados permanentemente a levantarse para frenar las estatizaciones, la reforma agraria y las conquistas laborales, y para eso contaron con el respaldo de poderosos grupos económicos chilenos y extranjeros. La represión, para consolidar el golpe, tuvo que ser brutal, y así prosiguió, con ciclos, hasta el final del régimen. Fue escalofriante constatar que la dictadura consiguió apoyo a pesar de los desmanes y atropellos que todos conocían, principalmente en lo que a secuestros, torturas y asesinatos se refiere, aunque tal vez no fuesen visibles todavía en la extensión y perversidad que después se verificaron. Pero por otro lado, las exoneraciones, prisiones y exilios eran públicas, es decir, inmediatamente conocidas y, villanía suprema, fueron celebradas por la prensa y agentes del gobierno, contando incluso con el aplauso cómplice de varios sectores de la población. Estos puntos de vista deberían ser relatados, pensaba yo, porque fueron tremendos, y en mi cabeza, ignominiosos. ¿Alguien podría negar que se había instalado en el país un régimen autoritario, después que el golpe se iniciara con el bombardeo del palacio presidencial, y afirmar que era la libertad y la democracia lo que se había ganado, y al mismo tiempo constatar que había estado de sitio, coerción generalizada y un Congreso clausurado?

Libres, libres al fin
 como el sol cuando amanece
 libres, con los ojos humedecidos de emoción
 somos libres, libres para cantar y gritar al viento
 libres como el ave que escapó de su prisión
 Dios mío libres, libres mi general, liberador del comunismo
 libres y radiantes, y con el horizonte iluminado
 encantadas aportaremos con dinero
 agradecidas donamos nuestras joyas
 libres con nuestros hijos
 y libres para la reconstrucción nacional.

¿Ingenuidad? ¿Cinismo? ¿Fanatismo? La verdad es que la palabra libertad, así como los conceptos de dictadura y democracia, comportan diversos sentidos e intenciones, algunos incluso contrapuestos. Pero mi

preocupación era otra: ¿es posible capturar estos significados? ¿Sería factible traspasarlos a poemas?

Por otro lado, el régimen chileno, o su núcleo neoliberal, tuvo ambiciones económicas inauditas que constituyeron, quizás, lo central de todo. El problema para ellos era armonizarlas con una democracia liberal. Inicialmente, cual conquistadores del siglo XVI, los militares emplearon métodos de tierra arrasada, aunando esfuerzos para eliminar todo vestigio de reformas sociales, de socialismo y de revolución. En el poemario quise evocar esta furia demoledora.

Las propiedades rurales
grandes y chicas
se devuelven a sus antiguos dueños.
Nunca más habrá expropiaciones
ni tomas
ni contemplaciones con usurpadores de media suela.
Señores, el orden en el campo será restaurado,
que nadie se equivoque.

Las fogatas de libros
no deben desconcertar a nadie, señores.
Purifican al país de ideologías perniciosas
y limpian las bibliotecas de basuras.
¿O deseamos acaso connivencia con el marxismo?
En qué quedamos.

Luego, en un segundo momento, con mucho orgullo, lo declaran expresamente, los miembros de la Junta Militar deciden encarnarse en próceres de la independencia, anunciando la refundación de Chile. Presionados por los grupos de poder que promovieron el golpe, ingresan al gobierno los llamados *Chicago Boys*, que implementan un programa económico liberal implacable, que habían diseñado con anterioridad. Sabiendo que la resistencia sería enorme, dado su costo social altísimo, fuerzan el cambio, equipados de plenos poderes.

El país se está abriendo hacia el mundo
y viceversa
gracias a un programa fiscal y monetario inflexible
que todos esperábamos
implementado con hombría y decisión firme
como se debe
con el total respaldo del Banco Central
tan necesario
y que respeta el principio de la libertad

un hecho inédito
 además de crear empleos directos e indirectos
 que es lo que deseamos todos
 sin recurrir al déficit público
 un triunfo
 e ideado incluso con mecanismos anticíclicos
 gracias a Dios
 y antiterroristas
 oh! gracias, gracias, es un alivio.

La acción de la mano invisible, señores,
 es el mejor invento de la economía liberal
 y también de mi gobierno.

¿Este liberalismo económico era compatible con la democracia liberal? Las medidas económicas eran tan concentradoras de riqueza y cercenadoras de derechos sociales y laborales, aplastando salarios y excluyendo mayorías, que era imposible llevarlas a cabo con sindicatos, partidos y parlamentarios. Se postergó indefinidamente la vuelta a la democracia liberal y en su lugar se fue desarrollando la idea de una “democracia protegida”. En este contexto la represión, que inicialmente sería fundamental para desarticular la resistencia al golpe, se mostraría acorde y intrínsecamente necesaria al nuevo modelo económico buscado, dependiendo de ella el éxito de su implantación y continuidad. ¿La libertad propalada consistía entonces en dejar funcionar libremente al mercado, sin controles, nada más?

Basta dirigir durante el día una mirada a la cordillera
 y en la noche otra al firmamento
 para concebir desde luego la grandeza de Dios
 fuente de autoridad de nuestro gobierno
 y frente a la cual la democracia, señores,
 no vale nada
 nada
 nada.

La libertad ha sido nuestro blanco
 – la estamos aprovechando mucho
 salvamos a la patria del comunismo soviético
 – fue una hazaña
 exterminamos a los subversivos
 – muy bien hecho
 tomamos presos a los activistas
 – se lo merecían
 e impusimos una democracia protegida e indestructible:
 esto es lo que no me perdonan.

Exilio y resistencia

Yo no vivo en mi país
ni en un país extranjero,
vivo en el exilio.

El destierro cuenta con viejos precedentes en Chile, pero fue durante la dictadura la primera vez que ocurrió en masa, de norte a sur, con repercusiones personales, y en las familias, devastadoras. Pasó por fases. En los primeros años incluyó a autoridades y líderes del antiguo gobierno que debían dejar el país por expulsión sumaria, asilo en embajadas, o decisión propia. Luego vendrían avalanchas de desterrados económicos, “los que sobraron”, o sea, los excluidos por el modelo económico. Fueron cientos de miles a lo largo del régimen y casi no hubo país donde algún chileno o familias enteras no arribaran.

El exilio, señores, es un estado de espíritu
risueño y dorado
y por lo que estoy viendo
hay muchos que están deseosos de alcanzarlo.

Los sarcasmos del gobierno calaron hondo en sus seguidores y en no pocos militantes de izquierda que también abrazarían esas palabras como suyas. En el exterior, refugiados e inmigrantes se depararían con ambientes nunca imaginados: idiomas extraños, sociabilidades nuevas, comidas deliciosas, o intragables, y la sensación de hallarse desamparados frente al mundo, sin compañeros, amigos, o familiares. Muchos venían de centros de detención, otros con cónyuge e hijos, y cuando sentían condiciones ásperas de arraigo, emprendían nuevos rumbos. La solidaridad fue una cuestión de piel: se dirigía a los recién llegados y a los compatriotas que luchaban en el terruño, buscándose apoyos, condenando arrestos, replicándose protestas, recaudando dinero. Superada la dictadura, el tiempo transcurrido hizo que muchos, por cuestiones de trabajo, o con hijos nacidos y criados en el exterior, no pudieran regresar, rehusándose a tronchar nuevamente lazos familiares. Entre los que volvieron, muchos tendrían un segundo exilio: el país al que llegaban no era más el que habían dejado, había cambiado, y la sensación de extrañamiento los abrumaría para siempre. ¿Diáspora, exilio, migración, cuál sería el término más apropiado?

Dentro de Chile, los principales agentes de la resistencia a la dictadura fueron los antiguos partidos (resquebrajados y actuando en la

clandestinidad), la Iglesia Católica, los estudiantes, las pobladoras. Los golpes propinados a obreros y campesinos, fuerza motriz de la Unidad Popular, hicieron que perdieran empuje y protagonismo, quedando muy neutralizados en su poder de contestación. La resistencia transitó también por ciclos. Los primeros años fueron de reflujo, pero ya a fines de los 70 la resistencia comienza a aparecer, tornándose cada vez más pública en la década siguiente, principalmente a partir de 1983, cuando las Jornadas Nacionales de Protesta se toman las avenidas. Años antes, y como respuesta a los afanes del gobierno militar de institucionalizarse disponiendo una nueva Constitución en 1980, habían surgido nuevos grupos guerrilleros de resistencia armada.

En dictadura todas las formas de lucha son legítimas.
Asiste al pueblo el derecho a rebelión.
Es lícito matar a un tirano.

Las mujeres desempeñaron un papel singular en la resistencia civil. Pobladoras residentes en barrios periféricos, esposas e hijas de presos políticos, madres de detenidos desaparecidos, parientes de estudiantes relegados, con militancia política o sin ella, asumen papeles protagónicos, encabezando Agrupaciones de Derechos Humanos y dando la cara frente a la policía, las autoridades y la prensa.

Hasta cuándo cercan nuestras calles.
Hasta cuándo invaden nuestras casas.
Hasta cuándo encañonan nuestras familias.
Hasta cuándo detienen a nuestros hombres.
Hasta cuándo matan a nuestros líderes.
Hasta cuándo nos insultan y nos humillan.
¡Hasta cuándo! ¡Hasta cuándo!

El dictador no tardaba en responder.

Hay que dejarse de pamplinas
y centrarse en lo que es central:
en la noche, y eso es lo que pasa,
abundan los cogoterros.
No les vamos a dar tregua, señores.
La ampliación del toque de queda servirá para ahuyentarlos
y coartarles sus fechorías.
¿Alguien se opone?
Voy a responder: no, nadie.

La resistencia no fue sólo política y armada, sino también cultural. Los primeros años asisten a lo que se denominó apagón cultural, simbolizado por las fogatas públicas de libros. A fines de los 70 se empezó a perder el miedo, y entre los jóvenes ya surgen las fiestas de “toque a toque” (se extendían por la noche, atravesando el inicio y el fin del toque de queda). La actuación de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), fundada en Santiago, haría historia con sus festivales de música, donde brillaría el Canto Nuevo, y festivales de teatro, semillero de futuros dramaturgos. En los años 80 se consagra la banda de rock *Los Prisioneros*, con su irreverencia y canciones contestadoras. Nuevas revistas, como *La Bicicleta*, cubren inquietudes juveniles con lenguajes renovados y postura opositora. En fin, las antiguas peñas y casas de espectáculos, clausuradas, darían lugar a nuevos centros y manifestaciones, sorteando la censura e instituyendo una resistencia cultural que estaría presente en todos los actos políticos, y también en misas y romerías.

Sobre fotografías de archivo
sobre carpetas y libros
en postales solidarias
escribimos tu nombre.

Sobre tapices de lana
pisando la arena
en pulseras y collares
grabamos tu nombre.

Sobre murallas de cal
en azulejos de baños públicos
en panfletos callejeros
estampamos tu nombre.

Sobre hombros desconocidos
en peñas y recitales
alegrando fiestas hogareñas
cantamos tu nombre.

Sobre pedestales y escenarios
en mítines políticos
por sobre las multitudes
gritamos tu nombre.

Tú vives.

Reflexiones finales

Dulce patria no es un testimonio sobre la dictadura, una crónica en verso, una poesía de denuncia, de catarsis, de autoconocimiento, de fruición artística, o mejor, también lo es, aunque su principal sentido lo veo situado en otro terreno, el político. Reivindico *Dulce patria* como un poemario de poesía política.

Se afirma que interesa a la poesía, y a la literatura en general, desvelar la condición o naturaleza humana, y nosotros agregaríamos que también la naturaleza de las sociedades, de lo social, entes que parecen tener, afirman algunos sociólogos con buenos argumentos, dinámica propia, o por lo menos formas de funcionamiento distintas o autónomas, exteriores a la naturaleza humana. ¿Sería posible hacer claramente esta distinción? Si ella existe, y me inclino a creer que pueda hacerse, es legítimo que ese territorio sea ocupado también por la poesía, pudiendo la poesía política entenderse como parte de la literatura con vertiente social.

Esta poesía, de factura bastante antigua, es un género a veces despreciado por su asociación con la invectiva, el panfleto o el carácter temporal de su contenido. El tono de esta poesía ha variado desde la utilización de frases serias, doctrinarias y edificantes, pasando por el empleo del humor y la sátira, hasta la poesía solemne, grandilocuente y redentora.

Haciendo lecturas, percibí que mucho del desdén por la poesía política se debía a las fronteras difusas que tendría con el proselitismo, y aparentemente esta inflexión no sólo sería desagradable, sino inaceptable en literatura. Pero acoger esta tesis ¿no significaría eliminar de plano la literatura con compromiso social? ¿No fue esta precisamente la literatura más difundida en tiempos de la dictadura, cuando se necesitaba una poesía de combate, no para derrocar al régimen, sino para denunciar sus atropellos, exaltar a los caídos, restituir la dignidad a los perseguidos, fortalecer la moral de los combatientes y robustecer la lucha? De hecho, era esta la poesía que se recitaba en los actos culturales, en las protestas, en los cementerios y se reproducía en grafitis y pancartas. Quiero creer que independientemente de los gustos personales (en mis preferencias tampoco está la poesía panfletaria) es un género con derecho a existir y a ser valorizado, a ser considerado tan legítimo como los demás estilos.

“Poesía política”, por lo demás, parece ser una denominación redundante: ¿cuál poesía o producto literario no lo es? ¿Cuál artefacto artístico o cultural no incorpora esta dimensión? Ya ha sido llamada también, salvando los matices, poesía social, de lucha, de combate, rebelde, comprometida, de la resistencia, insurgente, guerrillera, modalidades que constan en el título de diversas antologías. Aunque impreciso, el término

tendría la ventaja de remitir a un arco de significados que se contraponen, o ha sido percibida en conflicto, con la denominada, también difusamente, poesía pura, aquella que privilegiaría el lenguaje, las metáforas, la experimentación, la forma. Sería el arte por el arte, sin mensaje aparente, pero que instala la duda: ¿no se podría asegurar que esta también tiene un sentido, además de estético, político y social?

La poesía política en Chile es de larga trayectoria, remonta al siglo XIX, pero fue en el XX que alcanzó su mayor desarrollo, instigada por eventos externos como la Guerra Civil española y la Revolución cubana, o internos, como el Chile socialista (1970-73) o el Golpe de Estado que le siguió. Fueron acontecimientos que tenían como horizonte una revolución. La coyuntura actual, empero, asiste a la propagación de una onda liberal que parece imponerse a contrapelo de las demandas de justicia social y de construcción de sociedades plurales. Rebrotaría aquí, como corolario, un tema ampliamente discutido en las décadas del 60 y 70, relativo al compromiso social del intelectual y sus dilemas. ¿Un poeta debe reflexionar, en su poesía, sobre estos problemas? ¿Debe ayudar a construir, con su trabajo literario, nuevos horizontes, a forjar nuevas utopías? Me inclino a afirmar que sí, y me encantaría que *Dulce patria* pudiera representar una contribución en esa dirección.

RASGAR EL ARCHIVO: *NOSOTROS LOS SALVADOS* DE JACQUELINE GOLDBERG

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p202-211>

Adriana Kanzevolsky¹
Universidade de São Paulo

RESUMO

Nosso trabalho se pergunta sobre a relação entre poema, arquivo, testemunho e autoria em *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg, livro que recupera e *apaga* simultaneamente uma série de depoimentos de sobreviventes da Shoa, destinados à *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* de Steven Spielberg. Isto é, focamos na relação paradoxal que os poemas estabelecem com o arquivo que está na sua origem.

