



LETRAS EM REVISTA

V. 13, N. 02/2022 / ISBN 2318-1788

Dossiê

**A CIDADE NA LITERATURA: RECUOS, AVANÇOS E
PERSPECTIVAS**

Prof. Dr. Fernando Alexandre Lopes (Instituto
Politécnico de Viseu/Portugal)

Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB)

Profa. Dra. Silvana Pantoja (UESPI/UEMA)

Organizadores



**PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI

@ 2022 by Programa de Pós-graduação em Letras (UESPI)

Direitos reservados ao Programa de Pós-graduação em Letras (UESPI)

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa dos autores e do editor.

Capa: Diego Lopes

Editoração e preparação dos originais:

Revisão: Autores

Apoio:



L649 LETRAS EM REVISTA – v. 13, n. 02, 2022. Teresina: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Semestral.

ISSN: 2318-1788

1. Estudos Literários. Estudos Linguísticos. Estudos Culturais - Periódico. 2. Universidade Estadual do Piauí.

CDD 613.703



Governadora do Estado
Regina Souza

Reitor
Evandro Alberto de Sousa

Vice-Reitor
Jesus Antônio de Carvalho Abreu

Pró-Reitor de Ensino de Graduação
Paulo Henrique da Costa Pinheiro

Pró-Reitora Adj. de Ensino de Graduação
Mônica Maria Feitosa Braga Gentil

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Raurys Alencar de Oliveira

Pró-Reitora de Administração
Fábia de Kássia Mendes Viana Buenos Aires

Pró-Reitor de Planejamento e Finanças
Lucídio Beserra Primo

Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitários
Ivoneide Pereira de Alencar

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Franklin Oliveira e Silva

LETRAS EM REVISTA

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Equipe Editorial

Editor Chefe

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Conselho Editorial

Estudos Literários

- Prof.ª Dra. Adriana Bebiano (Universidade de Coimbra)
Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (UFPE/CNPq)
Prof.ª Dra. Ana Pizzarro (Universidade do Chile)
Prof. Dr. Anselmo Peres Alós (UFSM/CNPq)
Prof.ª Dra. Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)
Prof.ª Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)
Prof. Dr. Flavio Garcia (UERJ)
Prof.ª Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG/CNPq)
Prof.ª Dra. Luiza Lobo (UFRJ)
Prof.ª Dra. Marcia Miguel Manir Feitosa (UFMA)
Prof.ª Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (UNIFESP)
Prof.ª Dra. Regina Zilberman (UFRGS/CNPq)
Prof.ª Dra. Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG/CNPq)
Prof.ª Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB)
Prof.ª Dra. Tania Regina de Oliveira Ramos (UFSC)
Prof.ª Dra. Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS)

Estudos Linguísticos

- Prof. Dr. Adair Vieira Gonçalves (UFGD/CNPq)
Prof.ª Dra. Antonia Dilamar Araújo (UECE)
Prof. Dr. Benedito Gomes Bezerra (UNICAP/UPE)
Prof. Dr. Dermeval da Hora (UFPB/CNPq)
Prof.ª Dra. Livia Suassuna (UFPE)
Prof.ª Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT)
Prof.ª Dra. Maria Auxiliadora Ferreira Lima (UFPI)
Prof.ª Dra. Maria da Glória di Fanti (PUCRS)
Prof.ª Dra. Mariza Angélica Paiva Brito (UNILAB)
Prof.ª Dra. Mercedes Fátima de Canha Crescitelli (PUCSP)
Prof.ª Dra. Mônica Magalhães Cavalcante (UFC/CNPq)
Prof.ª Dra. Rivaldo Capistrano de Souza Júnior (UFES)
Prof.ª Dra. Rosângela Hammes de Oliveira (UFSC/CNPq)
Prof. Dr. Sandro Luis da Silva (UNIFESP)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ: CIDADE NA LITERATURA: RECUOS, AVANÇOS E PERSPECTIVAS.....	9
Prof. Dr. Fernando Alexandre Lopes (Instituto Politécnico de Viseu/Portugal)	
Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB)	
Profa. Dra. Silvana Pantoja (UESPI/UEMA)	

1 MEMÓRIA CIDADINA E FICCIONALIZAÇÃO NA OBRA DE H. DOBAL...	11
Eneias Brasil	
2 “EM-CIDADE”, DE GUIMARÃES ROSA: IMAGENS CIDADINAS DE UM ARTISTA EM TRÂNSITO.....	27
Fabrcício Lemos	
3 UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS BECOS DA MEMÓRIA E QUARTO DE DESPEJO: A FAVELA COMO ESPAÇO E COMO LUGAR.....	41
Francisca Katrine de Carvalho Souza	
Wheriston Silva Neris	
4 TESSITURAS DA MEMÓRIA E DO LUGAR EM JOSUÉ MONTELLO: A RECONSTITUIÇÃO DO IMPÉRIO E DA REPÚBLICA EM “O MONSTRO”.....	59
Gabriel Vidinha Corrêa	
Márcia Manir Miguel Feitosa	
5 A ESCRITA DAS RUAS NOS CONTOS “D. JOAQUINA”, DE JOÃO DO RIO, E “A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO”, DE RUBEM FONSECA.....	71
Gilda Vilela Brandão	
6 A CIDADE NA EPI(PAN)DEMIA: UM OLHAR SOBRE ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO.....	83
Kélson Rubens Pereira da Silva	
Silvana Maria Pantoja dos Santos	

7	A CIDADE COMO LUGAR DE MEMÓRIAS: UMA LEITURA COMPARADA DE OS TELHADOS, DE JOSÉ CHAGAS, E LITANIA DA VELHA, DE ARLETE NOGUEIRA.....	101
	Jeanne Sousa da Silva Gabriela Lages Veloso	
8	O QUE PODE UMA VOLTA NA RUA?.....	115
	João Barreto da Fonseca Renata Barreto da Fonseca Vanessa Maia Barbosa de Paiva	
9	A PRESENÇA DA CIDADE NA OBRA DE FERNANDO NAMORA: UMA LEITURA SOBRE A SOLIDÃO.....	127
	Karina Frez Cursino	
10	A (RE)CONSTRUÇÃO MEMORIALÍSTICA DE ROMA E MOGADÍSCIO EM MINHA CASA É ONDE ESTOU, DE IGIABA SCEGO.....	145
	Leonardo Vianna	
11	FORA DO LADO DE DENTRO, DENTRO DO LADO DE FORA: O NARRADOR-ANDARILHO EM NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA.....	161
	Luís Henrique Pereira da Silva Maria Iranilde Costa	
12	“SÃO PAULO É O LÁ FORA? É O AQUI DENTRO?”: O TRÂNSITO COMO NÃO-LUGAR EM ELES ERAM MUITOS CAVALOS.....	179
	Marcelo Franz	
13	PALCO ANCESTRAL DE UM MUNDO RECÔNCAVO: A CIDADE LITERÁRIA DE CACHOEIRA PELO OLHAR FEMININO.....	197
	Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins Sérgio Ricardo Oliveira Martins	
14	CAZUZA: REFLEXÕES MEMORIALÍSTICAS SOBRE OS LUGARES DE AFETO.....	215
	Solange Santana Guimarães Morais Erika Maria Albuquerque Sousa Valéria de Carvalho Santos	

SEÇÃO GERAL

- 15 **ENTRE O ENSAIO E A FICÇÃO: O PROJETO LITERÁRIO DE ANA MARIA MACHADO**..... 229
Diana Navas
Gabriela Trevizo Gamboni
- 16 **A EDUCAÇÃO BURGUESA EM ALUÍSIO AZEVEDO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE O MULATO (1881)**..... 243
Marina Rodrigues de Oliveira
Márcio Mello
- 17 **ABUSO, TRAUMA E CURA: O FEMINISMO NA POESIA DE RUI KAURE DE AMANDA LOVELACE**..... 259
Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva
- 18 **AS MULHERES E A LITERATURA NO SÉCULO XIX: A SENHORA DE WILDFELL HALL ENQUANTO BILDUNGSROMAN FEMININO**..... 277
Cindy Conceição Conceição Oliveira Costa
Lucélia de Sousa Almeida

APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ: A CIDADE NA LITERATURA: RECUOS, AVANÇOS E PERSPECTIVAS

A cidade passou a ter um grande impulso a partir do século XIX, decorrente do crescimento econômico e demográfico. O espírito moderno fez-se presente nas grandes lâmpadas elétricas, boulevards, galerias, estabelecimentos industriais, transformando, definitivamente, a paisagem urbana. Extasiados com o novo perfil de cidade, entram em cena os construtores de cidade: Balzac, com Paris e Dickens, com Londres.

Nas letras portuguesas, Cesário Verde, o Anjo da modernidade nas palavras de Eduardo Lourenço, registra pequenos fragmentos do moderno que se insinua na cidade de Lisboa. Como andarilho, revela alargamento da rua e o burburinho urbano, com seus passantes, transportes, fachadas de casas, jardins, de modo a anunciar mudanças à capital portuguesa.

No Brasil, ainda no século XIX, a cidade passou a ser protagonizada na pena de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, no entanto, foi com Lima Barreto, no início do século XX, que as artérias urbanas foram expostas: os subúrbios, com seus problemas decorrentes da segregação espacial. Com essa forma de desnudar a cidade, Lima Barreto torna visíveis o avesso da paisagem urbana, até então desconhecida na ficção brasileira. João do Rio, contemporâneo de Lima Barreto, enaltecia a cidade a partir da pulsação das ruas que pareciam ter almas e que abrigavam diferentes tipos humanos: as damas elegantes, os banqueiros, os bêbados, os operários, os artistas, os transeuntes, dentre outros perfis que consumiam as ruas, embevecidos pelo fervor da modernidade.

O delinear da cidade que passou a ser vislumbrada, corroborou para o perfil de homem moderno: o flâneur, descrito por Walter Benjamin a partir da obra de Baudelaire (1994), como um sujeito que vagueia e se deleita, nas vias públicas, com a nova paisagem urbana. Nada fica imune ao seu olhar: multidão, fachadas de prédios, galerias. Imerso em um mundo de embriaguez, deambula pelas ruas, cujo olhar é modelado pelo choque.

À luz dos desenvolvimentos urbanos mais recentes, as metrópoles e megalópoles mostram-se deslizantes: desfazem-se as estabilidades e a noção de segurança escorre e se dilui. Então, a cidade na literatura toma novas abordagens: dar a ver o anonimato, o crescimento da violência, os estigmatizados socialmente, a solidão, o medo, os fragmentos, os trapos, os despojos, a degradação do espaço e do corpo, os guetos, dentre outras questões tão caras ao século passado que se intensificam no século XXI. Acrescenta-se a isso, a atração ou repulsa pelo urbano, o passado que dele emerge, além das crises da cidade, como hídricas, econômicas, epidêmicas.

A literatura que tematiza a cidade se desdobra em abordagens que revelam a fragmentação, uma das características basilares do mundo moderno, tornando o sujeito impotente diante de contextos ampliados e difusos. Assim, o protagonismo literário ora se metamorfoseia, ora silencia, nem tudo revela, antes se camufla em procedimentos que denunciam possíveis estremecimentos na relação homem/cidade. Dessa maneira, pensar a cidade na literatura permite refletir sobre a relação do homem com o espaço urbano, a sua cotidianidade, suas angústias e afetos depositados no corpo da urbe.

Assim, os trabalhos reunidos neste Dossiê intitulado A cidade na literatura: recuos, avanços e perspectivas, da Letras em Revista, apresentam reflexões teórico-críticas e análises distintas sobre a cidade na literatura, unidos por um fio condutor, qual seja a sensibilidade de pensar a cidade com olhares desautomatizados, capazes de dar a ver camadas sobrepostas das urdiduras urbanas, a partir do plano ficcional. Nos textos deste número, a cidade se apresenta sob diferentes perspectivas: periferia, centro, espaços históricos e memorialísticos, enfim, abordagens que ganham conteúdo, forma, volume, por meio de recursos estéticos, dos mais variados, nas obras literárias.

A representação da cidade na literatura depende do modo como o escritor faz do espaço urbano um texto que precisa ser lido e decifrado, parafraseando Lucrecia Ferrara. Aquilo que está sob o texto-cidade desnuda aspectos históricos, sociais, econômicos, culturas, cujos rastros permanecem latentes, dando ciência da relação entre homem e cidade. Os signos urbanos, entendidos como vias de representações, pautam-se em sociabilidades capazes de pôr em cena experiências individuais e interpessoais. Desse modo, independentemente da ênfase dada, os autores dos escritos deste dossiê conseguem, cada um à sua maneira e sob ângulos diversos, recorrer aos textos literários para mostrar que a cidade na literatura não se confunde com a real, posto que construída com linguagem em que são depositadas percepções, impressões e sensações.

Prof. Dr. Fernando Alexandre Lopes (Instituto Politécnico de Viseu/Portugal)

Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB)

Profª. Dra. Silvana Pantoja (UESPI/UEMA)

MEMÓRIA CIDADINA E FICCIONALIZAÇÃO NA OBRA DE H. DOBAL

CITY MEMORY AND FICTIONALIZATION IN THE WORK OF H. DOBAL

Eneias Brasil
UESPI

Resumo: Este artigo contém duas partes, na primeira examinamos o conto *O adulto incompleto* da obra *Um homem particular* (1985), de H. Dobal (1927-2008), a partir da relação entre homem e memória como ressignificação do presente. Examinamos, na segunda parte, a narrativa e três poemas da obra *A serra das confusões* (1978) para verificar o processo de ficcionalização do eu-empírico através da configuração da personagem Tristão Teixeira, retratada em diversos poemas de Dobal e também em parte de sua prosa. Para tal objetivo, partimos de teorias que tratam da relação entre a memória e o processo de ficcionalização em obras literárias. Sob a citada perspectiva, abordamos as teorias de Maurice Halbwachs (2006), Henri Bergson (1999), Benedito Nunes (1988) e Dominique Combe (2009). A memória cidadina pode ensejar no narrador de *O adulto incompleto* uma reinterpretação de seu presente corroborando sua atual condição de decadência. Em *A serra das confusões*, a proposta literária pauta-se na criação de uma relação lúdica entre realidade e ficção.

Palavras-chave: Memória. Ressignificação. Ficcionalização.

Abstract: *This article is organized into two parts. Firstly, we examine the relation between man and memory as a resignification of the present in O adulto incompleto, a short story in Um homem particular (1985), by H. Dobal 1927-2008). And secondly, we analyze Dobal's narrative and three poems in A serra das confusões (1978) to verify the fictionalization process of the empirical self through the characterization of Tristão Teixeira, a character portrayed by Dobal in several poems and also part of his prose. We consider in our analyses theories that address the relation between memory and the fictionalization process in literary works, such as discussed by Benedito Nunes (1988), Dominique Combe (2009), Henri Bergson (1999), and Maurice Halbwachs (2006). Our research reveals that the city memory may incite the narrator of O adulto incompleto to reinterpret his present aiming at corroborating his current decaying condition. In A serra das confusões, the literary proposal is based on creating a ludic relation between reality and fiction.*

Keywords: *Memory, Resignification, Fictionalization.*

1ª PARTE: MEMÓRIA RESSIGNIFICADA EM *O ADULTO INCOMPLETO*

A memória como a concebemos reflete um mecanismo de apreensão pela consciência dos registros da vivência do ser no decorrer da vida, porém esse registro pode ser construído, muitas vezes, de forma coletiva pela influência de diversos agentes interativos em relação ao ser. Para Halbwachs, a memória coletiva se desenha na existência de “dois seres”: a testemunha que viveu e um ser que não viu, mas possa ter formado uma opinião embasada nos testemunhos dos outros. Essa memória última seria, portanto, construída coletivamente.

Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos. Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências. (HALBWACHS, 2006, p. 29)

É o que podemos perceber no conto aqui estudado, onde temos um narrador-personagem que, por meio da memória, revisita sua cidade natal, iniciando um processo de ressignificação dessa memória que resulta na construção de novos sentidos em sua condição atual:

Das alturas da noite volta o confuso ressoar de latidos.

Acordo para os meus sonhos. Uma lembrança antiga – os cães vadios que velavam nos arrabaldes – me traz de novo para a vida, para esta noite escura, cortada por palpitações.

Sou um homem entre infância e velhice, entre vigília e sono. Acorda em mim uma cidade vivida, onde os cães ladravam de madrugada. Acordo como um transeunte numa cidade sem esquinas. (DOBAL, 1999, p. 101)

Nas linhas iniciais do conto *O adulto incompleto*, o narrador-personagem aparece como um homem que retorna a um passado vivido, porém não de modo físico, mas por intermédio da memória: o passado foi evocado a partir de um “confuso ressoar de latidos”, que se constitui como um elemento exterior capaz de provocar no sujeito as antigas lembranças. A esse “ressoar de latidos”, podemos relacionar o fator que ativou a percepção do sujeito. Nas palavras de Bergson:

Sei que objetos exteriores imprimem nos nervos aferentes estímulos que se propagam para os centros, que os centros são palco de movimentos moleculares muito variados, que esses movimentos dependem da natureza e da posição dos objetos. Mudem-se os objetos, modifique-se sua relação com meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos. Mas tudo se altera também em “minha percepção”. Minha percepção é portanto função desses movimentos moleculares, ela depende deles. (BERGSON, 1999, p. 17)

É possível apreender, com base na ideia de Bergson, que o “ressoar de latidos”, entendido aqui como objeto exterior, foi o elemento que ativou a “percepção” do sujeito narrador, uma vez que provocou nesse a lembrança da cidade onde “cães ladravam de madrugada”. Podemos postular, então, que a partir da sua percepção, ativada externamente pelos latidos, o sujeito entrou em um estado de contemplação de suas memórias, que é o mote de todo o conto: por meio da ressignificação dessas lembranças as quais o sujeito considerava “soterradas” é que a narrativa se desenvolve, ganhando matiz de reinterpretação do passado por intermédio do olhar presente. Bergson fala ainda da alteração dos movimentos interiores dos centros perceptivos, ou seja, caso o objeto exterior que engatilhou as lembranças antigas do sujeito narrador fosse outro, possivelmente as percepções (memórias) seriam diversas – suas lembranças foram, portanto, ensejadas a partir da memória específica dos sons caninos. São, segundo Bergson, “movimentos, no interior de meu corpo, destinados a preparar [...] a reação de meu corpo à ação dos objetos exteriores.” (BERGSON, 1999, p. 17). O sujeito narrador, por fim, foi capaz de relacionar, mediante o processo de lembrança, os latidos externos e os latidos internos (lembrança), evocando em si memórias antigas.

Para Walter Benjamin (1994, p. 37), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” Portanto, é possível postular que a “cidade vivida” pelo sujeito narrador retorna de forma “lembrada”, ilimitada na medida em que ganha força por meio da memória. A cidade, nesse contexto narrativo, vira símbolo do caminho tomado pelo sujeito para acessar as antigas memórias de sua cidade natal. Ele “acorda para seus sonhos”, isto é, a partir de suas memórias vividas, ele “recorda” (revive) antigas experiências naquela cidade.