ABSTRACT

*Our paper interrogates how poem, archive, testimony and authorship are related in Jacqueline Goldberg's *Nosotros, los salvados*, a set of poems that simultaneously recovers and erases a series of testimonies of Shoah survivors, meant for Steven Spielberg's *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. In other words, we examine the paradoxical connection this set of poems establishes with the archive it comes from.*

PALAVRAS-CHAVE:

Arquivo.
Testemunha.
Autoria.
Poesia.
Shoa.
Sobreviventes.

KEYWORDS:

Archive.
Testimony.
Authorship.
Poetry.
Shoah.
Survivors.

¹ Docente na área de Literatura Hispano-Americana da Universidade de São Paulo.

“Si no encuentras a nadie, la lengua se te seca en pocos días, y con la lengua el pensamiento”

Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*

“C aracas, Venezuela, medianoche del 21 de abril de 2013”², especifica puntualmente uno de los datos de edición de *Nosotros los salvados* de la poeta venezolana Jacqueline Goldberg, precisión que parece estar ahí como para que no resten dudas desde ese margen, desde el paratexto, que lo que leeremos a continuación “sustraer finos hilos de la literatura y el periodismo”³, como dirá en un extenso prólogo que precede a los poemas. ¿Para que no resten dudas de que la poeta estuvo *ahí*? Ahí en el momento de la enunciación, pero también ahí como un destino posible, como una memoria que podría haber sido la propia⁴.

Si volvemos a la portada, el discreto título, negro sobre blanco, escrito en times new roman, caja alta, cuerpo 10, un título que claramente alude a *Los hundidos y los salvados*, el clásico ensayo de Primo Levi, se despliega en una serie de informaciones, en una serie de sentidos; como si desde un principio el texto quisiera mostrar el juego y sustraerse a toda retórica. Leemos en la misma letra y en un cuerpo menor: “POESÍA DOCUMENTAL”; luego la mirada pasa o se detiene en una imagen, la reproducción en blanco y negro de una foto del Monumento a los judíos asesinados de Europa, del arquitecto Peter Eisenman, para encontramos al pie de la misma con la siguiente “información”: “SOBREVIVIENTES DE LA SHOÁ JUNTO A JACQUELINE GOLDBERG”. Pero no sólo eso, la portada termina en unos paréntesis que delimitan un espacio en blanco, un par de signos y un vacío que se repetirán iguales al final de todos los

² Goldberg, Jacqueline. *Nosotros, los salvados*, Smashwords.com. Utilizo la versión online del libro, por lo que no consta el número de páginas. El año pasado (2015) fue publicada una versión en papel, a la que no he tenido acceso.

³ Ídem.

⁴ Tomo esta idea del ensayo de Rodrigo Ielpo, “W ou a invenção da memória como inscrição do sujeito”, quien citando a Georges Perec, el cual no había pasado personalmente por la experiencia de los campos, habla de una “memoria potencial”, de una “autobiografía probable”. No se trata, entonces de testimoniar en nombre del otro sino de testimoniar partiendo del principio de que ese destino hubiera podido ser el propio. No una memoria vicaria, como generalmente se la considera sino una memoria posible. Cfr. Ielpo, Rodrigo. “W ou a invenção da memória como inscrição do sujeito”. En: Revista Alea. Estudos Neolatinos, nº 17, 2015, PP.668-676.

poemas delineando, así, una suerte de cierre que no los clausura sino que uno tras otro los suspende en silencio.

Sabremos por el prólogo que los paréntesis ya estaban en las “impecables transcripciones” que llegaron a la pantalla de Goldberg para indicar “susurros”, “llantos y silencios”, que marcaban e interrumpían los testimonios orales y fílmicos de los sobrevivientes destinados a la *Survivor of the Shoa Visual History Foundation*, de Steven Spielberg.

Seguramente dislocados en los poemas del lugar que ocupaban en los archivos fílmicos ya que, como señalé, en el poemario constituyen los momentos de detención, de cese del discurso y pueden leerse como una suerte de letanía muda que los interrumpe sin clausurarlos y, en el caso del documento primitivo representan lo que irrumpe en el discurso del otro y la escritura no puede reproducir, cabe suponer que la inscripción de esos signos y de ese espacio vacío en la portada –en la misma posición que tendrán en los poemas– dicen el silencio y el llanto, el susurro a medianoche de quien convirtió los testimonios en un conjunto de setenta poemas, ordenados por la sucesión de los nombres y apellidos de los sobrevivientes. Como si la apropiación de estos signos para colocarlos al final de la portada buscara repetir y reafirmar, mediante la traducción de la palabra en signo y en vacío, el término “junto” que precede al nombre de Jacqueline Goldberg. Recordemos, la tapa afirma: “Sobrevivientes de la shoá *junto* a Jacqueline Goldberg” (cursivas mías). Un adverbio que posiciona a la poeta como escucha, como escucha y escriba, tal como se nombra en el prólogo, y cuestiona desde el vamos la autoría para hacer de ella una escritora, en el sentido en que un “escritor, a diferencia del ‘autor’, es el que escribe con el mundo, no en nombre de este”⁵, ⁶. Diríamos acá que Goldberg escribe con, junto a las voces del archivo, y tal como señala Cristina Garza cuando habla de la ficción y la poesía documental, “no rescata voces sino que devela (y produce al develar) autores. Mejor dicho: autorías”⁷. Claramente se trata de un gesto político que devuelve la palabra y el nombre a aquellos que

⁵ Kamenzain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires: Norma, 2007, p.121.

⁶ Más allá de que no sea necesario retomar en este momento la trayectoria de la noción de autor, cuestionada, como se sabe, a partir de finales de los sesenta, creo que vale la pena recuperar la asociación que, siguiendo los usos de la palabra, Agamben establece entre autor y testigo. En principio, cuando el filósofo señala que en latín “auctor indica a testemunha enquanto seu testemunho pressupõe sempre algo –fato, coisa ou palavra– que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas” (AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. O Arquivo e a Testemunha*, São Paulo: Boitempo, 2008, p.150). En segundo lugar, su observación acerca de que “o mundo clássico não conhece a criação ex nihilo [...], e, por isso, todo ato de criação sempre implica algo, matéria informe ou ser incompleto, que se trata de aperfeiçoar ou ‘fazer crescer’” (ibidem, p.151). “Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor” (ibidem, p.151), concluye.

Una serie de sentidos que subyacen a la construcción de la autoría en *Nosotros los salvados*.

⁷ RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles. Narcoescrituras y desapropiación*, México: Tusquets, 2013, p. 115.

fueron despojados de ambas cosas y, sin embargo, lo que leemos es un conjunto de textos en los que resulta difícil reconocer el archivo, por lo menos en su acepción tradicional de “depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura [...]”⁸. Intento decir que a pesar de la claridad enunciativa de la tapa, a pesar de la acumulación de informaciones que parecen ir contra toda retórica y apostar a cierta transparencia lo que leemos es un poemario; que la potencia de ese documento está en el sustantivo poesía más que en el adjetivo documental, o por lo menos en el entrelugar que se abre, como los paréntesis, entre el sustantivo y el adjetivo. Cabría preguntarse, entonces, si más que ir contra toda retórica, contra esa “Cierta dosis de retórica” que Primo Levi consideraba “indispensable para que los recuerdos duren”, no estamos aquí ante una retórica despojada y, aún más, una retórica de los restos, en el sentido en que la poesía escribe con lo que resta, “en la posición de resto” -para decirlo con Agamben-, y de ese modo puede testimoniar e intervenir en una serie de recuerdos, que a fuerza de repetición corren el riesgo de cristalizarse y así desaparecer. Una operación que en el título nombré como “rasgar el archivo”; y se trata de rasgar el archivo para que irrumpa la palabra, para que irrumpa la poesía y el testimonio sea posible en esa lengua que está en el hiato entre la lengua perdida y aquellos que la perdieron o que en algún momento la perdieron –y no hablo solo de los muertos- y la lengua del poema⁹.

Pero insistamos algo más en la portada, ahora en el título, en ese *Nosotros los salvados* que, como señalé, remite claramente a *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi, y en el que se lee una apuesta por escuchar la voz de los salvados, también sus quiebres y claudicaciones, pero en el cual, por otra parte, se instaura una paradoja o un plus de sentido. Nosotros los salvados no son sólo los que sobrevivieron a los campos sino también somos/son los que no pasamos/pasaron por la experiencia del campo. Ese nosotros “amplio, incluso universal”, para retornar una vez más a Primo Levi, que suplantamos “a nuestro prójimo y estamos viviendo su vida”¹⁰. Algo que se escucha como una queja

⁸ Agamben, Giorgio. *Ibidem*, p. 145.

⁹ Dialogo a lo largo de este extenso párrafo con *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi y con *O que resta de Auschwitz* de Giorgio Agamben.

En este sentido, en el “Prólogo” a *Los hundidos y los salvados* Primo Levi escribe que “No es cierto que las ceremonias y las celebraciones, los monumentos y las banderas, sean siempre y en todas partes lamentables.”, que “Cierta dosis de retórica es tal vez indispensable para que los recuerdos duren” (Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: El Aleph Editores, Muchnik, 2011, p.17). Cabría preguntarse, entonces, desde la lógica de la portada, cuál es la retórica que articula los poemas de la colección.

¹⁰ LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: El Aleph Editores, Muchnik, 2011, p.76.

En la misma página, Levi escribe: ¿Es que te avergüenzas de estar vivo en el lugar de otro? [...] Se trata sólo de una suposición, de la sombra de una sospecha, de que todos seamos el Caín de nuestros hermanos, de que todos nosotros (y esta vez digo ‘nosotros’ en un sentido muy amplio, incluso universal) hayamos y estemos viviendo su vida. Es una suposición, pero remuerde; está profundamente anidada, como la carcoma, por fuera no se ve, pero roe y taladra”.

ahogada en varios de los poemas en los que se alternan los verbos poder -no poder, en realidad- y tener, en el sentido de la obligación y la vergüenza de la vida por y junto con la imposibilidad de irse con los hundidos: “no sé cómo pude”, “Se cayó,/ no lo cargué,/ no caminamos./ No pude más”, “Él contestaba que no podía meterse al gas,/ acostarse junto con su madre.”, “Lloramos, pero seguimos,/ no podíamos voltear.”, “no sé por qué los demás se fueron/ y yo tuve que quedarme”, “Había que ordenar aquello,/ seguir”¹¹, son algunas de las expresiones que se reiteran en la palabra de los salvados, de los que conservan la palabra. Como si el título apostara simultáneamente a conceder la palabra, a invitar a decir, condición fundamental para que el testimonio tenga lugar, y a dar testimonio como resto, como murmullo de la vergüenza por haber sobrevivido. Y es en ese diálogo entre tres que el título instaure entre la remisión a Primo Levi y la palabra de los salvados el lugar en el que Goldberg lleva a cabo una lectura o una interpretación, para en ese doble movimiento de leer/escuchar “en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido” intervenir en la palabra del otro (de los otros) y hacer emerger el poema o hacer emerger la prosa del otro como poema.

Mencioné párrafos atrás que la portada y el paratexto se desbordan en informaciones como para no dar lugar a la retórica o para afirmar el carácter documental del texto. Si avanzamos un poco más, reencontramos el mismo impulso en el prólogo en el que Goldberg se detiene otra vez con minucia en el relato del proceso de construcción de ese nuevo discurso, al que llama poesía documental. De los testimonios fílmicos, a la desgrabación, de la desgrabación a la edición, de la edición a fragmentos que aparta porque la impresionaron por el contenido, pero fundamentalmente por el modo cómo contaban. Fragmentos que con sólo escandirlos mostraban que allí había un poema; una estrategia idéntica a la que encuentra en el libro *Shoa* de Claude Lanzmann, que “lleva a una estructura versificada los testimonios captados en el documental de nueve horas y que en todas las ediciones aparecen en párrafos de estructura claramente narrativa¹²”.

Es así que el relato del prólogo habla del proceso de elaboración de los poemas pero sobre todo echa luces sobre la condición del archivo como una instancia que, al mismo tiempo que forma parte del proceso de construcción de esos discursos sobre el pasado, pone en jaque o cuestiona la idea de que pueda concebirse como origen o como depósito de algún saber fijo y definitivo. Una

¹¹ GOLDBERG, Jacqueline. *Ibidem*, s/p.

¹² GOLDBERG, Jacqueline, *op. cit.*, s/p.

posición que apuesta a considerarlo en tanto un discurso que se construye con intervenciones múltiples, entre las que en última instancia podríamos situar nuestra lectura del poemario de Goldberg.

Desde la portada y el prólogo, en consecuencia, la escritora insiste en que los poemas no le pertenecen. “No son míos estos poemas”, dice la primera frase del prólogo y en adelante traza el derrotero de esas voces, como traté de describir recién. Sin embargo, el detalle del prólogo que relata el camino zigzagueante que lleva a los poemas no clausura las preguntas: ¿Cuál es la palabra del otro que se recupera? ¿Cómo llega esa palabra? Es decir, ¿cómo opera la selección y cómo se opera sobre la selección? ¿Quiénes son los otros cuya palabra vuelve en los poemas? En principio, claro, son los sobrevivientes, los salvados del título, pero también los sobrevivientes “ilustres”: Primo Levi, Paul Celan, Nelly Sachs, Jean Améry, etc., los sobrevivientes escritores, dado que “los escritores salvados clarean, perduran, acompañan”¹³ –dice Goldberg-. Y si sus poemas o sus fragmentos están intercalados entre los fragmentos de los salvados “anónimos”, a ellos sí se les confiere la función de la autoría en sentido convencional, ya que sus nombres no titulan los poemas sino que están al pie de los mismos. ¿Podemos suponer, en consecuencia, que los fragmentos de los escritores “acompañan” y “perduran” por haber alcanzado un grado mayor de simbolización en la escritura? ¿Porque ellos ya operaron estéticamente sobre el archivo? ¿Porque en ellos está presente ese grado mínimo de retórica para que el recuerdo perdure, como señalaba Primo Levi?

Pienso que en su detalle lo que el prólogo anuncia es que lo que leeremos a continuación es un palimpsesto articulado entre la palabra oral, la palabra escrita y la imagen, pero también entre la prosa, a la que primero se traduce la palabra oral -con lo que la imagen se pierde-, y la poesía para construir con ello un nuevo documento, un nuevo archivo que se integra a la serie¹⁴ mientras al mismo tiempo la descoloca, la desmadra porque opera del modo singular que despliega la poesía cuando se mete con la vida. Quiero decir, que si los poemas cumplen una función documental, que si hieren como testimonio, esto se produce justamente porque hacen zozobrar la rigidez del archivo y la “verdad” del referente, ya que como señala Sylvia Molloy, la dificultad que presupone asir la primera persona autobiográfica en la prosa se intensifica en la poesía, “donde lo referencial se supera en nombre de una organización que tiende a lo

¹³ Ibidem.

¹⁴ Tomo idea del archivo como un texto que participa de una serie de un texto preparatorio de Reinaldo Marques para el libro *Depois da Utopia?* De Diana Klinger y Paloma Vidal (en prensa).

simbólico”¹⁵. Lo que tenemos, entonces, y ahora para decirlo con Jorge Monteleone, es una experiencia vital transfigurada, “un documento autobiográfico y [un] ensueño imaginario del yo”¹⁶. Aunque en este caso se trate de una pesadilla o de una pesadilla recurrente con ligeras variaciones de un poema a otro, es en esa transfiguración, en esa superación de la verdad referencial donde estos poemas encuentran su potencia como documentos. El archivo, por lo tanto, es pensado no como acumulación sino como aquello que interroga y da lugar al poema.