Hoje vivo numa cidade sem ruas e não me sinto ligado a cidade nenhuma. A passagem do tempo tornou irreal a minha própria cidade. Voltei lá depois de muitos anos. Reconheci algumas casas, algumas árvores e os rios, que aparentemente eram os mesmos. Mas no todo era uma cidade descaracterizada, invadida por estranhos. O burgo sonolento e amável se desmaterializou, mas continua intacto num lugar acessível da memória. (DOBAL, 1999, p.101)

A passagem acima transcrita apoia a ideia de que o sujeito narrador retornou, fisicamente, pelo menos uma vez à sua cidade natal e constatou as mudanças sofridas pela última. Foi capaz de reconhecer casas, árvores e os rios, mas a passagem do tempo transformou aquele espaço e o sujeito narrador não o reconhece mais como seu: o tempo e o progresso trouxeram à cidade modificações sensíveis que provocaram um desligamento das raízes provincianas da personagem, visto que ele constata que o ambiente se tornou “irreal”, descaracterizado e “invadido” por novos moradores. Essa decepção sofrida pelo sujeito narrador pode tê-lo marcado, a ponto de ele sentir-se sem “raízes” e desligado de qualquer cidade. Trata-se de um sujeito que perde parte de sua identidade antes atrelada ao contexto daquele antigo espaço citadino. Contudo, a lembrança do “burgo sonolento e amável”, ou seja, a lembrança dos antigos moradores pré-burgueses e acolhedores, ainda ligados aos laços comunitários das pequenas cidades, constitui-se como refúgio

de um presente intolerável. Outra passagem do conto denota a necessidade do sujeito narrador de acessar as memórias como refrigério do presente.

Agora volto lá frequentemente em sonhos. Isto é bem claro: não é uma cidade desaparecida que volta para mim. Sou eu que volto para uma cidade que foi sendo rapidamente substituída e encontro ruas de onde todos desertaram. Até os estranhos desapareceram. Sumiram os seus cansados habitantes, de pele seca e descorada pelo calor. (DOBAL, 1999, p.101)

Aqui temos uma sugestão de que esse sujeito, sentindo-se desligado da cidade devido a decepção sofrida diante da transformação daquele contexto citadino, prefere cultivar as memórias, de modo a compensar a descaracterização de suas origens. Não estaria mais presente fisicamente na cidade, mas preferindo acessá-la mediante a memória que guardou de tempos idos. Os “sonhos”, aqui mencionados, viram símbolo de um passado congelado no tempo e afável aos desejos do narrador de recuperar um espaço que um dia teve como seu. Todavia, essa recuperação também resulta mal sucedida. O sujeito narrador enfatiza que não se trata de uma cidade que retorna às suas lembranças (pois a antiga cidade já não existe fisicamente) e sim ele, utilizando a memória, revisita o antigo espaço. É importante ressaltar que, nessa revisitação, há a sugestão do sentimento de inconformismo sentido pela personagem que o faz refletir, nas passagens seguintes, sobre as hipóteses que levaram à transformação daquele contexto citadino.

Nas linhas seguintes do conto, o sujeito narrador constata longamente sobre a antiga cidade tornar-se, gradativamente, uma nova e desagregada das antigas características. O narrador, com esforço, reconhece aquele cenário, mas não aceita as mudanças que ali se instalaram e acaba por ressignificar as antigas memórias.

Volto àquela cidade e tudo me é de novo familiar. Ando sozinho pelas ruas vazias, na claridade insuportável de uma tarde de outubro. O sol, porém, não tem fogo, não queima nada.

Os meus passos não ressoam no silêncio. Atravesso montes de folhas secas que não crepitam. Nada ressoa, nada se move, não há vento nas árvores. Não entro nas igrejas, no mercado, no cemitério. Há muito deixei de ser católico, não faço transações, me desliguei dos mortos. (DOBAL, 1999, p.101)

Nesse processo de ressignificação da memória, o narrador acaba por dar novo significado a si mesmo, entrando em reflexões que o fazem ponderar sobre o seu atual estado identitário. A cidade esgotou-se, não demonstra movimento, vida, o sol “não tem fogo”, não há vento. Nota-se aqui que aquele contexto rememorado pelo narrador perde o significado que um dia teve e culmina na sugestão de que a cidade nasceu, desenvolveu-se (visto aqui de forma negativa) e gradativamente esgota-se – processo simbolizado pelas imagens da igreja (nascer), do mercado (desenvolvimento) e do cemitério (decadência). Assim, o sujeito narrador reinterpreta a si mesmo na medida em que essas viagens mentais demonstram que também ele passa agora por um processo de decadência,

reflexo da cidade que pauta suas origens. Nas palavras de Halbwachs:

Quando voltamos a uma cidade em que já havíamos estado, o que percebemos nos ajuda a reconstruir um quadro de que muitas partes foram esquecidas. Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. (HALBWACHS, 2006, p. 29)

Halbwachs fala sobre a ressignificação da memória pelo olhar do presente, na medida em que essas memórias antigas podem trazer novos significados a quem rememora. O conjunto de imagens evocadas pela memória individual é construído não de forma única, mas por um tecido de memórias construído coletivamente. Assim, o sujeito narrador do conto estudado rememora elementos que simbolizam o coletivo (igrejas, mercado, cemitério), tentando fugir da coletividade com vistas ao isolamento. Trata-se de um ser que empreende um voltar a si mesmo, um desligamento de suas raízes e de seus contemporâneos – esse homem que rememora se constitui como um ser em decadência, assim como a sua cidade.

Na passagem seguinte do conto, ainda é possível apontar mais algumas marcas desse ser em decadência. Eis:

Me desliguei dos vivos. Os meus filhos cresceram: não preciso mais deles. Ouço a voz de minha mulher me censurando que eu não preciso de ninguém. E ela, como sempre, tinha razão. Não preciso de ninguém. Mas estou aqui, neste verão pedindo o refrigerio das sombras.

Estou aqui de novo na luz insuportável dos outubros desta cidade e sinto frio onde o calor me oprimia. Estou sendo substituído por mim mesmo neste meu corpo que se desgasta. (DOBAL, 1999, p.102)

Nessa passagem a tentativa de desligamento do sujeito narrador com suas origens é reiterada, há uma sequência de imagens que sugerem esse processo de deterioração dos laços familiares e afetivos. Seus filhos não simbolizam afeto, pois cresceram e o sujeito narrador acredita que cumpriu o seu papel de criá-los. Sua esposa aparece como contraponto ao isolamento pretendido pelo narrador e a sua voz serve como um alerta ou chamamento à realidade de que é impossível desligar-se totalmente de tudo e de todos – trata-se de um homem em crise que desorganizou-se à medida em que não encontrou refrigerio de sua atual condição ao tentar resgatar os antigos laços comunitários por intermédio da memória. Mesmo empreendendo um retorno às suas origens, esse homem não obteve sucesso ao religar as suas experiências aos objetos do seu antigo mundo. Nas palavras de Georg Lukács:

os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas [...]. Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens e podem ser pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser, também, meros

cenários da atividade e do destino deles. (LUKÁCS, 1965, p. 47)

Portanto, é possível sugerir que a cidade em decadência lembrada pelo sujeito narrador termina por ensejar nesse uma perda da identidade e consequente crise, quando esse sujeito já não se reconhece mais como tendo laços familiares ou comunitários. Lukács enfatiza que os elementos que fazem parte do contexto de vida dos homens, nem sempre estritamente ligados à sua vida, podem determinar seus destinos e serem símbolos pontuais de suas relações sociais posteriores. É o que acontece com a personagem do conto estudado: ele passa a sentir-se incompleto e sem chances de completude, pois o refrigério da memória foi incapaz de aplacar seus vazios. Os antigos elementos que outrora ele reconhecia foram substituídos ou deixaram de existir. O final do conto ilustra a sensação de incompletude sentida pela personagem.

O silêncio é impenetrável. Perdeu-se todo rumor de vida. Até as antigas tempestades de trovões, que sacudiam a cidade, morrem agora sem descer do azul.

Vejo-me: sou um adulto incompleto, continuo a crescer dentro desta cidade morta, que não me abandona. (DOBAL, 1999, P. 102)

A cidade se constrói na memória do narrador como algo totalmente novo e irreconhecível, ela transforma-se em culminância da decadência humana e comunitária observada pelo narrador. Esse homem, mesmo que reitere que não se sente ligado à cidade nenhuma, está fadado a falir junto à cidade, pois nela estão suas raízes agora esfaceladas. É um adulto incompleto que inutilmente busca suas raízes, sua identidade e o alívio de sua atual condição decadente, mas que continua a crescer nas lembranças soterradas da sua antiga origem.

Concluimos, portanto, que a memória individual e coletiva, simbolizada pelo contexto citadino, foi capaz de ensejar no sujeito narrador uma reinterpretação do seu presente corroborando sua atual condição de decadência – condição essa verificada por meio da associação entre as características da cidade revisitada pela memória e suas próprias características humanas, compondo um todo coerente de entidades (citadina e humana) em crise.

2ª PARTE: FICCIONALIZAÇÃO E CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM TRISTÃO TEIXEIRA EM *A SERRA DAS CONFUSÕES*, DE H. DOBAL

A narrativa ficcional pode ser entendida como uma elaboração literária com vistas a atender um objetivo de recriação da realidade a partir de recursos formais, dos quais um escritor se utiliza, para tornar essa recriação consistente dentro de uma obra escrita. Peter Burke postula que “escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?)” (BURKE, 1997, p. 108). É possível abstrair, assim, que as relações entre “realidade empírica” e ficção são, ainda hoje, evidentes, e os limites entre elas são imprecisos e questionáveis.

No âmbito da obra literária, os limites se constroem e se condensam em um jogo artístico de elaboração da narrativa quando essa abriga “realidades recriadas”, evocando “efeitos de realidade” que podem ser intensificados nas escolhas formais feitas pelo artista. As relações entre *práxis* humana e ficção, assim, constituem-se como base para a construção do enredo de algumas narrativas ficcionais e obras poéticas, mas quando ensejam uma hipótese de ligação entre obra literária e autor por intermédio de um processo de ficcionalização, o autor surge dentro de um contexto literário não como presença direta, mas tornando-se um elemento fictício dentro de uma narrativa ou poética. Consideremos o que diz Dominique Combe:

A gênese do conceito de “sujeito lírico” é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da “referencialidade” da obra literária. Mas, ao refletirmos sobre as implicações dessa hipótese, parece que o sujeito “lírico” não se opõe tanto ao sujeito “empírico”, “real” – à pessoa do autor –, por definição exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito “autobiográfico”, que é a expressão literária desse sujeito “empírico”. O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiográfico como sujeito da enunciação e do enunciado. (COMBE, 2009, p. 120)

Compreendemos assim que a expressão de um “eu empírico” dentro de uma determinada obra literária pode se configurar não como expressão real da vida do autor ou de sua presença direta, mas sim de um referencial do que chamamos aqui de *práxis* humana – essa referência comporia a fonte de onde um determinado autor pode retirar as reflexões da vida humana, de modo a expressar a totalidade das angústias fora de si, isto é, do homem universal. O objetivo não seria, portanto, traçar considerações particulares sobre a experiência do sujeito, unicamente, mas exercitar o “colocar-se” no lugar do outro, o “atingir” o máximo de visões possíveis, de modo a expressar uma voz coletiva.

Entendemos a problemática que se desenha quando se trata do impasse entre sujeito ficcional e sujeito empírico, bem como das imprecisões de compreensão referentes à construção da poesia como voz de “dicção” e da prosa como gênero de “ficcionalização”. Contudo, propomos aqui uma tentativa de evidenciar o processo de ficcionalização do sujeito empírico na obra *A serra das confusões* (1978), a partir da configuração da personagem Tristão Teixeira na narrativa de abertura e em três poemas. Para tal, apoiaremos-nos nas considerações de Dominique Combe, quando diz:

Pode-se perguntar por que então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa [...]. Essa “ilusão referencial” deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de “ficção”, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”, quer dizer, de enunciação efetiva. (COMBE, 2009, p. 122)

É possível perceber que a origem do impasse entre prosa e poesia, já mencionado, tem configuração a partir da cristalização do conceito de que a primeira seria uma construção literária

fictícia, ou seja, pautada em uma realidade totalmente forjada na imaginação do artista, já a segunda seria voz de “dicção”, isto é, seria uma voz do autor expressa diretamente (conceito apoiado no modelo romântico de arte como inspiração/expressão direta do eu). Pretendemos aqui desfazer a ilusão da qual se refere Combe no tocante a esse impasse entre prosa e poesia, examinando produções de H. Dobal que exercitam a dissolução do eu por intermédio da ficcionalização. Para Débora Araújo, Dobal utiliza o recurso da autobiografia em alguns poemas ao utilizar o pseudônimo de Tristão Teixeira. Em suas palavras:

Outra vertente desta obra é presença de certo traço autobiográfico, pois embora o texto de introdução seja carregado de um tom ficcional, os personagens da família Teixeira narram algumas passagens vividas pela família do poeta. Além disso, H. Dobal anteriormente já usara o pseudônimo Tristão Teixeira que ressurgiu em A Serra das Confusões. (ARAÚJO, 2011, p. 78, 79)

Araújo se refere a diversos poemas presentes na obra de H. Dobal em que há a figura de Tristão Teixeira (uma referência biográfica ao autor, segundo a teórica, uma vez que “Teixeira” se constitui como sobrenome paterno de H. Dobal). Há de se ressaltar aqui, entretanto, que discordamos da postulação de Araújo, pois observamos que Tristão Teixeira não seria uma referência autobiográfica e sim um eu empírico ficcionalizado. Em outras palavras, a figura de Tristão Teixeira, nos contextos em que aparece, compõe-se mais como uma personagem criada para atender uma necessidade artística de referência à *práxis* humana totalizante e não específica.

É válido ressaltar, também, que a produção literária de H. Dobal tem como uma de suas principais características justamente a “fuga do eu”, ou seja, a linguagem literária de H. Dobal se configura de forma antipessoal. Nas palavras de Adriano Lobão:

Em Dobal, o que se desenvolve é um testemunho que não se amarra em particularidades que só se revelam ao atento e sensível observador, mas o que se apresenta abertamente ao vasto mundo; novamente, “nada mais me importa”. (LOBÃO, 2012, p. 46)

Dobal recusa a referência a si mesmo em nome da coletividade, compondo-se dentro de suas produções como um espectador de uma realidade da qual se sente deslocado. Trata-se de uma entidade que critica o mundo circundante, não atrelando-se em uma visão restrita do mundo, mas comportando-se como alguém que estivesse assistindo a um espetáculo da vida humana, contendo a sentimentalidade e evitando tomar partido. Ainda sobre isso, diz Wanderson Lima:

procuramos indicar traços pertinentes do projeto poético de H. Dobal que o colocam na contramão da entronização do eu e da adoção de uma linguagem propositadamente hermética e antirreferencial – imperativos das poéticas de extração pós-romântica – e permitem que sua poesia mantenha a força comunicativa, sem que com isso lhe defina a densidade cognitiva ou a qualidade estética. Argumentamos que a não recusa da representação permitiu a Dobal

produzir uma obra poética cuja configuração lírica não se esgota na expressão de emoções e experiências individuais, mas antes reverte a subjetividade em objetividade, logrando atingir, como queria Aristóteles, o universal pela representação do particular. (LIMA, 2005, p. 12, 13)

Percebemos, apoiados nos teóricos aqui referenciados, que a poética de H. Dobal recusa a referência ao “eu biográfico”, intencionando alcançar uma expressão lírica a níveis que se pretendem universais. Propomos agora analisar a narrativa que abre o livro *A serra das confusões* e também três poemas em que a personagem Tristão Teixeira é evocada, buscando comprovar o caráter de ficcionalização do qual foi resultado. Em primeira instância, analisemos um trecho do texto de abertura da obra *A serra das confusões* em que Dobal, em caráter ficcional, introduz a linha temática que será adotada na citada produção.

A SERRA DAS CONFUSÕES

Um vento inconstante roía as areias da serra levando-as lá para baixo, formando um areal cansado, onde uma vez, em pleno verão – em que ano a memória não pode mais precisar – ficou atolado um caminhão Chevrolet, que se desgarrara naqueles ermos.

[...]

A travessia era calma, mas solitária. Os animais galgavam sem dificuldade a solidão das veredas e do outro lado havia cavernas naturais, onde habitualmente se fazia uma pausa. Foi para a proteção dessas cavernas que, numa noite de chuva, quando o Coronel Arsênio se perdeu no escuro, a burra Lourença o levou com segurança. (DOBAL, 2005, p. 129)

No texto acima transcrito, que abre o livro, percebemos um relato em tom de documentação de fatos aparentemente verdadeiros: trata-se de um recurso utilizado pelo autor com vistas a provocar efeitos de realidade. Esse método literário pode ser relacionado ao que Benedito Nunes classifica como uma construção fictícia com o objetivo de enviesar o olhar do leitor.

uma experiência temporal fictícia, favorecida por outras molas da arte de narrar, como o ponto de vista e a voz. Aquele obriga o leitor a ‘dirigir seu olhar no mesmo sentido que o autor ou o personagem’ [...] assinala o presente da narração a partir do qual o mundo do texto é apresentado ao leitor. (NUNES, 1988, p. 24)

Diante do exposto, é possível postular que no texto analisado o autor propõe um “ponto de vista” a ser considerado na compreensão da narrativa, bem como na compreensão dos poemas consequentes. O autor utiliza-se desse recurso de modo a conferir à obra alguma credibilidade, ainda que se constitua em teor fictício. Em outras palavras, Dobal constrói, brinca com os diversos personagens surgidos no decorrer dos poemas, fazendo uma tipificação dos habitantes de uma pequena cidade, atribuindo aos últimos um estereótipo de inspiração empírica. Podemos apontar outras passagens que denotam a tentativa do artista de conferir ao texto experiências temporais

fictícias com efeitos de realidade:

Alexandre Teixeira, poeta municipal, cujos versos se perdiam em sua cabeça ou logo depois de pronunciados para os amigos, versos que dariam um livro, que ele nunca pensou em publicar, achava essa denominação uma metáfora perfeita, mais aplicável à própria vida do que a uma montanha deserta.

Muitos anos depois essa opinião de A.T. foi retomada e modificada por seu descendente Tristão Teixeira que, na cidade grande, cumprindo a evolução poética da família, chegou a ser um poeta semipublicado, circulando em edições mimeografadas. ⁽¹⁾

[...]

⁽¹⁾ Há dúvida neste ponto: outros afirmam que Tristão Teixeira, tendo alcançado relativa prosperidade, se tornou um poeta marginal, mandando publicar os seus próprios livros. (DOBAL, 2005, p. 129)

Nesse ponto da narrativa de abertura da obra *A serra das confusões*, o autor remonta os efeitos de realidade ao introduzir uma nota de rodapé referente à personagem Tristão Teixeira, bem como ao relevar a personagem Alexandre Teixeira “poeta municipal, cujos versos se perdiam em sua cabeça ou logo depois de pronunciados”. Essa personagem seria, pontualmente, o símbolo da proposta da obra: mais um tipo humano, comum em certas comunidades, elogio ao típico poeta popular semiletrado e artista por natureza. Alexandre Teixeira poderia também ser a personificação do tom fictício a ser construído na obra poética, surgindo como alguém que, por ser poeta, brinca com as palavras de modo a criar diversos efeitos de realidade e ficção. Essa dicotomia ganha, aqui, uma configuração de realidade retomada por um espectro fictício, em um jogo lúdico de “farsa” proposta ao leitor.