Escribe Primo Levi que los sobrevivientes “Hablan porque, con distintos niveles de conciencia, reconocen en su prisión, aunque ya lejana, el centro de su vida, el acontecimiento que para bien y para mal ha marcado su existencia entera”¹⁷. Y agrega: “Pero hablan, mejor dicho hablamos [...] porque se nos invita a hacerlo”¹⁸. Esas dos condiciones descritas por Levi están seguramente presentes en el origen de los testimonios que anteceden a los poemas pero son insuficientes para dar cuenta de los mismos, es decir, su sentido no se agota ni en el convite a hablar, que el poema reitera en su disposición de escucha, ni en la experiencia de la prisión como núcleo de sentido para la memoria. Creo que la pregunta que cabría hacer ahora es en qué consiste la invitación a hablar en el poema, en un poema que se quiere un documento, que entiende la poesía “como fruto de la investigación de una realidad documentada de diversas maneras, para luego copiarla, citarla, editarla hasta convertirla en un poema”. Es decir, preguntarse cómo construir un sentido en el poema, en tanto un texto que recorta una imagen dentro del *continuum* del discurso y articulándose en torno de ésta se convierte en un nuevo documento. Intento preguntarme y preguntar a los poemas: cómo documenta la poesía y cómo narra. O inclusive si es necesaria la narración para que el poema documente.

Diría, en principio, que más allá del lugar común del horror, y sin minimizar su dimensión, el poema testimonia o documenta en aquello que se escapa, que se desborda de los límites que constituyen el relato del archivo de los sobrevivientes. Es decir, que el poema se detiene y significa, relata, en la fulguración del instante, en el “punto de cese” de la lengua, donde la imagen irrumpe como una suerte de epifanía definitiva pero no espectacular. Algo que

¹⁵ MOLLOY, Sylvia. “Ser y decir en Darío. El poema liminar de Cantos de vida y esperanza. In: Foffani (comp.). La protesta de los cisnes, Buenos Aires: Katatay, 2007, p.171.

¹⁶ MONTELEONE, Jorge. “Vida de los poetas argentinos, 1. El lugar del paraíso. Hugo Gola. in: *El jardín de los poetas*. Revista de poesía y crítica latinoamericana, nº1, año 1, p.2, <http://cajaderesonancia.com/jardin.php>

¹⁷ LEVI, Primo. op.cit., p. 139.

¹⁸ Ibidem, p.140.

en los poemas de Goldberg sucede no exclusivamente pero con cierta frecuencia en el último verso. Leemos: “Durante la noche su pelo se volvió todo blanco”, “Les expliqué: ‘nos van a matar solo una vez,/ no pueden matarnos dos”, “Esa noche dormí solo”, “Recuerdo su peso sobre mí”, “ya nadie tuvo paciencia conmigo”, “A los chiquitos/ los ametrallaron ahí mismo;/ los más grandes pudieron esconderse en las barracas;/ otros se lanzaron a las letrinas y se ahogaron.// Nadie pensaba en salvarse.”, “No recuerdo que hubiese otros niños”, “Se sentó, pidió un vaso de agua/ y le pegaron un tiro en la cabeza”, “Después del trabajo,/ me pidió que limpiara sus botas./ Se las limpié./ Cuando lo miré me dio mucha lástima:/ tenía ojos de buey”, “Había otro capo, Heineken,/ pero ése no era tan malo/ sólo daba bofetadas”¹⁹, son algunos de los versos donde simultáneamente el poema se suspende, es decir, no avanza en el relato y su sentido se potencia. Es la sensación del peso, la irrupción del blanco en el pelo de la madre, la lógica implacable del comentario acerca de que es imposible morir dos veces, la discontinuidad entre el pedido del vaso de agua y el tiro en la cabeza con la omisión de la palabra sangre o la oposición entre la humillación de limpiarle las botas a alguien y la mansedumbre y estupidez de unos ojos de buey -algo que presupone una mirada que avanza del suelo a la cara-, los lugares donde el poema narra y documenta, dice su verdad, porque como afirma Jean Claude Millner: “El acto de poesía consiste en transcribir en el seno de la lengua misma y por vías que le son propias un punto de cese de la carencia de escribirse. En ello consiste la relación de la poesía con la verdad, porque la verdad es, por estructura, aquello donde falla la lengua, así como la ética, puesto que el punto de cese, una vez delimitado, exige ser nombrado”²⁰.

Donde falla la lengua, dice Millner, la poesía dice su verdad, donde falla la lengua el poema “se dice”, se acerca a lo indecible del horror, a la intimidad del horror²¹. En este sentido pienso que vale la pena detenerse algo más en la relación entre el archivo que da origen a los poemas y los poemas mismos, intentar indagar, en suma, en qué hace que estos textos tan al borde de la prosa se conviertan en poemas o sean poemas.

Si una vez más recordamos el prólogo, Jacqueline Goldberg afirma allí que los textos vinieron *casi* listos, que “bastaba separarlos en versos para que fuesen poemas”, ya que “El ritmo, las metáforas, la contundencia de su voz poética les

¹⁹ GOLDBERG, Jacqueline. Op.cit., s/p.

²⁰ Recupero el fragmento de Millner de una nota a pie de página de Tamara Kamenszain en *La boca del testimonio*, de 2007.

Kamenszain, Tamara. Op.cit., p.98.

²¹ Pienso en aquello que señala César Aira como característico del discurso de la intimidad en tanto un discurso que se resiste al lenguaje, que es “un balbuceo amorfo de pensamiento secreto” (2008: 11).

eran propios”²². La afirmación de Goldberg en ese prólogo tan plagado de sentidos me remite a varios textos de Tamara Kamenszain, quien en los últimos años ha venido reflexionando en torno al modo como la poesía narra y testimonia y a lo que podría llamar su contraparte, es decir, en torno de aquello que hace específicamente de un texto un poema, pero un poema que siga narrando o que no se deje ganar “por la tentación de no contar el cuento”, como escribe en algún momento.

Se trata de varios textos ensayísticos, pero en los cuales la poeta argentina también lleva a cabo una puesta en escena del procedimiento con el propósito de mostrar en la materialidad del texto las decisiones que va tomando para ir de la prosa al poema –la escansión, el ritmo como marca del sujeto en el sentido en que lo piensa Meschonic- o de modo inverso, para convertir al poema en una prosa –fundamentalmente el encabalgamiento como posibilidad narrativa, y ahora, en el sentido en que lo piensa Agamben. Decisiones que si hablan del carácter híbrido de esos textos, lo hacen también de la especificidad que conservan²³.

Más allá de que en apariencia parezca un desvío, y tal vez lo sea, pienso que ese conjunto de reflexiones de Kamenszain echa luz sobre los procedimientos de los que posiblemente se vale Goldberg a la hora de hacer con esos testimonios en prosa poemas y de hacer de esos poemas testimonios, por lo que voy a tratar de detenerme brevemente en ellos para pensar en *Nosotros los salvados*.

“[N]o hay dolor que se consuele en su propio campo. Ya sea en un cementerio, en un campo de concentración o en un descampado borroso, salir es encontrar ese pasaje que para mí se llama testimonio, una zona donde es posible hablar con otros, por otros y de otros”²⁴, escribe Kamenszain, allá por el comienzo de los 2000, en un breve artículo en el que relata la “cocina”, el “Reverso” - como se titula la sección del *Diario de poesía*, donde se publicó - de “Árbol de la vida”, el poema que cierra *El ghetto* del 2003. Lo que aparece aquí, en primer lugar, es una preocupación por el modo como la poesía testimonia,

²² Goldberg, Jacqueline. Op. cit., s/n.

²³ En principio, aludo a un pequeño artículo de Kamenszain en la revista Ñ del 3 de mayo de 2012, “Cruce de géneros”, en el que la poeta hace una experimentación doble, convierte en poema, a través del corte del verso, un fragmento de un pasaje del diario de Ricardo Piglia y, en sentido contrario, convierte en “diario íntimo”, mediante la eliminación del corte, un poema de Laura Wittner.

El pequeño experimento de Kamenszain, no más de dos párrafos, en los que se juega la inscripción del sujeto en el diario íntimo a través de la notación, apunta a mostrar la búsqueda de esos escritores, tanto en la prosa como en el verso, por liberarse de los estereotipos del género en aquello que describe como “una vertiginosa alternancia de poesía y prosa capaz de traer al presente una nueva vida para la memoria” Kamenszain, Tamara. “Cruce de géneros”. En: www.revistaenie.clarin.com, 3 de mayo de 2012.

²⁴ KAMENSZAIN, Tamara. “Reverso”. En: *Diario de poesía* (sin datos de edición, consulta del texto manuscrito).

algo que encontrará una formulación precisa y a la vez ampliada en los ensayos de *La boca del testimonio* de 2007, donde profundiza, por un lado, la necesidad de la presencia del otro para que el testimonio sea posible pero también la necesidad de “buscar caminos indirectos para dar cuenta de la realidad sin apelar a los realismos”²⁵, algo que en uno de los capítulos de ese libro va a definir como “Testimoniar sin metáfora”. Por una parte, me parece que esta formulación sintetiza aquello que observaba páginas atrás acerca de la pretensión de despojo que leo en el poemario de Goldberg y, al mismo tiempo, pienso que aclara lo que describí como los momentos de suspensión de los poemas, en los cuales el sentido se potencia. Es decir, los momentos en que el poema significa y testimonia son aquellos en los que se aparta de la previsibilidad de un relato que dé cuenta del horror en el detalle o en la correspondencia fiel entre la memoria y el acontecimiento recordado y también aquellos en que apela al otro, en el que se abre a la palabra del otro, algo que como insistentemente dijimos, Goldberg anuncia desde el título cuando comparte la autoría con las voces del archivo.

Entonces, buscar caminos para dar cuenta de la realidad sin apelar a los realismos, a las certezas del realismo pero también, como Kamenszain escribe en otro momento de *La boca del testimonio* - en claro diálogo con “Idea de prosa” de Giorgio Agamben -, entender el poema no como pura versificación, ni como puro ritmo o escansión, sino como un texto en el que entre un verso y otro “siempre tiene que jugar la prosa”²⁶, para encontrar allí su *proversus*, su sentido. Es en el encabalgamiento, esa figura que, según Agamben, exhibe una desconexión entre el elemento sintáctico y el elemento métrico, entre el ritmo sonoro y el sentido, el lugar en que la poesía viviría. En ese espacio intersticial, en el puente entre un verso y otro la poesía narra y muestra la hibridez de todo discurso humano. Para estos escritores lo narrativo del poema pero también lo que hace de esos textos un poema radica en el deseo de ir más allá del límite del verso y llegar al verso siguiente.

Y si pensamos de nuevo en el pasaje entre el archivo y los poemas en *Nosotros los salvados*, podríamos decir que es en la puesta en presente de esos instantes que Goldberg recorta del flujo narrativo donde la actividad poética se instaura y se acerca a la posibilidad de decir lo indecible, lo irrepresentable, aquello que el primer epígrafe del libro nombra con Claude Lanzman como “la escritura del desastre”.

²⁵KAMENSZAIN, Tamara. Op. cit., 2007, p. 11.

²⁶AGAMBEN, Giorgio. “Idea de prosa”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*, Lisboa: Cotovia, p.113.

O SONHAR, O MAL SONHAR E O SONAMBULISMO NO HORIZONTE DA EXPERIÊNCIA DO DESAPARECIMENTO FORÇADO DE PESSOAS NO BRASIL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p212-229>

Paulo Cesar Endo¹

Universidade de São Paulo

RESUMO

O presente artigo discute alguns efeitos sociais, políticos e psíquicos do desaparecimento forçado como efeito de estratégias utilizadas no período da ditadura militar brasileira. Tais estratégias, que se escoravam e se escoram na certeza da impunidade e na indiferença diante das vítimas e dos sobreviventes, se presentificam hoje no agravo do sofrimento dos familiares ainda vivos, preservado pela letargia do Estado brasileiro, após o fim do período ditatorial, diante dos deveres em cumprir as principais resoluções internacionais de direitos humanos, relativas ao combate ao desaparecimento forçado de pessoas. Reconhecemos na elaboração onírica traços, pistas e pegadas de experiências que teimam em persistir e que ainda buscam seu estatuto linguageiro e seu reconhecimento social 50 anos após o golpe civil-militar no país. Este artigo apresenta resultado parcial de uma pesquisa longa e em curso, que pretende indicar matizes interpretativas diante das experiências do sonhar, da impossibilidade de sonhar, do sonambulismo e da vigília perpétua diante de experiências liminares.

PALAVRAS-CHAVE:

elaboração onírica.
ditadura.
desaparecimento forçado.

ABSTRACT

This article discusses some social, political, and psychological effects of enforced disappearance as an effect of strategies used during the Brazilian military dictatorship. Such strategies are buttressed and anchor at the certainty of impunity and indifference to the victims and survivors. One of the main consequences of this indifference today is the aggravation of the suffering of family members still alive. It is preserved by the lethargy of the Brazilian state after the end of the dictatorship period, before the obligations to comply with the main international human rights resolutions relating to combating forced disappearance of persons. We recognize in the dream-work traces, tracks and footprints of experiences that still insist and seek their status of language and social recognition 50 years after the civil-military coup in Brazil. This article presents partial results of a long research which is intended to indicate interpretative nuances on the experience of dreaming, the impossibility of dreaming, sleepwalking

PALAVRAS-CHAVE:

*dream-work.
dictatorship.
forced disappearance.*

¹Psicanalista e docente do Instituto de Psicologia e do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

and perpetual waking life before liminal experiences

Desde 1899, Freud² postulou uma máxima para os sonhos e a elaboração onírica: os sonhos são a realização do desejo. Como formação psíquica singular os sonhos seriam o efeito da falta do objeto e, portanto, uma recriação fantasmática ante as pulsões eróticas que buscam imperativamente seu escoamento, mas que para isso dependem dos objetos aos quais se ligam. Trabalho do eu que funda, ao mesmo tempo, as negociações inexoráveis entre o psiquismo e a realidade e a experiência temporal que nos livra da tirania do instante e do imediato.

Essa dependência intransponível entre o imperativo do escoamento pulsional e os objetos, revela a própria natureza do psiquismo e um de seus princípios ordenadores: o princípio da realidade. A realidade é a experiência psíquica que indica que entre o vórtice das pulsões e o desejo há sempre um obstáculo a ser transposto e que a alienação psíquica, traço da neurose, diante desse obstáculo impõe espera e obliteração ao psiquismo e instaura sua condição de trabalho. Estado de suspensão entre a pulsão não resolvida - ou não escoada - e o objeto impossível, situação frequentemente insolúvel dada a ver pelos sinais emitidos pelos sintomas.

A tensão provocada pela tensão intransponível da distância entre a pulsão e os objetos por ela visados, objetos impossíveis, subsistiria, no caso da neurose como formação conflitiva e sintomática e, portanto, como sofrimento psíquico.

Diante da ausência do objeto do desejo e do sofrimento imposto por essa frustração o psiquismo se põe ao trabalho para mitigar esse estado de penúria, criando oniricamente um objeto ausente (alucinatório): são os sonhos. O sonho seria um dos efeitos desse trabalho que realizaria, parcial e fantasmaticamente, o desejo insatisfeito. Trabalho realizado na calada da noite.

Em 1920, com o texto intitulado “Mais além do princípio do prazer”, escrito por Freud imediatamente após a primeira guerra mundial e,

²FREUD, Sigmund. (1996). A interpretação de sonhos. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vols. 4-5). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado a pedido de Freud em somente em 1900, porém concluído em 1899).

conseqüentemente, com a miríade de experiências usurpadoras de todo entendimento e compreensão vividas no contexto da guerra, Freud retorna aos sonhos.