Para Benedito Nunes, essa *experiência fictícia do tempo* traz à narrativa um caráter dúbio. Em suas palavras:

Ela [*experiência fictícia do tempo*] se realizaria através do jogo entre os tempos, como parte da principal refiguração da realidade na retomada da obra pelo leitor. Se assim for, ou a experiência fictícia do tempo é a experiência de um tempo fictício que nada é, e que nada sendo, escapa ao real, ou a ficção tem o poder de articular a experiência real do tempo, o que é um paradoxo diante da ideia de ficção como algo fingido ou inventado. (NUNES, 1988, p. 24) (grifo nosso)

Entendemos que a narrativa ora analisada se pauta no primeiro recurso mencionado por Nunes ao escapar do real, ainda que tenha pretensão de causar efeitos de realidade no leitor. Em suma, seria um jogo lúdico entre realidade e ficção e aí reside o âmago da proposta literária nesse exemplo. A figura da outra personagem denominada Tristão Teixeira reforça essa proposta: um poeta marginal que mandou publicar seus próprios livros. Assim, podemos considerar que Tristão Teixeira é mais uma personagem surgida para conferir à narrativa efeitos de realidade. Para apoiar

essas considerações, vejamos o que diz Dominique Combé:

[...] melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia. (COMBE, 2009, p. 124)

A personagem Tristão Teixeira é recorrente em toda a obra do balina, tanto na prosa quanto na poesia, normalmente trazendo aos contextos em que aparece uma tentativa de reposicionar os limites entre realidade e ficção. No âmbito das obras literárias em que a personagem surge, bem como na narrativa por ora analisada, podemos apontar que ela se constitui como símbolo desse jogo lúdico entre realidade e ficção, compondo-se ainda como um eu-empírico ficcionalizado ou em vias de ficcionalização, como proposto por Combé. É possível postular mais um trecho em que o processo de ficcionalização nessa narrativa pode ser apoiado, como também a justificativa de que a proposta artística da obra poética seria construir uma metáfora que simbolizasse uma homenagem aos tipos humanos das pequenas comunidades. Trata-se do final do texto de abertura da obra *A serra das confusões*:

Na nova terra, defendido pela distância e pela serra quase intransponível, recomeçou e terminou tudo. Talvez por isso fosse um homem [Alexandre Teixeira] propenso a acreditar que a Serra das Confusões era uma metáfora.

Já Tristão Teixeira era um homem que conheceu muitos lugares estrangeiros. Sua memória era um espelho de paisagens diferentes. De tudo lhe ficou a impressão de que para muitos a vida é um acidente geográfico. Se a vida é uma trama “contada por um idiota”, os nomes também podem ser a mesma coisa. (DOBAL, 2005, p. 130)

Nessa passagem, é possível evidenciar sinais de que a composição da obra *A serra das confusões* se apoiará na ideia de que se trata de uma metáfora, isto é, símbolo do jogo lúdico entre realidade e ficção com vistas a traçar o perfil dos tipos humanos habitantes de uma pequena cidade. O narrador enfatiza, também, que tudo se constituirá como uma história “contada por um idiota”, ou seja, alguém que não tem compromisso com a realidade e sim com o humor, com a sátira, com a brincadeira ensejada na homenagem às figuras simples da província. Sinais dessa “brincadeira” são perceptíveis, ainda, no trecho final “Se a vida é uma trama ‘contada por um idiota’, os nomes também podem ser a mesma coisa”, quando o narrador brinca consigo mesmo e com sua proposta de sátira ao dizer que os nomes pouco importam, mais importantes serão as situações risíveis, tristes, dinâmicas dos seres que ali serão retratados.

Retomando o enfoque na personagem Tristão Teixeira, consideramos, assim, que ele, ao passar por um processo de ficcionalização, não pertence mais ao domínio do real ao fazer menção

ao sujeito autobiográfico, como sugere Débora Araújo, mas pertence melhor ao domínio da ficção ou, no máximo, ao limite entre realidade e ficção. Por fim, a personagem não seria um *pseudônimo*, mas uma personagem elaborada de maneira a atender o jogo lúdico proposto por Dobal.

No decorrer da obra *A serra das confusões*, são encontráveis outros poemas em que a personagem Tristão Teixeira aparece:

A TRADIÇÃO TERMINADA

Tristão Teixeira,
poeta-explorador
de memórias do campo,
cultivava,
no duro mourejar
das cidades,
sua mágoa secreta:
o filho insensível
à rememoração
das cavalhadas,
das vaquejadas,
do fim das águas
nas fazendas de gado.
Tristão Teixeira
sofria em silêncio
a tradição terminada,
a herança desfeita:
o filho sem terra,
sem lembranças da terra. (DOBAL, 2005, p. 136)

O poema acima evoca um diálogo com o texto de abertura da obra quando o sujeito lírico menciona uma “tradição terminada”, isto é, o filho da personagem Tristão Teixeira já não possui vínculos com o campo, não cultiva as memórias campestres, rompendo assim as ligações com o contexto rural. O filho seria alguém que rompeu com a tradição, que deu fim à evolução poética da família mencionada no texto de abertura: “Muitos anos depois essa opinião de A.T. foi retomada e modificada por seu descendente Tristão Teixeira que, na cidade grande, cumprindo a evolução poética da família, chegou a ser um poeta semipublicado [...]” (DOBAL, 2005, p. 129). É possível perceber com o diálogo estabelecido entre o poema e a narrativa de abertura que a tradição poética da família Teixeira terminou com o filho nascido na cidade: alguém já desligado de suas raízes provincianas, alguém “sem terra” e “sem lembranças da terra”, ou seja, um ser que já não se sente ligado a nenhuma origem. Esse fato desagrada a Tristão Teixeira, que apesar de trabalhar duramente na grande cidade, ainda cultiva os apelos de sua tradição rural: as cavalhadas, as vaquejadas, os vaqueiros. Outros indícios dessas lembranças campestres, cultivadas por Tristão Teixeira, são encontráveis no poema a seguir transcrito:

INVERNO II

Preso pelo inverno
em terra estrangeira,
Tristão Teixeira,
sobre o crocitar dos corvos,
ouvia o canto do chico-preto.
Sobre as árvores secas
do inverno cinzento,
sonhava com o sertão em flor,
o inverno na mata,
die Freude des Grünen,
a alegria do verde. (DOBAL, 2005, p. 151)

No poema aqui transcrito, há mais uma evidência do sofrimento cultivado pela personagem Tristão Teixeira em relação às suas origens: em terra estrangeira, longe de suas origens campestres, aquele sertanejo rememora as antigas imagens do campo; associa o crocitar dos corvos (som que pode significar mau presságio) ao canto do chico-preto, guardado em sua memória, o que o faz lembrar, em estado de desolação frente ao inverno e às árvores secas, as antigas matas frondosas do campo e a alegria que o ambiente natural pode proporcionar. Para a personagem, a cidade grande não é símbolo de progresso, mas de tolhimento das relações humanas com a natureza, uma vez que na metrópole, nesse contexto, os elementos naturais não são símbolos de alegria ou força, mas de tristeza e mau agouro – vide as imagens do “inverno cinzento”, “árvores secas” e “crocitar dos corvos” –, expressando a “falta de sorte” da personagem ao estar em uma metrópole estrangeira e que não pode mais sentir a “alegria do verde”. Vale ressaltar, ainda, que a distância de Tristão Teixeira de suas origens, em dois dos três poemas aqui analisados, reforça o efeito de alguém que vê sua comunidade “de fora”¹, que se distancia de si mesmo e, em um contexto de interpretação mais ampla, distancia-se do eu-empírico do autor.

Para Benedito Nunes, “a irrealidade do que chamamos ficção é uma forma de redescritção do real” (NUNES, 1988, p. 25). Podemos, portanto, evidenciar que Tristão Teixeira, nesses contextos, surge como alguém que redescrive a realidade empírica de alguém que se enxerga como muito ligado às origens e, portanto, como um expectador tradicional do mundo moderno, criticando-o. Trata-se de uma personagem-símbolo do fracasso da modernidade que seria capaz de despertar no sujeito uma sensação de desgosto perante aquele contexto, que se sente tolhido em sua autonomia e bem estar individuais. Nas palavras de Anthony Giddens:

1. O efeito de distância mencionado é construído em pelo menos mais um dos poemas além dos aqui analisados. Trata-se do poema *O exilado*: “Da solidão dos seringais do Acre,/ Pedro Xapuri, sertanejo/ trabalhador, falador,/ trouxe este nome/ estranho à sua família./ E mais: o estranhamento/ de tudo o que sempre/ fora o seu mundo:/ a luz dos campos abertos,/ a paz das longas conversas,/ a camaradagem dos bichos domésticos,/ a água pequena./ Pedro Xapuri, condenado a este nome,/ não compreendeu mais o seu mundo./ Voltou para a sombra da mata fechada,/ a montaria deslizando nos furos,/ os bichos inimigos, as águas grandes,/ os longos dias de silêncio/ ordenhando as seringueiras.” Pedro Xapuri, assim como Tristão Teixeira, é uma personagem exilada de si mesma e de sua comunidade, ainda que não reconheça os sinais campestres como seus. Pedro Xapuri e Tristão Teixeira são os únicos personagens da obra que são construídos como seres exilados e distantes de suas origens.

No todo, “o lado da oportunidade” da modernidade foi mais fortemente enfatizada pelos fundadores clássicos da sociologia. Tanto Marx como Durkheim viam a era moderna como uma era turbulenta. Mas ambos acreditavam que as possibilidades benéficas abertas pela era moderna superavam suas características negativas. [...] Max Weber era o mais pessimista entre os três patriarcas fundadores, vendo o mundo moderno como um mundo paradoxal onde o progresso material era obtido apenas à custa de uma expansão da burocracia que esmagava a criatividade e a autonomia individuais. (GIDDENS, 1991, p. 17)

Retomando Marx, Durkheim e Weber, Giddens enseja a reflexão de que o mundo moderno, que viria para solucionar as crises humanas a partir da “oportunidade”, ensejada pela era moderna, resulta fracassada. O homem se transforma em mercadoria, tendo suprimidas suas necessidades de cultivos de laços afetivos, algo incongruente em um mundo de ritmo acelerado e competitivo. Assim, a personagem ora analisada se constitui nessa vertente, quando tem suas sensações de identificação outorgadas. É possível evidenciar, ainda, outros poemas em que Tristão Teixeira é mostrado como alguém impactado pelas consequências da modernidade:

O RADICAL

Tristão Teixeira,
moderado
por natureza,
se radicalizava no amor.
Era sempre,
no jogo das damas,
um perdedor.
Pois sabia apenas
amar de menos
ou amar demais. (DOBAL, 2005, p. 158)

Nesse poema, Tristão Teixeira é mostrado com alguém que era “moderado por natureza”, porém fracassava no amor: impactado diante das demandas da grande cidade (em paralelo com os outros poemas analisados), podemos postular que se trata de alguém que se desorganizava amorosamente na medida em que errava pelo excesso: “amar de menos”/”amar demais”. Seria alguém que tendo tolhidos os vínculos interpessoais e provincianos, desajustou-se em sua *práxis* amorosa.

A proposta literária da obra *A serra das confusões* pauta-se na criação de uma relação lúdica entre realidade e ficção e na reconfiguração da realidade empírica por meio da criação de personagens que refletem as diversas condições humanas (no caso específico, da personagem Tristão Teixeira). A configuração dessa personagem na narrativa e nos três poemas analisados surge como resultado de um processo de ficcionalização de um eu-empírico exilado de um contexto pastoril, não representando, porém, o próprio Dobal, mas simbolizando um homem desligado de suas

raízes campestres, um “guardador” de memórias do campo para atenuante de sua atual condição metropolitana.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Adriano Lobão de. *Poesia e memória em O Tempo Consequente*, de H. Dobal. 2013. 85 pp. Dissertação (Mestrado em Letras) – UESPI, Teresina, 2013.

ARAÚJO, Débora Soares de. *H. Dobal: uma poética da memória*. 2011. 121 pp. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPA, Curitiba, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. 7ª reimpressão. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. In: REVISTA USP. São Paulo. n 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

DOBAL, H. *H. Dobal: obra completa II. Prosa*. Teresina: Corisco, 1999.

_____. *Poesia reunida*. 2. ed. Teresina: Oficina da Palavra, 2005.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*; tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991, 177 pp.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LIMA, Wanderson. *O fazedor de Cidades: Mimesis e poiesis na obra de H. Dobal*. Teresina, UFPI, 2005. (Dissertação de Mestrado).

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.

Mestre em Letras (UESPI) e Graduado em Letras/Português (UEMA).

Recebido em 10/05/2022.

Aceito em 10/06/2022.

“EM-CIDADE”, DE GUIMARÃES ROSA: IMAGENS CITADINAS DE UM ARTISTA EM TRÂNSITO

“EM CIDADE”, BY GUIMARÃES ROSA: CITIZEN IMAGES OF AN ARTIST IN TRANSIT

Fabício Lemos
UFPA

Resumo: O presente artigo tem como objetivo refletir sobre as imagens cidadinas no texto “Em-cidade”, de Guimarães Rosa (1908-1967), publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, em 15 de fevereiro de 1948, sendo mais tarde inserido no livro póstumo do autor, intitulado *Ave, Palavra* (1970), organizado por Paulo Rónai. Assim, compreendemos, neste trabalho, uma *urbe* real transformada em imagens por um artista atento, que, ao “mirar” pequenos fragmentos da realidade urbana, realiza e organiza uma escritura atravessada por pensamentos, metáforas, metaficções, fragmentações e significações diversas. Para o nosso estudo, recorreremos às reflexões de Benjamin (1975; 1989), Pesavento (2002), Perrone-Moisés (2016), Camargo (2018), Campos (1972) e Barthes (2001).

Palavras-chave: *Ave, Palavra*; “Em-cidade”; Guimarães Rosa; cidade; imagens.

Abstract: The present study aims to reflect on the citizen images in the text “Em-cidades”, by Guimarães Rosa (1908-1967), Published for the First Time in *Correio da Manhã*, on February 15, 1948, later inserted in the posthumous book of the author, entitled *Ave, Palavra* (1970), organized by Paulo Rónai. Thus, in this work, we understand a real *urbe* transformed into images by an attentive artist, who, when “aiming” at small fragments of urban reality, realizes and organizes a writing crossed by different thoughts, metaphors, metafiction, fragmentations and meanings. For our study, we used the reflections of Benjamin (1975; 1989), Pesavento (2002), Perrone-Moisés (2016), Camargo (2018), Campos (1972) and Barthes (2001).

Keywords: *Ave, Palavra*; “Em-cidade”; Guimarães Rosa; city; images.

A vida é de metal. Às vezes, morrendo as horas, um sentir vem sôlto, leve como a paina pousa. Mas o silêncio é aberto, lábil, mal construído; e até o relógio, na mesa, triplica seus estalidos, na pressa laboriosa de um coraçãozinho de ferro.

(“Em-cidade”, Guimarães Rosa)¹

“Em-cidade”², de Guimarães Rosa, foi publicado pela primeira vez na chamada “Segunda Seção” do *Correio da Manhã*, num domingo do dia 15 de fevereiro de 1948. Em 1970, postumamente, o texto é publicado na coletânea *Ave, Palavra* (1970), organizado por Paulo Rónai, pela José Olympio Editora. Para a nossa análise, utilizaremos a versão de 1970, todavia, recorreremos, sempre que necessário, à primeira publicação, haja vista que o texto foi retrabalhado pelo autor, sendo retirado, por exemplo, alguns trechos para efeito de publicação na coletânea *Ave, Palavra*.

Inicialmente, vale ressaltarmos que, da perspectiva dos estudos rosianos, a abordagem do urbano, no conjunto de sua obra, ainda é pouco estudada. Em suma, nosso intento, aqui, não é realizar uma interpretação tendo como viés a contraposição de uma cidade *versus* um sertão rural, mas abordar a primeira por si mesma, sua “linguagem” e “particularidade”, capturada pela mente criativa de um artista em trânsito. Dessa forma, acreditamos que para a leitura da cidade em Rosa, faz-se mister um aprofundamento em textos que compõem *Ave, Palavra*, já que nessa obra vemos despontar geografias urbanas diversas, muitas delas, europeias, quando o escritor mineiro exercia a função de diplomata.

Em *Ave, Palavra*, portanto, é evidente a expressão de uma certa “urbanidade” em vários escritos que compõem essa “miscelânea”, como classifica o próprio autor, no entanto, a mencionada temática não é enfatizada com maior destaque pela crítica, no que diz respeito à esta coletânea. Então, “Em-cidade” pode ser pensado como escritura inserida na ficção que tem como matéria a cidade e suas reflexões. No que tange ao aspecto de temática pouco estudada no conjunto da ficção rosiana, isto é, “a expressão urbana” em Rosa, Frederico Antonio Camillo Camargo (2018) em *A literatura Urbana de Guimarães Rosa*, afirma:

Ainda que esses rastros da “experiência urbana” encontráveis nos principais livros de Guimarães Rosa se prestem à discussão e reflexão, uma visada que se pretenda mais ampla e completa não poderá se afirmar sem que recuperemos e conduzamos ao primeiro plano os textos em que, de maneira menos coadjuvante e dispersiva, a cidade adentra a literatura rosiana: aqueles publicados nos livros póstumos — *Estas estórias* e *Ave, palavra*. Textos que, desvalidos da reunião orgânica e chancelada do autor, figuram como apêndice da obra de Rosa, e num estado de franca marginalidade no que concerne ao interesse de leitores e estudiosos. (CAMARGO, 2018, p. 65, grifo do autor)

Destarte, o que nos orienta a pensar uma abordagem do urbano de forma particular para cada texto de *Ave, Palavra*, é o fato de que esses escritos tiveram suas primeiras publicações, em

1. ROSA, 1970, p. 147.

2. Em sua primeira versão, de 1948, o texto tinha por título apenas “Cidade”, acrescido de “em-” (“Em-cidade”), quando inserido em *Ave, Palavra*.

maioria, nos jornais, periódicos ou suplementos, como o *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Pulso*, *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, *O Jornal* etc. Dessa maneira, a leitura da cidade em Rosa é de suma importância, entretanto, devemos ter cautela quando estamos a lidar com textos de coletâneas, nascidas e organizadas a partir de vários escritos, originalmente publicados separadamente.

Dito isto, inicialmente, gostaríamos de refletir sobre a epígrafe inserida neste trabalho. Trata-se de um fragmento do *corpus* de nosso estudo, o qual nos serve de apoio e motivação inicial para pensarmos a maneira como o espaço urbano se coloca no plano da escritura, visto por um artista atento, que sabe “mirar” a realidade citadina, retirando-lhe qualquer coisa de imagética visão ficcional.

Na epígrafe, vemos a imagem de uma “vida” de “metal” que corrobora, ao mesmo tempo, pequenos instantes de reflexão quando se olha a realidade com atenção e cuidado, em que mesmo o “silêncio” pode ser lido, como abertura que é para sensações em uma realidade comum, como um “relógio na mesa”, que quando é “mirado”, triplica “estalidos” e, quem sabe, experiências. Neste sentido, são dessas sensações que enfatizam a experiência individual, organizada pela criatividade do artista, que iremos abordar em nossa reflexão.