Freud não conhecia a guerra e nunca foi em sua direção, mas a guerra, a primeira grande guerra, veio até ele ironicamente trazida, entre outras coisas, por alguns de seus discípulos diletos que lá estiveram convocados como médicos para atuarem em atividades, direta ou indiretamente, ligadas aos Estados em conflito.

Os rastros deixados pela guerra, pela experiência e reflexões de Karl Abraham, E. Simmel e Sandor Ferenczi, semeavam entre os psicanalistas freudianos e o próprio Freud, o desenvolvimento de uma clínica para o tratamento de neuróticos de guerra.

Dois momentos marcam essa influência: o 5º. congresso de psicanálise de Budapest em 1918, realizado nos estertores da primeira grande guerra e a publicação do livro *Psicanálise e as neuroses de guerra* em 1919 com textos de Ferenczi, Simmel, Abraham e Jones, com uma breve introdução de Freud. “Mais além do princípio do prazer”, como é sabido, data de 1920.

Além disso, Freud teve dois de três de seus filhos e um de seus genros convocados para a guerra. É nesse contexto que Freud retoma suas pesquisas sobre os sonhos e dá passos adiante em sua promessa de pensar psicanaliticamente o trauma.³ O sintoma que o confunde: os sonhos traumáticos, sonhos de guerra. Expressões dramáticas que reproduzem a experiência catastrófica, lá onde o sujeito deveria encontrar guarida e apaziguamento: em seu sono. Os sonhos traumáticos agitam o psiquismo, a ponto de exigirem uma resposta somática, não raro acompanhada de sudorese, taquicardia, agitação e que culmina com o despertar. O sujeito é lançado para fora do seu sono, atormentado pelo sonho que o impediu de dormir.

A função mister do sonho - a de preservar o sono - entrara em colapso e, em seu lugar, a exigência da experiência vigil indicando que, para aquele que corre perigo, o sono tranquilo é proibido. A natureza desse perigo, entretanto, revelara seu inequívoco caráter somático, e não apenas psíquico, exigindo uma resposta igualmente física e motora - o despertar, a sudorese, a taquicardia - evidenciando que tal experiência não pode mais ser contida no âmbito da experiência psíquica por excelência - no sonho -, mas vaza para o

³Há diversos momentos na obra freudiana, em que Freud indica essa dívida e essa insuficiência da psicanálise para pensar o trauma provocado por um agente externo analogamente ao trauma físico, mas diferente dele. Remeto o leitor para ENDO, Paulo Cesar.(2005) *A Violência no Coração da Cidade: Um Estudo Psicanalítico*. São Paulo: Escuta, especialmente ao capítulo A violência no pensamento de Freud, onde investigo isso demoradamente.

corpo indicando um tormento excessivo impossível de ser contido como experiência psíquica.

Freud se volta então, em 1920, no texto “Mais além do princípio do prazer”, para os sonhos novamente, mas dessa vez para atestar o fracasso da elaboração onírica que não pode mais ser reconhecida apenas como realização do desejo frustrado.

Nos sonhos traumáticos, ao que parece, é a literalização da experiência vivida e traumática que se compacta e se repete entre um corpo em dor e um psiquismo que, de certo modo, ignora esse sofrimento. Se não fosse assim, por que então o sonho, puro produto psíquico, reproduziria, literalmente, o sofrimento insuportável? Por que a ressurgência retraumatizante da experiência traumática, ela mesma reconstituiria o traumático e o repetiria infinitamente voltando a presentificar repetidamente, durante o sonho, o terrível?

A experiência catastrófica reencontraria então um acesso privilegiado à experiência psíquica, revelando a mesma força e impacto presentes no instante de gênese do traumático, na ocasião da experiência traumática. Tudo se passa como se uma das características do traumático consistisse na restituição psíquica da experiência catastrófica, não mais presente, porém refeita e presentificada como trauma, no sonho traumático que a repete e insiste na repetição do insuportável. Cito trecho de outro artigo meu que discute a elaboração onírica na literatura de testemunho no Brasil pós-ditadura:

Assim um elemento novo tornava-se visível para Freud: a sobrevivência no psiquismo de um sofrimento psiquicamente insuportável, fisicamente insistente, mas que encontrava um índice de permanência na experiência produzindo, a posteriori, o instante sempiterno, infinitamente revisitado pelos soldados que estiveram na guerra e ali viveram o horror, para depois voltar a vivê-lo em seus sonhos.⁴

A formação do trauma, no entanto, não consiste apenas na restituição literal de um sofrimento passado, mas numa formação atravessada por particularidades do sujeito que adensam e complexificam o sentido dos sonhos traumáticos e o trauma.

O medo ocasional da morte diante de uma situação perigosa encontraria uma sedimentação no trauma que os sonhos traumáticos revelam. O medo da morte, a presença física e compacta da morte, reluta em

⁴ENDO, Paulo Cesar.(2012a) Elaboração onírica, sonhos traumáticos e representação na literatura de testemunho pós-ditadura no Brasil. In:SELIGMANN-SILVA,M., Ginzburg,J.,Foot Hardman,F.(orgs). “Escritas da violência”vol.II, pp.119-132:”Representação da violência na história e na cultura contemporâneas”.Rio de Janeiro: 7 letras, p.122

desaparecer e permanece, frequentemente, como herança alucinatória da situação catastrófica.

Barbara Engelking, psicóloga e pesquisadora polonesa da universidade de Varsóvia, em seu livro intitulado *Memory and Holocaust* (p.246) destaca a permanência nos sobreviventes dos traços da iminente possibilidade da morte.⁵ Esses traços são associados às experiências passadas, nas quais o risco de perder a vida era constante. Nesses casos, alienar-se da possibilidade da morte, como fazemos em nossa vida cotidiana, torna-se muito difícil e raro após experiências traumáticas duradouras que exigem atenção diuturna.

Esses traços permanentes de percepção de uma situação de perigo, e o medo que os acompanham, podem ser compreendidos a partir da experiência do tempo que escoar rapidamente diante da tarefa e da urgência em preservar a vida. A vida em risco e o tempo que resta, vivido como insuficiente para manter-se vivo, podem perdurar como uma luta pessoal contra a passagem do tempo. O tempo inexorável de uma destruição por vir e a iminência de uma força que se opõe às defesas psíquicas dramatizadas literalmente no sonho traumático.

O que funda o traumático, não raro, é a urgência da tarefa de manter-se vivo diante de forças que impõem (e desejam) o aniquilamento do sujeito. Aniquilamento que está longe de se esgotar na ameaça física da morte. Porque frequentemente, tal como inúmeros testemunhos e os relatos de sonhos nos ensinam, é antes negação da singularidade a partir da exibição vexatória, da nudez imperativa ou da simples ausência da experiência privada e secreta que definem as condições da experiência traumática. Retomo brevemente uma observação de minha amiga Flávia Schilling, relatando sua saída da prisão uruguaia após 7 anos:

(...) qual o maior problema da prisão? Exatamente o fato de que tua vida é pública, é vigiada, e quando você convive com 15, 16 pessoas o tempo todo numa cela, você obviamente não tem vida privada. Você tem privações de mil formas, mas sua vida é, de alguma maneira, sempre toda assistida. Então, quando saio da prisão, eu me preocupo exatamente por construir um anteparo, que achei muito saudável, de privacidade - de poder dançar, namorar, de poder ter uma vida absolutamente corriqueira e comum - e isso só é possível quando você não está sendo visto o tempo todo.⁶

A tarefa de sobreviver, desse modo, é inextrincável da refundação das possibilidades de reconhecimento do outro como sujeito único, singularizado. O outro, para a psicanálise, é a realidade que se nos opõe e

⁵ENGELKING, Barbara. (2001) *Holocaust and Memory: the experience of holocaust and its consequences: an investigation based on personal narratives*. Trad: Emma Harris. London: Leicester University Press. (Trabalho original publicado em 1994), p.246

⁶PERDIGÃO, Andréa Bomfim. (2005) *Sobre o silêncio*. São José dos Campos: Editora Parma Ltda, p.154

nos constitui. Essa realidade que se mostra diferida, estranha e por vezes irreconhecível até que se lance sobre ela o manto da familiaridade-provisória e aconchegante - para depois se tornar ela mesma - a familiaridade- estranha e obtusa.

Diante da urgência de sobrevivência psíquica, reconhecida também como dever de proteger a integridade física, não raro persevera a percepção de que, de um lado essa proteção não pode mais ser adiada e nem esquecida e tem de ser antecipada, vigiada; de outro vige a sensação inexorável de que não é possível atender a urgência exigida e por detrás dessa impossibilidade surge o terror da morte iminente.

Trata-se de uma luta de preservação de um tempo vivido a ser preservado das urgências, do imediato e da iminência de ameaças e ataques à própria experiência temporal, que empurram o sujeito de encontro à ausência de toda e qualquer mediação diante da ameaça da aniquilação e da morte. Elaine Scarry⁷ já disse que um dos objetos privilegiados da tortura é o ataque à experiência temporal a partir do controle do espaço.

Portanto, torna-se imperativo permanecer vigil e alerta para evitar que a vida não seja, uma vez mais, colocada em risco. O sonho revela essa necessidade, pois para aquele que está sob risco de vida o sono tranquilo não é mais possível. O sonho traumático é o porta-voz dessa intranquilidade e da impossibilidade do sono pacífico.

A dor psíquica que se revela como experiência do sonho é, portanto, a do terror da morte diante da vida frágil e em risco perante a morte que advém. É a experiência do futuro como perigo que, não raro, pode por fim à esperança. A atenção se concentra naquilo que virá do passado e que condenará o futuro a não ser mais do que a expectativa da repetição do passado atroz.

Os sonhos traumáticos revelariam então essa perturbação de sua tarefa psíquica, tanto do ponto de vista de sua função (impedir o sono e o descanso e permanecer refém de um perigo no porvir), quanto do ponto de vista de seu conteúdo (a suspeita da catástrofe vindoura, a sensação de que algo terrível está para acontecer e de que nada, nem ninguém, serão capazes de impedir que intensidades de proporções terroríficas e surpreendentes se imponham).

Esse tempo, indicado pelo domínio da experiência catastrófica que se apresenta no sonho traumático, é um tempo que justapõe e rompe cronologias - propriedade do sonho, mas também revela uma impossibilidade de seguir adiante no tempo e no espaço do próprio sonho.

⁷ SCARRY, Elaine. (1985) *The body in pain: the making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press.

Foi Charlotte Beradt⁸, em seu livro raro e profuso e em sua proposição simples e absolutamente original, quem indicou possibilidades até então inéditas para o pensamento e a investigação sobre os sonhos.

Entre 1933 e 1939, desde a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha como chanceler alemão, e 1939, ano do início da segunda grande guerra Charlotte Beradt recolhe cerca de 300 sonhos de cidadãos alemães comuns. Esses sonhos serão publicados na Alemanha apenas em 1966. Foi o primeiro livro de Charlotte Beradt, então com 65 anos e intitulado *The Third Reich of Dreams*.

Esse livro é uma peça rara, um acervo com vida própria, escrito por obra de uma compreensão muito sutil e rara dos acontecimentos políticos, sociais e psíquicos que antecederam a segunda guerra mundial. Por isso mesmo inesgotável nas possibilidades que suporta e sugere.

Seu principio era recolher essas narrativas de sonho como um meio de oposição ao nacional socialismo. Diz Beradt (2004): “Isso que eu fiz, eu o fiz como oposição política e não como judia designada como tal.”⁹

E ainda:

O terror marrom e a política vermelha foram os eventos determinantes que marcaram minha vida. Por isso depois dos sonhos eu publiquei uma biografia do homem político Paul Levi que foi o primeiro dirigente do partido comunista a partir de 1921, se revoltou contra a ditadura da Rússia e foi, conseqüentemente vítima do primeiro expurgo do partido comunista (alemão), ele e seus apoiadores.¹⁰

Nenhuma dúvida sobre o endereçamento claro e consciente de seu trabalho, portanto. Mas é provavelmente por isso que não só esse empreendimento quanto os atravessamentos e endereçamentos que essa obra permite, são hoje tão fundamentais. Ela viu no trabalho, na narrativa e na experiência do sonho não apenas restos, resquícios e sinais, mas a evidência flagrante dos entalhes de uma estratégia de dominação que se inscreve como um gotejamento insistente, contínuo e ininterrupto na vida cotidiana (everyday life) de pessoas comuns.

Não se trata, portanto, de sonhos aturdidos e acompanhados pela execução física, pela eliminação iminente da realidade dos campos de concentração e extermínio, mas de sonhos que devem seu caráter premonitório a suspeita que toda violência inscreve no psiquismo onde um combate invisível se trava. Como no comentário ‘premonitório’ de Freud a

⁸BERADT, Charlotte.(2004). *Revêr sous Le IIIe. Reich*. Trad. Pierre Saint-German. Paris. (trabalho original publicado em 1966).

⁹BERADT, Charlotte.(2004). *Revêr sous Le IIIe. Reich*. Trad. Pierre Saint-German. Paris. (trabalho original publicado em 1966), p.8

¹⁰BERADT, Charlotte.(2004). *Revêr sous Le IIIe. Reich*.,Trad. Pierre Saint-German. Paris. (trabalho original publicado em 1966), p.8

Ernest Jones após saber que seus livros haviam sido queimados em 1933, juntamente com os livros de Albert Einstein e Karl Marx e outros pensadores judeus, por ordem de Hitler. Teria dito Freud: “que progressos estamos fazendo, na idade média teriam queimado a mim, hoje se contentam em queimar meus livros”¹¹. Que literalidade premonitória impressionante se superpõe a essa ironia que Freud faz nesse comentário, ainda ignorante dos crematórios que serão prática do estado nacional socialista alemão após 1942, e para onde foram deportadas suas 4 irmãs: Marie, Pauline e Rosa deportadas para Treblinka e Adolphine para Therezin. Como sabemos Marie, Pauline e Rosa foram assassinadas nas câmaras de gás e incineradas nos crematórios e Adolphine morreu doente em Therezin.

Esse é o sentido premonitório dos sonhos. Não porque eles antecipam o ainda não acontecido do tempo futuro, mas porque eles aprofundam a um ponto que vaza a compreensão consciente, informada e deliberada que temos de nossa inscrição no tempo histórico presente.

Beradt se interessou pelos efeitos profundos, somente visíveis nos sonhos, que conduzem a experiência de viver sob a ameaça dos regimes totalitários. Um paroxismo ao mesmo tempo fantástico e inimaginável, porém plenamente exequível no contexto das práticas empreendidas nos regimes de exceção.

Isso que adquire um aspecto ridículo e grotesco no nazismo¹² e que levou Victor Klemperer a comparar os discursos de Hitler aos ‘espetáculos da ópera Kroll’ ou suas manifestações públicas como números de carnaval, revela um efeito profundamente contraditório e absurdo que só o sonho pode capturar. O terrorífico, porém, é que diante disso “os alemães não estão rindo, eles estão aplaudindo essas gesticulações e essas manifestações”¹³ (Beradt, 2004, p.40). Esse apoio ao grotesco será exacerbado, como sabemos, ao ponto do surreal e do catastrófico.

O sonho recolherá o absurdo no qual o grotesco da condensação se torna sua verdade e o ridículo do deslocamento revela, no sonho, sua inquietante estranheza. Uma experiência de descrença acompanha o sonho, para revelar uma verdade muito difícil de ser explicada. No máximo ela será narrada pelo sonhador que, a princípio, ignora sua autoria e o caráter singular do próprio sonho que o trabalho psicanalítico permite repor.

¹¹GAY, Peter. (1989). *Uma vida para nosso tempo*. Trad: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras. (trabalho original publicado em 1988), p.536

¹²BERADT, Charlotte. (2004). *Revêr sous Le IIIe. Reich*. Trad. Pierre Saint-German. Paris. (trabalho original publicado em 1966), p.40

¹³BERADT, Charlotte. (2004). *Revêr sous Le IIIe. Reich*. Trad. Pierre Saint-German. Paris. (trabalho original publicado em 1966), p.40

Ao compilar 300 sonhos de cidadãos comuns entre 1933-1939 na Alemanha nazista, Charlotte Beradt indica que há um trabalho psíquico em curso diante dos mecanismos de captura totalitários. Esse trabalho pode prever um risco de sofrimento por vir a partir dos indícios de dominação do sujeito, do ataque e captura de sua singularidade pelos estados totalitários e pelas ditaduras, cujos indícios o psiquismo extrai da vida desperta cotidiana e não, como no trauma, da irrupção e da intensidade da experiência já vivida em outro tempo e lugar.

Cito Beradt (2004) em seu comentário sobre os sonhos vividos durante o Terceiro Reich:

(...) mas os sonhos desse gênero, os jornais da noite por assim dizer, parecem registrar minuciosamente, como sismógrafos, o efeito de eventos políticos exteriores no interior dos homens, resultado de uma atividade psíquica involuntária. As imagens do sonho poderiam assim ajudar a compreender a estrutura de uma realidade no ponto de sua transformação em pesadelo¹⁴

Essa ‘premonição’ à catástrofe política e social revelaria que, no sonho, algo se antecipa porque se aprofunda e trabalha para compreender e evitar o pior, mas também que a devida compreensão da história supõe um acesso à inscrição própria do sujeito no tempo histórico que pode nos ser dada pelo sonho. Isso que Freud havia destacado como uma das funções do eu - antecipar-se diante do perigo e, assim possibilitar que haja um futuro - está presente nos sonhos sob o 3º. Reich, como demonstra Beradt.

Cito um dos sonhos compilados por Beradt¹⁵:

Goebbels vem à minha usina. Ele exige que as pessoas fiquem à direita e à esquerda. Eu devo me colocar ao meio e elevar o braço para fazer a saudação Hitleriana. É preciso uma meia hora para eu conseguir elevar o braço, milímetro por milímetro. Goebbels observa meus esforços como se fosse um espetáculo, sem aplaudir, nem protestar. Mas quando eu enfim consigo estender o braço ele me diz essas cinco palavras: Sua saudação, eu a recuso. Dá meia volta e se dirige em direção à porta. Eu permaneço na minha usina, no meio do meu pessoal, em público, de braço elevado. É tudo o que posso fazer enquanto meus olhos fixam seu pé torto enquanto ele sai mancando. Até o meu despertar eu permaneço assim.

A humilhação do medo e da subserviência agravadas com a indiferença e o escárnio não poderiam ser mais profundamente experienciadas e descritas. A ambivalência ante a resistência em ceder e a impossibilidade de

¹⁴BERADT, Charlotte.(2004). *Revêr sous Le IIIe. Reich*. Trad. Pierre Saint-German. Paris. (trabalho original publicado em 1966), p.50-51

¹⁵BERADT, Charlotte.(2004). *Revêr sous Le IIIe. Reich*. Trad. Pierre Saint-German. Paris. (trabalho original publicado em 1966), p.47

não ceder, não obedecer, não curvar-se encontram nessa formulação do sonho sua natureza solitária e o isolamento à que o sonhador se vê condenado. Sua submissão não lhe confere o agrado do inimigo que lhe dá as costas exibindo seu poder e sua claudicância, falha e imperfeição; ela lhe imobiliza no horror da derrota petrificada. A experiência extrema, e aterrorizante de ser humilhado por um manquitolante de farda, que lhe dá as costas diante da vexatória submissão.

Se o sonho revela um alijamento que impossibilita o consenso e se o compartilhamento é experiência fundamental que cria as possibilidades do consenso, é preciso também considerar que muitas das experiências totalitárias, ao atacarem a possibilidade da singularização e da apropriação, no fundo, ao atacar ativamente o sujeito, esvaziam ou mitigam as possibilidades do compartilhamento.

Sabemos que é o próprio psiquismo que é visado em muitas práticas de tortura. A danação do sujeito revela o bem sucedido da empreitada do torturador e da tortura. Porém, mesmo quando isso é aparentemente bem sucedido, quando a tortura levou o torturado até os portões da morte, do desespero e do silêncio uma centelha reaparece num escondido e pouco notado trabalho psíquico: nos sonhos.

Ainda que o assunto tenha se tornado proibido, constrangedor e impossível de ser falado, a elaboração onírica restitui um sujeito guardado, que ainda vive profundamente o sentido das experiências de aniquilação inscritos subjetivamente. É como se os sonhos alertassem que lá longe ainda há experiências a descoberto que convocam a linguagem e o desejo de falar.

Muitas vezes o sonho e sua narrativa estranha é o que permite voltar a falar no assunto, até mesmo porque o sonho pode ser tomado distraidamente e sem grande relevância no mundo dos bem despertados. O sonho é a voz do que não calou, do que não desapareceu, do que não acabou e nem foi exterminado - já disse de muitas maneiras Sigmund Freud.

Nesse sentido discutirei brevemente uma ação específica e politicamente endereçada que expressa, de modo flagrante, a intenção do desaparecimento e a preservação do sofrimento como resistência a esse desaparecimento. Crime praticado extensamente no Brasil durante o período da ditadura militar, e que ainda persiste como prática comum cometida por agentes de estado no país. Trata-se dos desaparecimentos forçados.¹⁶

¹⁶A declaração sobre a proteção de todas as pessoas contra os desaparecimentos forçados adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas através da Resolução 47/133 de 18 de dezembro de 1992 define desaparecimento forçado como “detenção, prisão ou traslado de pessoas contra a sua vontade, ou privação da liberdade dessas pessoas por alguma outra forma, praticada por agentes governamentais de qualquer setor ou nível, por grupos organizados ou por particulares atuando em nome do governo ou com seu apoio direto ou indireto, com sua autorização ou com seu consentimento, e que se neguem a revelar o destino ou o paradeiro dessas pessoas ou a reconhecer que elas estão privadas da liberdade, subtraindo-as, assim, da proteção da lei (...)” Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/desaparec/lex71.htm>. Data de acesso: 31/03/2014

O desaparecimento forçado impõe para aqueles que ficam, uma experiência obtusa dificilmente ultrapassada. Revela-se como experiência ao mesmo tempo inconteste e absurda, porque produz uma fratura entre a inscrição da presença de um ente querido e sua desapareição inexplicável, jamais conferida consensualmente.

Além disso, o próprio processo de desaparecimento e a negação dele, pelos agentes que o provocaram, sugere uma irrealidade que não pode ser nem confirmada, nem aferida e constrange e induz a comunidade a negar, de algum modo, que aquele ente que se foi realmente existiu. Porque se o desaparecido se foi misteriosamente, sem traço ou pegadas e se, por outro lado, a autoria do sequestrador ou assassino jamais é revelada, a lógica induz que se não houve assassino ou sequestrador também é possível que não haja assassinado ou sequestrado.

O desaparecimento forçado se perpetua então enquanto enigma, suspenso entre duas irrealidades que jamais se coadunam ou conversam. A realidade da experiência daquele que teve seu amado desaparecido e jamais reencontrado, e a realidade da negação peremptória, institucional, governamental daqueles que teriam informações sobre o paradeiro e o destino do desaparecido e aos quais é permitido que as soneguem aos familiares, amigos e à coletividade e sociedade a qual o desaparecido pertencia e a qual o perpetrador deve explicações.

A experiência difícil que se elabora aí não se encontra forjada nas dinâmicas do esquecimento ou da lembrança, comuns às lutas pela memória política. Ou seja, nesse caso não se trata de lembrar, porque absolutamente nada pôde ser esquecido; como também não se trata de poder esquecer, realizar a morte do morto, porque é tão impossível matar o morto, que tanto se queria vivo, quanto dar a ele um destino histórico e celebratório digno de sua presença entre os que o prezavam, sem a constatação de sua morte comprovada.

Sendo assim o estranho destino do desaparecido forçado, angustiosamente preservado como invisível entre coisas e objetos visíveis, revela um estágio fronteiro nutrido pela esperança e pela tristeza que não pôde e não pode cessar, porque não estar mais triste, superar a tristeza, seria realizar ou a vida ou a morte do desaparecido. Ambos impossíveis.

Quando um irmão de um desaparecido diz: “sempre quando escuto a porta se abrir, minha primeira expectativa é a de que seja ele entrando.” Essa expectativa não dura, mas ela demarca uma tristeza mil vezes vivida e revivida. A vida triunfando sobre as expectativas de morte, para em seguida ser mais uma vez destruída.

Ou quando o irmão de um desaparecido político relata que¹⁷:

(...) lembro-me dos natais que eram sempre muito tristes, principalmente porque, por muitos anos nossa mãe não saía de casa na esperança dele voltar naquele dia, tinha medo de sair, de ele chegar e não encontrar ninguém e achar que havíamos mudado dali.

Há uma obrigação de tristeza que comprova que o desaparecido permanece vivo naqueles que o amam. A tristeza então, nesse caso, é o que dá testemunho de que o desaparecido ainda vive, de algum modo, em algum lugar. A tristeza é, de certo modo, a resistência à morte; a resistência ao desaparecimento sem paradeiro, sem responsabilização e sem sentido.

Apoiados nos pequenos gestos, nas lembranças íntimas, sutis e cotidianas aquele que vive a ausência do desaparecido protege e preserva o sentido contraditório que marca as lutas contras as atrocidades cometidas sob o manto da impunidade. Com isso, essas lutas reinventam e inscrevem na cultura uma tarefa difícil: a do dever de memória social que inclui a lembrança, não só das vítimas e sobreviventes ausentes, mas também a lembrança dos responsáveis pelos longos processos de sofrimento agravados pela indiferença e pela impunidade.

Trata-se de um zelo histórico que cuida e preserva o sentido que constitui o sujeito político e social e lhe confere um lugar que o faria, finalmente, reaparecer no contexto de sua ação política e de sua verdade subjetiva, precisamente desde o lugar do qual fora sacado e desaparecido.

Porém a busca pode também tornar-se aflitiva, incansável e atenta, uma busca que não cessa, nunca, em lugar algum. Como diz uma irmã:

Passei então a procurá-la, quando ia a restaurantes, a cinemas, a teatros. As vezes pensava ver minha irmã, corria atrás de alguém, para logo me decepcionar.

Situações que falam de uma montagem absurda que aquele que perdeu é obrigado a erguer para se manter nessa fronteira tênue entre a vida e a morte do desaparecido e, subjetivamente, sustentando ao mesmo tempo a própria vida e morte do ente que o perdeu.

Essa suspensão da realidade que não se confirma forja e delimita experiências subjetivas de suspeição e a impossibilidade de, após o desaparecimento, viver em paz. A luta ou a guerra que se trava tende a permanecer cada vez mais solitária e escusa.

¹⁷Os relatos a seguir foram dados por parentes de vítimas de desaparecimento forçado no Brasil no período em que vigeu a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Suas autorias e circunstâncias dos relatos estão sendo deliberadamente omitidas aqui, embora tais relatos sejam públicos.

Mesmo que organizações de Direitos Humanos, sentenças em tribunais e companheiros confirmem o desaparecimento, nenhum deles pode confirmar a morte, o fim e, sendo assim, o estado de morto e vivo oscila num movimento pendular que exaure, se repete e constitui a experiência do absurdo de realidades justapostas. Realidades que perpetuamente se desencaixam, que não encontram interlocutor na vida em vigília e nem inteligibilidade lógica para aqueles cuja vida foi definitivamente atravessada pelo anonimato do desaparecimento forçado. Não há lugar social para o sofrimento inconsciente.

O dano e a força das ditaduras persiste, então, na preservação da miríade de coisas não esclarecidas, tabus que o estado não revela em sua eterna transição cínica e inacabada.

Permitir esse cinismo demorado é ratificar e proteger a herança das ditaduras que seguem protegidas em seu legado. Assassinados sem assassinos, torturados sem torturadores, estuprados sem estupradores são absurdos só compatíveis com a linguagem onírica que dispensa a lógica e tempo cronológico para reaver a gravidade e a extensão das formas e determinações inconscientes que regem o sujeito que sofre.

Só os sonhos figuram sem modéstia ou risco os surrealismos inventados em tempos de exceção e terror. A espera eterna pelo desaparecido obriga uma experiência fora do tempo, e ela também é torturante, como dizem alguns familiares.

A esperança e expectativa de que o desaparecido retorne, reapareça ou seja devolvido negocia com a afirmação material saudosa, compartilhada entre os vivos. Como destaca esse relato de uma irmã de desaparecido político:

Eu tinha 7 anos e lembro logo quando ele viajou, a mamãe colocava o almoço de todo mundo. Somos 8 filhos então ela que fazia o almoço de cada um. As meninas iam para a escola então quem fosse voltando voltava em hora diferente, então cada um almoçava na sua hora. E quando ele viajou eu sempre presenciava ela colocando o almoço e chorando. Ela colocava o almoço dele e guardava lá. Isso ficava o dia todo e depois eu nem sei o que ela fazia. Sempre eu ia e ficava olhando ela colocar o almoço.

(...)

A minha noção de tempo parece que foi muito tempo que ela fez isso, que ela chorava.

Pranto que não termina, não encontra termo, nem paradeiro e se escora e se transmite nos olhos do filho vivo, que também choram.

O caráter durável dessas experiências, as exigências psíquicas excessivas que impõe e as consequências que produz na vida das pessoas dificilmente podem ser inteiramente compreendidas, mas podemos nos esforçar.

Há uma proximidade formal muito grande entre a maneira como o sonho se elabora e a maneira como tais experiências são vividas em vigília, no cotidiano e na vida que segue.

Como relata uma irmã: “...*tinha muitos sonhos dele chegando e dizendo que estava aqui. Sabe aquela coisa de pronto, já normalizou e está aqui.*”

O sonho faz uso da reversibilidade temporal e põe termo à experiência sem fim do desaparecimento realizando o aparecimento. Pronto, acabou, ele apareceu. O momento de refúgio, regaço psíquico termina por ocorrer na experiência do sonhar já que o despertar marcará o reencontro com o irmão ainda desaparecido. Uma dor sem termo.

A experiência absurda do desaparecimento - nem vivo, nem morto; nem entre nós, nem em lugar algum adquire, no sonho, alguma plausibilidade e o sentido que ele refaz só o sonhador pode desvelar. Diz uma irmã:

Quando ele desapareceu começaram os boatos de que ele tinha morrido, eu tinha pelo menos nos primeiros 5 ou 6 anos, quase que toda semana o mesmo sonho. Era como se fosse um campo aberto, onde eu estava lá. Tinha uma mata de pelo menos 1 km, mas na entrada da mata tinha uma pedra bem grande, e ele estava sentado nela. Do lado da pedra tinha um caminho bem estreitinho entrando na mata, tipo uma trilha. Eu o olhava, o reconhecia e corria para encontrá-lo, sendo que ele se levantava, olhava para mim, entrava na trilha e desaparecia. Eu saía correndo atrás dele, mas quando eu chegava na beira da trilha, eu não podia entrar.