Neste viés, a cidade é pensada em pequenos recortes da realidade, o qual chamamos de “breves fragmentos citadinos”, evidenciados, como que auxiliados por “lupas” artísticas. Enfatizando o caráter fragmentário de “Em-cidade”, destacamos as seguintes situações: uma referência à brincadeira de crianças, que imaginariamente constroem uma cidade; o relato breve sobre um gatinho abandonado, encontrado numa calçada; um fragmento que mistura questões sobre guerra; uma reflexão de sete “lições” sobre o estar no bonde, e, por fim, uma referência à perturbação causada por baratas “citadinas” no espaço doméstico.

Em suma, todos esses eventos comungam de situações diversas vivenciadas no meio urbano, como verificamos pela preposição “em” somada ao substantivo “cidade”, presente no título do texto. Neste sentido, acreditamos que a “cidade” evidenciada em “pedaços” de realidade no escrito rosiano, desenvolve-se em imagens particulares do artista, que seleciona o “fenômeno urbano” (PESAVENTO, 2002, p. 8), como sublinha Sandra Jatahy Pesavento em *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano*, dado que na geografia, prefigura-se possibilidades de “discursos e imagens que falam de uma cidade” (PESAVENTO, 2002, p. 8). Destarte, concordamos com a estudiosa quando ressalta que o urbano pode ser “tema de reflexão e objeto de estudo” (PESAVENTO, 2002, p. 8), como se dá com a análise de produções ficcionais, a exemplo de “Em-cidade”, de Guimarães Rosa.

Para essa *urbe* ficcional rosiana, a escritura envereda-se por imagens metafóricas, reflexões dos instantes e corriqueiros acontecimentos, como brincadeiras de crianças, que são enriquecidas, no plano da literatura, por metaficções, como vamos abordar mais adiante. A realidade da cidade, então, quando transpassada para o plano da escritura, carrega uma cadeia de sentidos mais diversos, em que seu novo espaço só pode ser o da abertura de significados, haja vista que estamos no campo ficcional.

Para Pesavento, “a cidade não é simplesmente um fato, um dado colocado pela concretude

da vida, mas, como objeto de análise e tema de reflexão, ela é construída como desafio e, como tal, objeto de questionamento” (PESAVENTO, 2002, p, 10). Neste bojo, a *urbe* que temos no texto “Em-cidade”, deve ser compreendida, para efeito de interpretação, como o espaço de múltiplas significações, pois como lugar da textualidade, emerge sempre dos sentidos que ela mesmo evoca, como que feito em desafio por meio de tantas metáforas e referências. Queremos dizer, com isto, que a cidade como matéria e realidade, aqui, transfigura o espaço da ficção, sendo “organizada” numa forma artística particular. Nela, os instantes fragmentados ligam-se numa cadeia significativa que faz lembrar o trânsito do artista, como se este, em movimento, capturasse a realidade em seu “instante já”, dando-lhe “moldura” e forma. Vejamos o início do primeiro fragmento, quando crianças brincam com sua “pequena cidade”:

O gramado é um oasisinho meio parque, em forma de coração. Por causa dêle, as casas recuam em enseada, que os bondes recortam rangendo três curvas. E, para lá dos bondes, os meninos brincam. Ora, meninos se suprem sempre de uma vida sem grades, e o brinquedo traduz tudo em têrmos de não-tempo. [...] *Êstes fazem geografia; experimentam cidades, copiam Liliput.* A terra é seu material utilizável — com um punhado, uma duna, duma duna uma colina, numa colina um edifício. (ROSA, 1970, p. 144, grifo nosso)³

No excerto, temos uma breve descrição do espaço geográfico de uma parte da cidade. Neste lugar, há bondes que passam “rangendo” naquele recorte da *urbe*. No entanto, compartilhando quase do mesmo ambiente, há um pequeno “oásis”, formado de grama e em formato de “coração”, onde crianças imaginam a sua cidade particular, feita de terra. Vivenciando o lugarejo, imagem do paraíso ou das benfeitorias, como faz crer a metáfora que inicia o texto, no plano da textualidade e das significações, aquele momento, visto quase em flagrante pelas lentes do artista, transforma-se em oportunidade para significações que inauguram a intertextualidade e “metaleituras” da realidade cidadina. Trata-se da referência a Liliput.

Guimarães Rosa, neste momento, utiliza-se de sua experiência de leitor da literatura universal para ler a realidade que lhe é apresentada. Estamos a falar de uma clara relação entre a brincadeira das crianças com a história do personagem Gulliver, de *Viagens de Gulliver* (1726), do escritor irlandês Jonathan Swift. Na primeira parte do livro, intitulado “Viagens a Lilipute”, podemos verificar descrições da ilha fictícia, cujo nome é Lilipute. Nesse lugar, o personagem é capturado e depara-se com seus habitantes minúsculos, os liliputeanos, que consideraram Gulliver um gigante. Vejamos um trecho:

Quando me vi em pé, olhei à volta de mim e devo confessar que jamais contemplei perspectiva mais interessante. A paisagem ao redor parecia intérmino jardim, e os campos cercados, que, de regra, mediam 40 pés quadrados, semelhavam outros tantos canteiros de flores. Entremeavam-se com esses campos florestas de meia vara, e as árvores mais altas me pareciam ter 7 pés de altura. Avistei, à minha esquerda, a cidade, que lembrava uma decoração de cidade num teatro. (SWIFT, 1971, p. 31)

3. Foi mantida, em todas as citações desta obra, a grafia do autor, ainda que em divergências com as orientações atuais.

Revelada a referência, poderíamos dizer que, no primeiro fragmento de “Em-cidade”, o artista, ao realizar um recorte geográfico — o espaço gramado —, convida-nos a pensá-lo em sintonia com um mundo fabuloso vivenciado por Gulliver. Porém, neste espaço, são crianças comuns, auxiliadas pela imaginação, que constroem suas efêmeras cidades em miniatura: “Se a chuva deixou poços, sobra lama para construções menos efêmeras, e se espelham n’água castelotes ribeirinhos. Cravam cacos de garrafa, verdilhantes, e enfilam pedrinhas, como dolmens ou meros dentes em gengivas” (ROSA, 1970, p. 144).

Como podemos verificar no excerto, as crianças, na ânsia de construção imaginativa, ao olhar do artista, preparam suas arquitetônicas cidades, construindo, talvez, sem saber do que se trata, imitações de “dolmens”, monumentos megalíticos usados para túmulos, feitos por homens num tempo distante, e que são remoradas nas mãos infantis, estas que estão imersas no “não-tempo” (ROSA, 1970, p. 144).

Assim, ainda diante da existência de Lilipute neste primeiro momento de “Em-cidade”, podemos afirmar, na esteira de Leyla Perrone-Moisés (2016), que, na passagem citada, há uma consciente intenção de fazer “metaficção”, e, neste ato, Guimarães Rosa se mostra um autêntico autor/leitor. Para a pesquisadora:

Do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos. E a metaficção, tal como definida por Linda Hutcheon, foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. [...] Além disso, qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores. Ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114-115)

Perrone-Moisés aborda a “metaficção” como marca daquilo que ela chama de “modernidade tardia” (2016, p. 114), todavia, esta particularidade textual pode servir-nos como questão interessante para pensarmos o caso de “Em-cidade”, na medida em que temos nesse escrito uma consciente prática “metaliterária”, no qual Rosa/leitor insere, no que tange à sua visão recortada da cidade, uma imagem ficcional — a ilha Lilipute —, instaurando-se uma reflexão em torno daquele pequeno oásis das crianças: um mundo fabuloso que concorre, espacialmente, com o ranger dos bondes.

Na confecção da *urbe* em miniatura, objetos do mundo prático transformam-se em elementos da arquitetônica cidade. Trata-se de um “ressignificar” dos objetos, “desautomatizando-se” a realidade circundante: “Gostam da limpeza, e não saem da simetria. Um sulco de fundo aplanado é uma estrada, por onde transitam caixinhas-de-fósforos, carregadas com um tostão, uma birosca e um papel de bombom” (ROSA, 1970, p. 144). Sob este aspecto, o olhar atento do artista, ao trazer à tona uma experiência infantil no espaço urbano, exerce e coloca em questão a sua própria imaginação, pois, ao organizar aquele “instante acontecimento” em forma de ficção, faz da realidade um constante ressignificar, e, com isto, particulariza a cidade. Segundo Pesavento (2002):

O discurso literário dá uma nova existência à coisa narrada. Se é o olhar que qualifica o mundo, a narrativa literária ordena o real e lhe confere um valor, exercendo uma espécie de “pedagogia da imaginação”. A retórica, o estilo, os registros de linguagem que selecionam palavras e fazem uso de metáforas são responsáveis pela formação do museu imaginário de cada um. (PESAVENTO, 2002, p. 14)

Dessa maneira, da brincadeira infantil no espaço urbano, uma reflexão é posta como questão fundamental entre o mundo encantado das coisas, suas transformações e a capacidade das crianças, “gigantes” diante da minúscula cidade inventada, em demonstrar a criatividade humana, dada em arquitetônicas invenções, onde os objetos surgem sempre como experiência imaginativa:

Sucede, porém, que, enquanto isso, de há séculos, o homem encantou suas coisas, nasceu e se desmamou a máquina: da unha do gato, o gancho; do bico das cegonhas, o engenho de poço; da ave, o avião; do peixe, o navio e o submarino; do velho côche de cavalos, o automóvel — que, segundo os puros, deveria residir em uma “auto-cocheira”. E os meninos brincam na palma-da-mão de nossa velha civilização. (ROSA, 1970, p. 144-145)