O enigma entre a pedra (a lápide?), tão desejada por um lado e o desejo de seguir o desaparecido, seja para onde for, revelam que lá onde ele está não pode ser seguido. Viver o desaparecimento torna-se, muitas vezes, para aqueles que ficaram, pior do que reconhecer a morte e o morto; pior que velar, enterrar e prantear seu morto; pior do que por termo a ausência. Desejo que compete e colide com o desejo de ver o desaparecido vivo, lépido, fora do alcance e a salvo.

Ainda nesse caso é possível imaginar um alívio concomitante. Algo como : Se fugiu de mim, se é inalcançável para mim não deve ter sido alcançado por ninguém.

A herança que resta é uma impossibilidade psíquica tal como no trauma, mas diferente dele. O que a experiência do desaparecimento forçado

deixa, e os sonhos o demonstram, é a exigência do imobilismo psíquico que não pode, não deve e não é autorizado a iniciar o caminho de superação das coisas difíceis.

Qualquer possibilidade de superação psíquica dessa experiência exige a enunciação de um discurso que fale e seja compreendido pelo e para o sujeito e além dele. Compartilhado por muitos, inscrito como evidência especular reencontrada na história pessoal, familiar e social nas quais é possível se ver refletido como representação de si e refratado como representação sobre si.

A perenidade da tristeza que se exige social e psiquicamente, faz par com negligência política de Estados incapazes de ultrapassar a herança dos mecanismos de terror e morte, e o desprezo pelo futuro dos que perderam e perderão seus entes de modo violento e arbitrário e tem de conviver com isso como uma condenação perpétua.

Essa experiência de condenação se agrava no mesmo torvelinho onde a impunidade e a não responsabilização se perpetuam. O desaparecimento da vítima revela sua face social e institucionalmente autorizada: o concomitante desaparecimento também daquele que cometeu o desaparecimento, sequestro ou assassinato do desaparecido. Não aparecer com o desaparecido é, também, a garantia da impunidade dos perpetradores que ainda mantêm o desaparecido sob sua posse, única e exclusivamente para se proteger das consequências de sua ação deliberada. Mais ainda, são os torturadores e assassinos do passado que ainda retêm 'a verdade' sobre o ocorrido e, deliberadamente, a sonegam.

Aos que herdaram essa verdade incompleta e lacunar resta esperar que os perpetradores abram os arquivos, se disponham a depor e, finalmente, contribuam para a consolidação de uma verdade socialmente perene e consensual. São eles, os perpetradores, que no Brasil ainda patrimonializam a dor dos outros em seus calabouços perpétuos.

À dor, ao silêncio ou e à luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil, se soma também uma tarefa empreendida há décadas: a de arrancar das mãos dos perpetradores as informações omitidas que poderiam dar paradeiro ao roteiro da memória, da celebração, do reconhecimento e do luto.

É uma tarefa capaz de restituir o que o sequestro temporal omite, esburacando pedaços inteiros da história pessoal, da comunidade, a quem os perpetradores devem respostas no momento em que se veem derrotados, envergonhados e entrincheirados em seus porões de impunidade. São eles que ainda celebram o culto à covardia, à omissão e à irresponsabilização que

se reproduz como prática tolerada, deliberada e inconscientemente, e que atesta e define as relações entre os cidadãos e o Estado brasileiro pautadas no silenciamento e nos acordos na calada da noite.

A tristeza e a exaustão, nesse caso, revelam-se como impasse na busca por justiça numa situação em que o dolo é continuamente vivido e a punição perpetuamente adiada. A punição determinada pelo discurso e ação formal, jurídica, estatal confeririam à morte do morto o estado de pertencimento do qual foram isolados constituindo-se em carpideiras sem mortos para prantear.

A eterna busca pelos desaparecidos revelou uma das imagens cinematográficas mais potentes e oníricas sobre os períodos de exceção na América Latina e que emoldura e perfila o filme “Nostalgia da luz”, de Patricio Guzman: parentes e amigos cavando no imenso deserto do Atacama, alienados de suas maravilhas e imersos em suas lembranças, esperanças e tristezas.

O cenário onírico do Atacama figura, de modo notável, as mulheres escavadoras de Calama entre os corpos soterrados no deserto e as estrelas que não existem mais, mas cuja luminosidade ainda brilha no firmamento. Metáfora potente que radicaliza o impasse entre a condenação melancólica e o direito à celebração; entre a terra seca e deserta e o céu mais limpo do mundo onde os telescópios mais potentes se instalam.

Passagem difícil e custosa para muitos que ainda buscam o direito de conspurcar seus entes queridos da determinação degenerada do desaparecimento ao privá-los de corpo, rosto e singularidade.

Nos sonhos essa tarefa ainda persiste e ela ainda repõe a possibilidade de velar os que se foram em lugares melhores do que aqueles onde foram largados. Nos sonhos um acontecimento inconcluso ainda preserva o desejo de narratividade e compartilhamento que principia quando o sonhador se anima a contar que, na noite passada, sonhou com seu desaparecido.

O sonho posto em imagens e a narrativa do sonho exibem esse aspecto fantástico que a literatura também requisita para si. O extraordinário do sonho seria dado por um desejo que não encontraria a possibilidade do objeto receptor e causa do desejo, inventando uma cenografia em que o desejo se rerepresentaria como possível, no horizonte de seus objetos oníricos.

A imaginação confere ao sonho o peso da falta e o ônus dos restos e a narrativa o evoca para sua conversão em linguagem, provocando o sonho ao estabelecimento de ligações que a inteligibilidade narrativa lhe conferiria a posteriori.

Seria evocativo, no contexto desse trabalho, retomar brevemente o que na literatura revela o sonho do sonhador no horizonte ou na ausência do

horizonte do traumático. O traumático pós-posto por suas deformações inimagináveis, imperecíveis nos cenários de horror permanentemente aprofundados nas situações de conflito, tensão e violência levou Mia Couto¹⁸ a elaborar, no contexto de uma Moçambique em guerra, um país sonâmbulo, uma terra que não dorme nem desperta, aturdida pela impossibilidade de repousar, pelo impossível descanso legado pelo trauma e movido adiante pelo traumático.

Na longa e perpétua deambulação ou sonambulação de Tuahir, só haveria repouso na leitura, do livro de Kindzu, encontrado e conduzido em sua jornada pela terra devastada.

Lembremos que o sentido que Freud empresta aos sonhos traumáticos é, precisamente, o de um ataque ao estado do sono no qual se sonha. O sonho traumático recorre permanentemente à possibilidade do despertar, como se o sonho estivesse avesso ao descanso e infenso ao sono. O sonho como guardião do sonho seria como que convertido em seu contrário. Seria o sonho invadido e capturado pelo trauma, que atuaria como inimigo do descanso e da imobilidade psíquicas necessárias ao estado de repouso.

O sonho traumático engendraria o sonambulismo daquele que não quer acordar - não pode acordar - que o fantasma expresso no 'nunca se deve despertar um sonâmbulo' conflagra. Porém que terrores estariam tentos naquele que não pode dormir - no sonâmbulo.

A terra tornada sonâmbula de Mia Couto seria a terra à qual foi retirada o direito ao repouso. Terra de mortos insepultos, de gritos ecoantes e sempiternos, de fantasmas demandantes e solitários e dos mortos que ainda se queria vivos.

Da terra sonâmbula, entretanto, seria preciso evocar a narrativa. Tensionar o possível e o impossível da linguagem até o ponto em que a língua velha se submeta às imagens novas e, mais uma vez, à interpretação. Trata-se da regressão tópica da qual falava Freud. Um retroagir da palavra à imagem ante o fracasso do dizer das palavras que, diante desse fracasso, converte-se em coisa dura, compacta e rabugenta. Um dizer que não diz nada e que ninguém quer ouvir.

Um elefante ferido, sangrando e manquitolante e solitário nas florestas devastadas de Moçambique emite, na descrição de Couto, o sentido literal da terra devastada, ferida, moribunda, sonâmbula. Era um sobrevivente dos traficantes de marfim que, desse modo, alimentavam as guerras. O elefante africano em dor e sofrimento pelas savanas seria a última visão do ser da

¹⁸ COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

terra. Outrora magnânimo, ecoando em suas passadas lentas toda a história da África resiste, agora moribundo e deambulante à espera da morte, pelo sem fim da terra devastada. Como se fora o último sobrevivente de guerras sucessivas e intermináveis que expulsaram os animais para longe de Angola e Moçambique.

O recurso à literatura - o livro de Kindzu - como narrativa alteritária na travessia pela terra arrasada pelas guerras, indica que quando não houver mais nada, a potência sobrevivente restaria na possibilidade de sonhar o sonho dos outros. Tuahir e seu pai/tio vagando, e sonhando os sonhos que Kindzu escreveu como traço da preservação que ainda jaz na potência de um livro. O livro e a voz seriam os últimos objetos precários e desimportantes capazes de ressemear uma terra vazia das coisas e das palavras. Vazia de delicadezas.

O sonambulismo, como efeito do traumático, prepara e aprofunda os debates contemporâneos sobre o testemunho nos quais, no infinito da linguagem, reage e vive a vocação primeira da imagem que aspira tornar-se narrativa do indizível e, quiçá, devolver aos sonâmbulos seu direito à experiência seminal do sonhar.

ENTRE O IMPERATIVO DA RESISTÊNCIA E A CONSCIÊNCIA DA DERROTA: A LITERATURA BRASILEIRA DURANTE O REGIME MILITAR¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p232-243>

Marcos Napolitano²

Universidade de São Paulo

RESUMO

Este artigo propõe uma cartografia geral para situar a literatura brasileira (prosa e poesia) dentro do campo mais amplo da chamada “resistência cultural” ao regime militar implantado em 1964. No plano da memória social, a literatura é pouco lembrada dentro do campo das artes, se compararmos aos papéis ocupados pelo teatro, música popular e cinema na constituição da identidade de oposição ao regime. Entretanto, a literatura deve ser analisada a partir de sua capacidade de adensamento das relações entre a linguagem reflexiva e a matéria histórica, menos comprometida com imposições de mercado ou de grande público. Neste sentido, há um corpus essencial de autores e de obras que desempenharam um papel importante tanto na reconstrução de subjetividades diante da experiência da derrota e do autoritarismo, quanto no escrutínio da nova realidade social e política imposta pelo regime militar.

ABSTRACT

This article situates Brazilian literature (prose and poetry) within the broader field of the so-called ‘cultural resistance’ to the military regime, which came into force in the country in 1964. In terms of the social memory that exists in relation to the construction of the identity of opposition to the military regime, the role played by literature is less well remembered than that of the theater, popular music and cinema. However, the role of literature in this context should be analyzed in terms of its capacity to consolidate the relationships between reflexive language and historical material, less committed to the demands of the market or large-scale audiences. In this sense, there exists an essential corpus of authors and works that played an important role, both in the reconstruction of subjectivities in the face of the experience of authoritarianism, and also in scrutinizing the new social and political reality imposed by the military regime.

PALAVRAS-CHAVE:

Regime Militar.
aspectos culturais.
Literatura e Política.
Literatura e
Resistência Cultural.
História e Literatura.
Literatura brasileira.
anos 1970.

KEYWORDS:

Military Regime.
cultural aspects.
Literature and Politics.
Literature and
cultural resistance.
History and Literature.
Brazilian Literature.
1970s.

¹ Este artigo foi desenvolvido a partir de pesquisa apoiada pelo CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa)

² Historiador e docente do Departamento de História da Universidade de São Paulo.

História e Literatura: para além do documento

A literatura, historicamente falando, foi matriz e vetor na construção de perspectivas complexas e aprofundadas sobre experiências sociais, processos e eventos históricos nas mais diversas sociedades. Como “matriz”, a literatura ajuda a forjar consciências e imaginários sobre o real, dando visibilidade e sentido às suas dimensões estruturais. Como “vetor”, ela dissemina valores e posicionamentos ideológicos sobre a história e a sociedade na qual se insere. Estes aspectos não transformam a literatura em mero documento histórico, na expressão mais convencional e antiquada do termo, ou seja, expressão de uma voz não mediada de uma época. Tampouco anulam dimensões mais subjetivas e sublimes que se entretecem na experiência literária, seja na qualidade de autor ou leitor.

A literatura vista em seu conjunto – poesia ou prosa (ficcional, jornalística e testemunhal) transforma a matéria histórica em expressões formais. No entre-lugar destes polos – experiência histórica, matéria do real e expressão formal da palavra, forma-se uma consciência, pretensamente totalizante ou explicitamente fraturada. É a partir desta perspectiva que pretendo discutir o papel da literatura brasileira, com foco no campo da prosa ficcional, como formuladora de narrativas que sintetizaram os dilemas dos setores progressistas e de esquerda durante o regime militar. Em outras palavras, pretendo examinar o papel da literatura diante de uma experiência histórica específica - a ditadura militar brasileira entre os anos 1960 e 1970 – dando ênfase às maneiras como autores e obras lidaram com a derrota política, a violência de Estado e a resistência ao regime militar.

As relações entre literatura, violência e terrorismo de Estado no Brasil dos anos 1960 e 1970 já apresenta um “estado da arte” bem adensado que ilumina a forma como a matéria histórica se moldou como “fato literário” em diversas direções estéticas e ideológicas. Via de regra, os autores enfatizam os vários caminhos da militância literária ou a literatura como exercício da consciência e da subjetividade na luta contra o trauma e o silêncio impostos

pela ditadura³. Sem prejuízo destas abordagens, meu objetivo é apontar para uma cartografia das produções literárias e seu sentido peculiar para a chamada “resistência cultural”.

Frequentemente vista como fora do “primeiro plano”⁴ diante da preponderância das artes de espetáculo no sistema cultural da resistência (cinema, música popular e teatro), a literatura foi, em minha opinião, o núcleo de expressão artística que examinou de maneira mais aprofundada, dada sua própria natureza estética e expressiva, as consequências da derrota política das esquerdas a partir de 1964. Vistas em conjunto, algumas obras literárias formam um *corpus* que frequentemente tem sido esquecido pela memória social e pela história da cultura como síntese dialética entre derrota e resistência. Esta abordagem não significa a idealização do fazer literário, nem da “resistência”, isentando-os de contradições e impasses estéticos e ideológicos. Curiosamente, a literatura não se tornou a base de uma memória hegemônica sobre a cultura do período. Na imprensa, termômetro da memória hegemônica sobre o período, quando se fala em cultura da resistência, abundam as referências a canções, peças de teatro e filmes, e faltam referências a obras narrativas ficcionais e poemas. Entretanto, reitero que a literatura ocupou um papel importante na resistência cultural principalmente em dois pontos: 1) no diagnóstico mais adensado e reflexivo da experiência social sob o autoritarismo e da violência; 2) no exame das contradições e impasses do intelectual de esquerda que se opunha ao regime militar.

Destaco, inicialmente, dois romances publicados nos primeiros anos após o Golpe, que são paradigmáticos na expressão da crise e do dilema dos intelectuais dentro do contexto autoritário. Neste sentido, se destacam dois romances canônicos: *Pessach, a travessia* (Carlos Heitor Cony, 1966) e *Quarup* (Antonio Callado, 1967). Em ambos, o intelectual é forçado a despir-se de suas roupagens sociais e aderir à luta efetiva contra o regime. Mas o fazem de maneira diferenciada, expressando não apenas as vicissitudes e posicionamentos dos dois autores, mas soluções estéticas e construções narrativas diferenciadas dentro do gênero “romance”.

O romance *Pessach – a travessia* tem como base da narrativa o chamado às armas feito por volta de 1965, pelos grupos que se agregavam

³ PELLEGRINI, Tania. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 1970*. São Carlos/São Paulo, EDUFSCAR/Mercado de Letras, 1996; FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998; GINZBURG, Jaime. “A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse”. IN: SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaina de Almeida. (orgs.). *Desarquivando a Ditadura. Memória e Justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009, v. 2, p. 557-568

⁴ SCHWARZ, R. “Cultura e política” In: *O pai de família e outros estudos*. Paz e Terra, 1992 (2.ed), p. 80

em torno de Leonel Brizola. No livro, um intelectual existencialista e libertário, crítico do padrão militarizado de militância dos grupos guerrilheiros, adere à guerrilha menos como um ato de crença ideológica e mais como um ato de liberdade de pensamento. A narrativa passa por várias peripécias nas quais o herói se afirma como habilidoso guerrilheiro e amante impetuoso. Ao final da jornada, mesmo com a guerrilha derrotada, o intelectual se mantém íntegro, realizando sua passagem pela história sem render-se a qualquer tipo de concordata moral diante do seu tempo. A autoimagem indulgente e heroica do intelectual, amante, pensador e guerrilheiro, a bem da verdade, pouco expressa a condição real do intelectual progressista após o golpe enquanto expressão documental de sua atuação social. Por outro lado, *Pessach* expressa uma vontade de protagonismo e um protagonismo real do intelectual engajado que não abre mão de sua liberdade existencial. As ilusões e contradições da obra são sintetizadas em uma crítica de bastante impacto à época do lançamento do romance, escrita por Paulo Francis, então um intelectual de esquerda⁵:

Cony estabelece a absoluta incompatibilidade do intelectual com as linhas mestras da sociedade brasileira (...) o 'herói' se contempla e vê o próximo com precisão e lucidez, mas não passa disto (...) Diante da solução revolucionária que lhe é proposta por dois tipos a quem despreza pessoalmente, o protagonista manifesta um tom cético, fundado não só em razões de temperamento como na descrença da viabilidade dos esquemas em ação da esquerda local.

Transmutando os impasses do personagem ficcional para a condição histórica efetiva dos intelectuais brasileiros, ao se referir ao autor Cony, Francis arremata⁶:

Seu individualismo continua intransigente, mas ele incorporou à personalidade um senso impessoal de alternativa, onde forças coletivas podem afirmar-se (...) os intelectuais são uma espécie de sismógrafo social (...) em países subdesenvolvidos onde a maioria vive em condições adequadas à era da Pedra Lascada, eles são muitas vezes forçados a deixar seus gabinetes e agir como vanguarda na humanização dos oprimidos.

Em outro romance de grande sucesso da época – *Quarup*, de Antonio Callado – o intelectual, representado pelo personagem altamente dilemático do padre Nando, segue outro caminho existencial e político. O lugar de chegada é o mesmo de *Pessach*: a guerrilha. Ao longo do livro, como

⁵ FRANCIS, Paulo. "A travessia de Cony". Revista Civilização Brasileira., 13, 1967. p.179-183

⁶ Idem, p. 183

destacou Ferreira Gullar, o intelectual se “deseduca” no contato com as classes populares, despojando-se das sutilezas e contorcionismos do pensamento especulativo para aderir à luta armada, que, no entanto, não é objeto da narrativa literária. Gullar, à época ligado ao PCB e, portanto, pouco simpático à opção política da luta armada, reconhece que a dimensão política do livro vai além da questão estrita da opção pela guerrilha⁷:

Pode-se discutir se o único caminho de reintegração do intelectual brasileiro é o seguido finalmente pelo Padre Nando e mesmo se a melhor maneira de lutar contra a opressão é essa a qual ele adere. Mas este é o aspecto episódico da questão: o fundamental é a afirmação implícita no romance, de que é preciso deseducar-se, livrar-se das concepções idealistas alheias à realidade nacional, para poder encontrar-se (...) dentro do mundo que o romance define a realidade pessoal deságua no coletivo. Não se trata de apagar-se na massa, mas entender que o seu destino está ligado a ela, de encontrar um ‘centro’.

Habilmente, ao definir a trajetória do Padre Nando, Gullar define o ideal de resistência intelectual dos comunistas, desviando a exortação política da luta armada que eventualmente poderia sobressair da leitura de *Quarup*⁸.

O peculiar lugar da literatura (e, por extensão, da cultura) no campo da resistência foi sugerido pela formulação crítica de Roberto Schwarz. Guiado pelo herói camponês, Padre Nando vai em busca do povo⁹, “em cuja luta irá se integrar – com sabedoria literária” – num capítulo posterior ao último do livro¹⁰. Ao dizer que a sabedoria literária se expressa em uma luta que só pode se realizar para além do livro, Schwarz nos dá uma pista sobre um papel ainda pouco explorado acerca do papel da literatura naqueles tempos. Mais do que se confundir com a resistência em si, o fato literário, e a produção cultural como um todo, se realiza em sua negatividade, como exercício de desnudamento da consciência do narrador-leitor diante das efetivas contradições do mundo. Só a partir deste movimento, traumático e reflexivo, é que a “sabedoria literária” pode se exercitar como resistência efetiva. O problema central do romance *Quarup*, e do senso crítico que lhe dava

⁷GULLAR, Ferreira. “Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”. Revista de Civilização Brasileira, 15, 1967, p.251-258

⁸Pessach – A travessia, desde sua primeira edição em 1967, esteve no centro de uma polêmica envolvendo Cony e alguns intelectuais que formavam o “Comitê Cultural” do Partido Comunista Brasileiro no Rio de Janeiro, como Ferreira Gullar e Leandro Konder (autor da orelha da primeira edição). Cony acusou os membros do Comitê de terem tentado boicotar o livro e o autor, tendo em vista que ambos não seguiam a cartilha do PCB. Konder negou tal “censura”, dizendo apenas que Cony digeria mal as críticas e polêmicas em torno de suas posições políticas e literárias. Cony reiterou sua crítica aos comunistas anos depois no jornal O Globo (27/3/1997), por ocasião da 3ª edição de Pessach. Para maiores detalhes sobre este episódio ver KUSHNIR, Beatriz. “Depor as armas – a travessia de Cony e a censura no Partidão” IN: REIS Filho, Daniel A. (org.). *Intelectuais, história e política*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000, p. 219-246

⁹RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2000

¹⁰SCHWARZ, R. “Cultura e política” In: *O pai de família e outros estudos*. Paz e Terra, 1992 (2.ed), p. 92

suporte, não era narrar a luta armada e afirmar o intelectual como herói da resistência (como em *Pessach*), mas examinar o processo de adequação da consciência do intelectual revolucionário aos novos tempos. Neste processo reflexivo, a própria figura do intelectual perdia sentido como herói político ou literário, pois só valia se diluída na luta maior que se travava, para além da obra de arte: a guerrilha.

Esta visão parece destoar da historiografia e da memória social que fetichizou a cultura e arte sob a ditadura como uma ação de resistência autoindulgente e encerrada em si mesma. Por outro lado, coloca a arte em uma situação de impasse: ou ela se faz exercício dialético do desnudamento dos véus entre consciência e mundo, supondo uma totalidade crítica do ser, ou ela naufraga na impostura e na autoindulgência. Em outra direção, podemos entender a literatura e a arte como expressão de contradições do ser social no labirinto de opções e dilemas políticos colocados pela história.

Prosa ficcional nos “anos de chumbo”

Nos anos 1970, à medida que os impasses políticos causados pela derrota da guerrilha se tornavam patentes, bem como a visão de que os militares no poder não eram um evento provisório na história brasileira, o lugar do intelectual era redimensionado como eixo da “resistência cultural”. O intelectual letrado fora duramente questionado na segunda metade dos anos 1960, seja em função de suas ilusões e impotências políticas no pós-golpe, seja por conta de sua inutilidade social na ótica das organizações guerrilheiras (“Morra o intelectual para nascer o revolucionário”, dizia um dos slogans da época). Mas paradoxalmente, a década de 1970 lhe abria novas perspectivas de atuação profissional e política, em alguns casos nada confortáveis para aqueles que se viam como opositores do sistema, à medida que muitos intelectuais de esquerda foram tragados para dentro dos sistemas e instituições socialmente reconhecidos, como a imprensa, o mercado editorial e as universidades. Mesmo as diatribes da contracultura e seu anti-intelectualismo faceiro, não chegaram a comprometer este novo lugar sistêmico do intelectual, situado entre a inserção profissional e a resistência política.

Este novo lugar social do intelectual teve um efeito particularmente adensado na criação literária, arte por excelência dos setores mais escolarizados e letrados da sociedade. A “crise do romance” como forma central de expressão da consciência literária e totalizante do mundo foi o resultado destes novos impasses. Ela é sintomática da crise do intelectual

como “homem-de-letras” arauto das consciências, posto que tal como o narrador clássico do romance, os intelectuais pensavam o mundo, mas não se pensavam no mundo. Ao mesmo tempo, o regime militar renovava sua vigilância censória ao campo literário, com a edição do Decreto 1077, tratava da censura a livros, até então uma atividade menos sistemática do que a censura ao teatro, cinema e canções¹¹.

A resposta criativa aos impasses estético-ideológicos e ao cerco da censura veio na forma de certa fragmentação da linguagem e do fluxo narrativo que é própria ao gênero, exercitado na prosa ficcional e também na poesia. Ao lado da forma “conto”, estas variáveis expressivas da literatura tiveram papel de destaque ao longo dos anos 1970.

A obra de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*, apresentada em formato mais clássico, como expressão de denúncia da violência do autoritarismo, seria uma das últimas expressões mais vigorosas de literatura da resistência que mantinha um padrão formal calcado no romance¹². Ainda assim, sua matéria realista é temperada pelo tom fantástico, que faz os mortos irromperem no dia a dia de uma pequena cidade para denunciar as mazelas e contradições dos vivos. Renato Franco destaca justamente o livro de Veríssimo, além de *Sargento Getúlio* (João Ubaldo Ribeiro, 1971) e *As Meninas* (Lígia Fagundes Telles, 1973) como obras que recusam, do ponto de vista formal e temático, a adesão à “cultura da derrota” e à crise do romance como sua expressão¹³.

Os livros de Antonio Callado dos anos 1970 – *Bar Don Juan* (1970) e *Reflexos do Baile* (1977) talvez sejam os mais exemplares na homologia entre fragmentação da consciência e da linguagem diante de um processo histórico de desagregação de um projeto político de resistência armada. Se em *Quarup* a crise da consciência totalizante, histórico-literária, do protagonista central e seus coadjuvantes se recompõem na forma de uma opção igualmente totalizante de enfrentamento – a luta armada – nos livros acima citados a linguagem não confirma a capacidade de recompor a consciência e a ação sobre o mundo. Em *Bar Don Juan* as cenas e diálogos apontam para uma percepção fragmentada e até certo ponto alienada do mundo, por parte daqueles que pretendiam enfrentar o regime, expressando um paroxismo que punha em dúvida as certezas éticas e políticas da esquerda. Em *Reflexos do Baile* – não por acaso um “romance” epistolar – o dialogismo dos pontos de vista, exacerbados em sua subjetividade fragmentada, não mais encontram

¹¹ REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência. Censura a livros na Ditadura Militar*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2011

¹² Para uma análise mais aprofundada de *Incidente em Antares* como expressão da resistência ao regime ver PELLEGRINI, Tania. *Gavetas Vazias. Ficção e Política nos anos 1970*. Mercado de Letras / Editora UFSCAR, 1996, p. 61-120

¹³ FRANCO, Renato. *O romance na era do Terrorismo de Estado no Brasil (1964-1979)*, digit, s/d. p.8

um ponto de fuga comum onde pudessem se agregar e oferecer uma consciência coerente da realidade. Não por acaso, a última carta que fecha o livro expressa a perspectiva da repressão, na boca de um agente policial, cuja frieza protocolar parece ser a única possibilidade de compreensão – ainda que às avessas - do processo histórico em curso. A derrota da luta armada parecia enterrar a possibilidade de compreensão da lógica do mundo e das formas de atuar nele.

Em outra direção estética, mas apresentando resultados semelhantes do ponto de vista da impossibilidade de combinar consciência literária, ética humanista e ação política redentora, aparece *Zero*, de Loyola Brandão (finalizado em 1971, lançado em 1974 na Itália, em 1975 no Brasil, mas proibido no ano seguinte até 1979)¹⁴. A crise de valores políticos e da estrutura formal da narrativa, se radicaliza na linguagem crua, temperada com cenários e personagens alegorizados, que se rende à narrativa da violência direta como única matéria possível a ser moldada pelo narrador. Neste e em outros trabalhos do escritor, a relação entre os indivíduos de grupos sociais e formações intelectuais diferentes (“intelectuais e povo”) não surge como possibilidade histórica, restando a violência entrecruzada e a desconfiança mútua, que desestrutura a própria linguagem¹⁵.

Mesmo quando o realismo deu o tom de outras respostas literárias dos anos 1970 à ditadura, evitou-se uma visão onisciente do narrador. O diálogo com o cinema documental e com o jornalismo, como forma de dinamizar a abordagem do real, aparece nos clássicos *Em Câmara Lenta* (de Renato Tapajós, 1977) e *A Festa* (de Ivan Angelo, 1976). Aliás, o princípio da montagem, conforme Renato Franco, seria uma das marcas da literatura de resistência a partir da segunda metade dos anos 1970¹⁶. Essa ruptura de procedimento criativo não é mero detalhe estilístico, e pode revelar a necessidade de um “terceiro olho”, como diria Benjamin, uma perspectiva de sobrevisão em relação ao mundo que superaria os limites impostos pela crise da consciência do intelectual narrador-personagem, mas sem cair no exercício lírico e subjetivo que aproximaria a prosa da poesia.

Em ambos os livros, não há vestígios de qualquer “boa consciência literária” do intelectual que esteve na origem da própria ideia de resistência cultural, embora se consagre a palavra literária como caminho para desentorpecer a consciência social. A narrativa sobre violência da repressão é

¹⁴ Para uma análise detalhada de *Zero*, ver PELLEGRINI, Tania. *Gavetas Vazias. Ficção e Política nos anos 1970*. Mercado de Letras / Editora UFSCAR, 1996, p.128-169

¹⁵ FRANCO, Renato. *O romance de resistência nos anos 1970*. XXI Congresso Internacional da Associação de Estudos Latino-Americanos. September 24-26, 1998, Chicago, IL, lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf, p. 6

¹⁶ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.

a base para uma consciência que reconhece o “círculo do medo” que envolvia a sociedade, sob a ditadura triunfante. *Em Câmara Lenta* expressa um narrador (com fortes traços da experiência do autor) que destila sua indignação diante da morte vil sob tortura da companheira de armas, como forma de superar traumas e de recompor a narrativa de uma violência siderada e absurda da repressão¹⁷. Ao longo do livro, a possibilidade de narrativa do momento-chave da experiência traumática – a morte sob tortura – é construída de maneira enviesada, melancólica, aproximativa, que aos trancos, só se completa no final, como num esforço quase psicanalítico¹⁸. Neste processo narrativo que moldava a matéria histórica, humanizava-se a violência reativa do guerrilheiro e mantinha-se seu heroísmo e dignidade, mesmo na derrota. Já em *Festa*, a dignidade e o heroísmo estão ausentes. Os inúmeros personagens, sobre os quais não predomina propriamente um ponto de vista, são tratados como notícia de jornal, linguagem quase descritiva que tenta recompor os mosaicos de uma sociedade fragmentada e autofágica, à mercê de um terrorismo de Estado que vai muito além da repressão direta a guerrilheiros, chegando ao cidadão comum que se pensava imune à repressão. A ditadura era triunfante à medida que tinha se enraizado no cotidiano, na vida privada, produzindo culpados dentro da sua lógica de vigilância e disseminando uma lógica de violência que ia além dos porões.

Poesia nos “anos de chumbo”

O campo da poesia, por outro lado, parece não se enquadrar no axioma de criação literária enquanto lapidação de uma consciência da derrota e aproximação de um real por um sujeito que se vê em meio a um labirinto sem possibilidade de uma narrativa totalizante. A lírica e a consciência poética, arrisco dizer, debruçam-se mais diretamente sobre a relação entre linguagem e ser (social), deslocando os sentidos e silêncios impostos pelos discursos dominantes das ditaduras¹⁹. Os fragmentos de consciência histórica nas principais expressões poéticas dos anos 1970 enfrentaram o tema da derrota ou através de um olhar enviesado, que dessacralizava a vitória da

¹⁷ Para uma história das peripécias da edição do livro, que em si constituem um evento de resistência, ver ARAGÃO, Eloisa. *Censura na lei e na marra. Como a ditadura quis calar as narrativas sobre suas violências*. São Paulo, FAPESP/HUMANITAS, 2013

¹⁸ COSTA, Carlos Augusto. *Como um corte de navalha: resistência e melancolia em Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, 2011

¹⁹ Alfredo Bosi bem sintetizou a relação mediada e sutil entre poesia e política, independente do tema específico do poema remeter a qualquer tipo de exortação explícita: "Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. (...) A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar." (BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, 6ª ed, p. 227

ditadura pela linguagem do humor, ou enfrentava os impasses da subjetividade colapsada pela experiência histórica objetiva do “círculo do medo”. Arrisco dizer que, livres do imperativo de pensarem o lugar do intelectual como agente histórico e ator político, as expressões poéticas dos anos 1970 se debruçaram mais sobre a linguagem como caminho de uma nova lírica para compreender o real (e seus absurdos), refazendo, com “sabedoria literária” as tessituras que davam sentido à história.

O humor não esteve ausente dos poemas, ao contrário do que se vê na prosa. A ironia aqui mobilizada procurava desnudar o absurdo da situação política do país e as próprias insuficiências de uma narrativa organizada e mimética para dar conta da experiência histórica²⁰. Assim, a poesia se fez resistência como expressão destiladora dos sentimentos coletivos (medos, afetos, paixões), como descoberta e reinvenção de um mundo, como crítica da “desordem estabelecida”, afirmando o imperativo da subjetividade como sobrevivência dos valores ameaçados pela experiência histórica do autoritarismo e da violência de Estado²¹.

O grupo de poetas identificados com chamada a “Poesia Jovem” ou “Geração 70” (ou ainda, “Geração Mimeógrafo) apostaram na fragmentação da linguagem e no afastamento de temas “realistas” como forma de estimular a revisão da consciência de mundo. Conforme Heloisa Buarque, a poesia da Geração 70 foi uma resposta direta aos tempos históricos sombrios:

Assim, poesia e vida se casavam promovendo uma prática que, longe de ser pacífica, tentava com vigor crítico algumas respostas ao momento negro que experimentávamos. Surge uma multidão de poetas, cria-se um público, inventam-se formas independentes de produção, distribuição e veiculação para a literatura. A alegria e o humor como guerrilha. (...) É possível se pensar a poesia marginal dos anos 70 em várias direções. Fico aqui com um de seus aspectos: um espaço de resistência cultural, um debate político. Em pleno vazio, os jovens - e os não tão jovens - põem em pauta os impasses gerados no quadro do Milagre e desconfiam progressivamente das linguagens institucionalizadas e legitimadas do Poder e do Saber (...) A crítica social mais ligada ao cotidiano e à individualidade foi, inegavelmente, um avanço em termos do debate cultural e político, além de responder, com eficácia, ao sentimento generalizado de falência e de fracasso que os 70 conheceram²²

²⁰ Vide, por exemplo, o poema Grupo Escolar (Cacaso): Sonhei com um general de ombros largos / que fedia / e que no sonho me apontava a poesia / enquanto um pássaro pensava suas penas / e já sem resistência resistia. / O general acordou e eu que sonhava / face a face deslizei à dura via / vi seus olhos que tremiam, ombros largos, / vi seu queixo modelado a esquadria / vi que o tempo galopando evaporava / (deu pra ver qual a sua dinastia) / mas em tempo fixei no firmamento / esta imagem que rebenta em ponta fria / poesia, esta química perversa / este arco que desvela e me repõe / nestes tempos de alquimia.

²¹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000 (6ª ed), p. 167

²² Jornal do Brasil, Caderno B – Rio de Janeiro, sábado, 13 de dezembro de 1980. Heloísa Buarque de Hollanda DEPOIS DO POEMÃO (<http://www.sbpcnet.org.br/saoluis/arquivos>)

O humor, o descompromisso e a leveza de uma consciência amena do real²³ dividem espaço com expressões mais sombrias das crises de identidade e da falta de perspectiva, sobretudo para a juventude mais consciente do seu lugar na história. O slogan, a linguagem da mídia, o *hai-kai* e a pichação, formas moleculares de escrita que pautam a poesia jovem, não expressam apenas um lirismo autocentrado, mas propõem um jogo coletivo e lúdico de proposições poéticas cuja força está exatamente no pronto reconhecimento e no deslocamento da linguagem. Paulo Leminski, um dos ícones da geração, sintetizou esta perspectiva: "A chamada poesia marginal dos anos 70 é uma poesia, em grande parte ignorante, infanto-juvenil, tecnicamente inferior aos seus antecessores."²⁴

Apesar deste esvaziamento da labuta com a palavra e da busca do sublime, a crítica literária percebeu o potencial da poesia como expressão de uma nova consciência, não totalizante, de mundo, afirmação de uma subjetividade como expressão de consciência nostálgica, lírica ou utópica²⁵ ou atitude farsesca dessacralizadora dos rigores da ditadura²⁶. Em outras palavras: expressão de uma crise estética e política, mas vontade de superá-la, poeticamente.

Obviamente, não devemos generalizar, pois mesmo no campo da "poesia jovem", o sentido lírico e trágico de uma subjetividade massacrada pela realidade está presente, como no poema canônico "Cogito" de Torquato Neto que pode ser visto como o testamento trágico de uma juventude encapsulada entre a vocação para a plenitude existencial e a partilha de uma melancolia histórica:

Eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível
 eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dantes
 sem novos segredos dentes
 nesta hora
 eu sou como eu sou
 presente

²³ vai ter uma festa / que eu vou dançar / até o sapato pedir pra parar / aí eu paro, tiro o sapato / e danço o resto da vida (Rápido e Rasteiro, Chacal)

²⁴ Correio das Artes. João Pessoa, PB, 8/7/84), de João Pessoa Apud FORTUNA, Felipe. O que ficou da poesia marginal? *Jornal do Brasil*, Caderno B/Especial, 07 de setembro de 1986 (Disponível em: <http://acd.ufjf.br/pacc/literaria/oqueficou.html>)

²⁵ BOSI, A, "Poesia e resistência" In: *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000 (6ª), p.167

²⁶ HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de viagem*. CPC, Vanguarda e desbunde. São Paulo, Brasiliense, 1981

desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim
 eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranquilamente
 todas as horas do fim

Entretanto, o poema mais impactante dos anos 1970, ao menos para a crítica literária, não veio da poesia “jovem”, “marginal” ou da “geração mimeógrafo”. Em 1975, com *Poema Sujo*, Ferreira Gullar, desde o exílio em Buenos Aires, fundiu a memória, a história e a sensação de decadência e impotência que transformava a cidade e o poeta em ruínas de um projeto abortado de mundo e subjetividade, confrontadas pelos dilemas da história, mas igualmente se afirmando como exercício de superação²⁷. Conforme Viviana Bosi:

No Poema sujo realiza-se um envolvimento agora visceral com a dimensão coletiva social, que foi processada substancialmente e passou a entrar de igual pra igual na linguagem lírica, porque esta se alargou para recebê-la. O exílio levou o poeta a expressar uma subjetividade solitária mas, paradoxalmente, através do afeto e da memória, agora sim múltipla e solidária²⁸

José Paulo Paes, que não se dedicou propriamente à poesia engajada, também deixou uma pequena e deliciosa troça poética sobre a ditadura, que nada devia ao humor dos “poetas jovens”, como por exemplo, em *Seu Metaléxico*:

*Economiopia / Desenvolvementir/ Utopia / Consumidoidos/
 Patriotários/Suicidatões"*

(*Seu Metaléxico*, poema de Meia Palavra).

Outro poeta que dialogou com a “geração mimeógrafo”, mas transpôs seus limites formais e temáticos, foi Francisco Alvim. Ainda conforme Viviana Bosi: “Seus poemas dos anos 70 e 80 acusam os porões da ditadura, ao insinuar a tortura, o medo e a perseguição, sugerindo a corrupção e o apadrinhamento, muitas vezes de forma velada, figurando situações ambíguas

²⁷ Logo depois do Golpe, diga-se, a poesia de Gullar já apontava para os impasses subjetivos diante da história, como em *Madrugada*: Do fundo de meu quarto, do fundo de meu corpo clandestino ouço (não vejo) ouço crescer no osso e no músculo da noite a noite a noite ocidental obscenamente acesa sobre meu país dividido em classes (Dentro da noite veloz, 1962-1974). Sobre as matérias poéticas e procedimentos criativos da poesia de Gullar ver: VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1984

²⁸ BOSI, Viviana. “A poesia e a política são demais para um só homem”. *Revista Maracanan*, n.11, Dezembro 2014, p. 10-23, p. 13.

Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/14037>

que precisam ser decodificadas pelo leitor. A autora destaca o poema “Postulando” (Passatempos, 1974):

A primeira providência é ver se há um cargo
Se tiver, ele há de querer entrevistá-lo
Ao meio-dia o candidato estará aqui o senhor querendo ficarei também para recebê-lo
O telegrama dizia porque meu nome não fora aprovado razões de segurança,
denúncia de um amigo que virou meu inimigo Foram corretos comigo deixaram-me
ver o telegrama / Não entendi Dois meses antes me haviam chamado de volta para
responder o inquérito Saí limpo Ainda comentaram passou no exame, meu velho É
bom que você saiba que tenho de fazer a consulta Um dia desses por que não
saímos?

O tom prosaico e banal do diálogo exacerba o lado absurdo da vigilância política, transformando o cotidiano em prisão, o local de trabalho em antro da corrupção, a entrevista em inquérito, o ex-amigo em inimigo que denuncia. É o exercício da linguagem dialógica e não propriamente a linguagem como expressão lírica do sujeito diante do mundo que denota o absurdo do autoritarismo em sua busca por culpados e subversivos²⁹.

Uma nota sobre a literatura de não-ficção

A literatura de não-ficção, que não será abordada de maneira mais abrangente nos limites deste artigo, foi responsável pela dinamização do mercado editorial no Brasil, sobretudo a partir de 1975³⁰. Esta tendência pode ser encontrada na febre de “romance-reportagem” (Aguinaldo Silva, José Louzeiro) e de livros de memórias, sobretudo após 1979, quando os exilados começam a voltar e a narrar suas aventuras e desventuras na luta contra o regime militar e no exílio (*O que é isso, companheiro?* e *Os Carbonários*, escritos pelos ex-guerrilheiros Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis). Já no ocaso da ditadura, o grande sucesso de *Feliz Ano Velho* (Marcelo Rubens Paiva, 1982) reafirmava o caminho das narrativas memorialísticas, entrecruzando as vítimas diretas e indiretas da violência do regime neste caso, como caminho literário para se compreender o impacto da ditadura sobre indivíduos e sobre a sociedade, e particularmente sobre a juventude que cresceu sob o AI-5.

Ao que parece, estes gêneros de “não-ficção” ocuparam o espaço deixado pelo romance como “narrativa sobre o mundo” a partir de uma

²⁹ Outros trechos de poemas de Alvim, publicados em 1978, com alusões à ditadura: “Onde a lei não cria obstáculos/ coloco labirintos” (“Autoridade”) / “Nosso negócio é a tortura/ sempre que falarem o nome dele/ invente” (“Conselho”) / “Aqui a gente sai/ e não sabe se volta” (“Voltas”) / “Vamos viver a era do centauro/ metade cavalo/ metade também” (“Meu filho”).

³⁰ Neste ponto, destaco o trabalho de Flamarion Maues: MAUES, Flamarion. *Livros contra a ditadura. Editoras de oposição no Brasil (1974-1984)*. São Paulo: Publisher, 2013.

consciência que conhece o sentido do processo e dos fatos ao redor dos personagens. Se o “romance-reportagem”, em flerte com o estilo *new journalism* tenta dar sentido a eventos que traduzem a mazela de uma sociedade atravessada pela violência do Estado e pela corrupção e amoralidade, os livros de autobiografia são marcos de reconstrução da memória, principalmente sobre a experiência da guerrilha, seu impacto na sociedade e seu lugar na história do Brasil³¹. Foram gêneros literários muito significativos do período da Abertura e expressam a necessidade de balanço e compreensão histórica de um período que parecia ter passado e que se configurava como dois momentos distintos, porém complementares: 1) as “utopias” dos anos 1960 e 2) a dura realidade da repressão dos “anos de chumbo”.

As “consciências literárias” construídas durante o regime militar percorrem um movimento reconhecível no tempo que vai da reflexão sobre a derrota, tendo o intelectual de esquerda como personagem e narrador pleno, à busca de uma nova expressão, em prosa e poesia, que olha para o mundo de maneira oblíqua, fragmentada e enviesada. A primeira fase deste movimento seria a marca dos primeiros anos após o golpe, enquanto o segundo momento marcaria a literatura dos “anos de chumbo”. Ainda poderíamos ver um terceiro momento da relação entre literatura e ditadura, que se configura a partir do final da década de 1970, pautado pela literatura de testemunho e pelos livros de não-ficção (ainda que muitos tenham sido escritos em diálogo com estilos literários, como o “romance-reportagem”).

Finalizo este artigo com o reconhecimento de que a relação entre literatura e ditadura é multifacetada e complexa, e não cabe em esquemas interpretativos e periodizações históricas rígidas. Aqui, trata-se de pensar algumas tendências, sem prejuízo da análise individual das obras que deram respostas plurais e variadas para os mesmos dilemas e impasses históricos proporcionados pela experiência social do autoritarismo. É preciso também reconhecer que a relação entre literatura e ditadura não acabou em 1985, quando, convencionalmente, diz-se que o regime dos generais chegou ao fim. As questões não resolvidas, os traumas e tabus individuais e coletivos decorrentes daquela experiência, a matéria da violência como propulsora da narrativa literária³², e os jogos da memória sobre aquele “passado que não passa” ainda alimentam, e alimentarão, a criação literária brasileira³³.

³¹ ROLLEMBERG, Denise. “Esquecimento das memórias”. In: MARTINS FILHO, João Roberto. *O golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos, Ed. UFSCAR, 2006, p. 81-92; SELIPRANDY, Fernando. *A luta amada no cinema*. São Paulo, Ed. Intermeios, 2015.

³² GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, EDUSP, 2012

³³ Ver, por exemplo: KUCINSKI, Bernardo. K. São Paulo, *Expressão Popular*, 2014; BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Editora 34, 2012; FUKS, Julian. *A Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Literatura e Sociedade, n. 23

São Paulo, 2016

ISSN 1413-2983

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Administração] e Redação

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 33

Cidade Universitária - Butantã

CEP: 05508-010 - São Paulo/SP

Tel.:55(11)3091-0003 e-mail:revflt@usp.br

Contato: Aryanna Oliveira