Neste momento, achamos oportuno realizarmos um breve excursão sobre a experiência do artista no interior da cidade. Este, em trânsito, realiza e organiza, de acordo com suas andanças pela *urbe*, um retrato — recorte — da cidade em suas relações sociais e culturais, “filtrada” pela visão particular e singular do artista, o qual poderíamos chamá-lo de *flâneur* citadino. Para este intento, vale a pena recorrermos a Walter Benjamin (1975) em seu texto *A modernidade e os modernos*. Para Benjamin, ao falar do poeta Charles Baudelaire (1821-1867), ele afirma que “no *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar. Este pode concentrar-se na observação — daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso” (BENJAMIN, 1975, p. 8). Nesse sentido, afirmamos que Rosa, artista atento, curioso e observador, conscientemente, transforma situações e relações da cidade em matéria ficcional, assim, como em *flânerie*, acreditamos ter atravessado a cidade de ponta a ponta, perdido em pensamentos e observações. Ainda sobre o *flâneur*, Walter Benjamin (1989) sublinha em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

Consideramos interessante esta aproximação entre o *flâneur* da reflexão de Benjamin e Rosa, na medida em que este último, ao organizar a cidade do ponto de vista ficcional, demonstra, ao

mesmo tempo, toda a sua capacidade observadora, em suma, como pensou Benjamin para o caso do poeta francês, o artista/*flâneur*, “esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vários domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Destarte, acreditamos que “Em-cidade”, e em outros textos que compõem *Ave, Palavra*, como se dá com “Do diário em Paris”, por exemplo, Rosa, em observação, “capta” em “pleno voo” os instantes, breves repentes, que são usados como assunto de seus “retratos”. Sobre esta particularidade do artista em trânsito, envolvido pela cidade e com tudo que ela pode lhe dar, vale a pena mencionarmos o final do texto rosiano, retirado quando da publicação de 1970:

Grande minha cidade, onde renascer é fácil: pelo que me deste, jamais subirá a ser justa a minha gratidão. Quando te vi, e vim, da primeira vez, eras desmedida, maior, cheia de promessas, de imagens violentas. Depois, me hospedastes, e, dentro dos teus dias, me esqueci de ti. Antes de partir, porém, para muito longo, e perdido na despedida, namorei, angustiado, cada traço teu. Ao voltar, em breve trânsito, bem que me sorriste, e eu ainda não compreendi. Só mais tarde, muito mais tarde, revelaste nosso segredo, um segredo de ser ou não ser feliz. E que terás para mim, daqui a três, daqui a cinco, daqui a oito anos? Daqui a onde, daqui a como, daqui a quando. Daqui a Ti. (ROSA, 1948, p. 3)

Pelo fragmento acima, a cidade é configurada no escrito de Rosa como lugar de imersão do sujeito em “segredos” que emergem da relação entre um Eu-Tu. Este Tu, isto é, a cidade, personifica-se como aquela que manda avisos, breves recados ao sujeito, o qual compartilha experiências no interior desse Tu, cujo valor é comunicar, por meio de “imagens”, ora em “promessas”, ora por “violentas” maneiras. Das imagens violentas da cidade, podemos interpretar o instante que é a “captura” de um gatinho abandonado numa calçada:

A dar pelo tamanho, teria dois meses de idade, o gatinho. Amanheceu na calçada, malhado de preto e branco, encostado ao muro. *Dali não se mexia, neste mundo feio e mutável, cheio de sustos e brutos. Que catastrófico espetáculo não será um caminhão ou um bonde, para um filhote felino anônimo?* E mesmo os pés dos passantes, poderá haver mais coisa? Era mofino, magriço, com um remelar nos amarelos olhos, a carinha bonita, e visível despreocupação dos bens terrenos. Nem bocejava nem miava, só se defendia, feril, das diversas moscas solícitas. No mais, estava um gatinho entanto, sem curiosidades, previamente arrependido de tudo. Mas, anomalia incômoda, para a gente inóspita, seria o seu miúdo-glorioso impudor de enjeitadinho. Ainda se permitia lá, à hora do almoço. (ROSA, 1970, p. 145, grifo nosso)

Ao passo que a cidade é mencionada no texto, vamos percebendo a capacidade observadora do escritor, que no “voo” dos instantes, fê-la matéria ficcional, e, por sua vez, reflexiva. No fundo, a cidade evoca sentidos e imagens, dadas em experiências vividas individualmente e coletivamente, onde o espaço citadino comunga elementos da vivência e da memória. Nela, o sujeito projeta

seus anseios, medos, sensações e angústias, em que as imagens “reais” ou “criadas”, como indaga Pesavento (2002, p. 17), estão sempre imersas no campo do simbólico. Para a pesquisadora:

Se tudo o que se vê e se experimenta é, por sua vez, recriado enquanto sensação, revivido enquanto memória articuladora de lembrança e decodificado sem seus significados, a atribuição de sentido às imagens poderá depender do ponto de vista ou do lugar de quem vê e de como sente aquilo que se apresenta. (PESAVENTO, 2002, p. 17)

Dessa discussão, inserimos o acontecimento aparentemente comum, dado no segundo fragmento, isto é, o aparecimento de um gatinho, mas que carrega em sua exposição uma questão muito mais ampla, ou seja, a visão de uma cidade, suas problemáticas: “Dali não se mexia, neste mundo feio e mutável, cheio de sustos e brutos” (ROSA, 1970, p. 145). Vemos que um felino abandonado na calçada é imagem de uma realidade que “sufoca” o animal naquele ambiente. Perguntamo-nos, seria o gatinho a metáfora de tantas pessoas abandonadas, excluídas na cidade, imersas que estão “neste mundo feio”? São questões interessantes, inseridas, talvez, nas entrelinhas do texto e que nos fornece, metaforicamente, possibilidades de ler a cidade, seus sentidos, vistos em relações, exclusões, ocupações e visões individuais sobre a vida coletiva, sendo possível, sobremaneira, pelas imagens, pensar os sujeitos sem direitos:

Deus-do-céu, não haveria quem solvesse o fato daquele gato? E as autoridades? [...] Quedava agora sentado, e punha os olhos no muro, com um precariozinho ar de semi-independência. Coçava o pescoço, bulia as barbas e ensalivava bem a patota, para lavar o rosto. Pobrinho assim, tão sem direitos, aplicava-se em ficar aseado, em dar tôda a comodidade ao seu reduzido corpo, em que tudo o que fazem, no geral, as mais criaturas. (ROSA, 1970, p. 145)

Na passagem que faz referência ao gatinho, podemos ler, ficcionalmente, aquele acontecimento como da ordem das relações sociais, como os desafios colocados a pessoas “sem direitos” que vivem na *urbe*, mas apartados de qualquer bem-estar social. Nela, a fome é a marca maior da desigualdade entre aqueles que compartilham a “geografia” da cidade, lugar que é também da segregação: “a fome é fera. Olhou-me e me miou o miau brioso, direto, de fauce e prêsas, com que êles pêdem carne. Estava sendo um certo resto de pesadelo. Por que os outros gatos vagavindos não se uniam e não vinham até êle, para aconselhar e dar ajuda?” (ROSA, 1970, p. 146).

No seguimento de “Em-cidade”, Rosa insere vários acontecimentos fragmentados, espécies de *flashes* de fatos e pessoas históricas, problematizações sobre o verbo “querer”, seguido de questões que dizem respeito à liberdade democrática, tudo feito, como num movimento de velocidade em que a história passa pela mente de maneira seguida e sem longos comentários. Ao que parece, este intento realiza-se para dar a ideia de um dinamismo da história e das relações não resolvidas na metrópole: “Dizem que foi braço marífico para esta metrópole, onde de pôde extirpar, em três compassos, o que o resto do mundo, há quantos mil anos, não segue resolver (ROSA, 1970, p. 146).

Ainda nesse momento do texto, faz-se menção a um mulato, “com problema profundo, ou era mesmo um permanente pensador” (ROSA, 1970, p. 147), que, talvez, na meditação solitária, inscreve em caixa alta no chão: “NÓS QUEREMOS A ZONA!” (ROSA, 1970, p. 147). Para efeito de interpretação, acreditamos que este “grito” pensante do mulato, diz muito no que diz respeito à própria forma de “Em-cidade”, na medida em que, como tais citações rápidas de acontecimentos históricos, vistos apenas como menção breve, seguidos um após ao outro, o conjunto dos fatos remete à uma zona, onde a cidade é vislumbrada em pedaços, pequenos retalhos de realidade que se somam e se espalham como “partículas” independentes, entretanto, ligadas por uma mesma “linguagem” cidadina.

Poderíamos falar da presença de um estilo telegráfico no texto, sendo possível, inclusive, compararmos, com certa reserva, a *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Em Prefácio à obra do poeta moderno, Haroldo de Campos (1972), explica sobre o teor telegráfico da narrativa. Para ele:

Se Marinetti falava numa “immaginazione senza fili”, Harry Levin, a propósito do *Ulysses*, fala na “sintaxe telegráfica do monólogo interior”. Oswald, de sua parte, insinua no prefácio joco-sério de Machado Penumbra a caracterização do estilo miramarino como “estilo telegráfico”. Evidentemente que esses procedimentos não levaram aos mesmos resultados, temperados que foram por personalidades e intentos diversos. (CAMPOS, 1972, p. XXXVII)

Neste ínterim, é imprescindível o caráter de modernidade de “Em-cidade”, publicado inicialmente, em espaço jornalístico, o qual carrega em sua conjuntura temática além de outras questões, a rapidez dos eventos, sua fragmentação. Ainda sobre a particularidade de *Memórias sentimentais de João Miramar*, Campos sublinha sobre este viés fragmentário da obra oswaldiana, e que nos serve de parâmetro, segundo uma abordagem comparativa. De acordo com o crítico:

Se quisermos remontar às raízes, veremos que o fragmentarismo da prosa oswaldiana (sobretudo do *Miramar* e do *Serafim* e culminando neles), assinalado por mais de um crítico, não é outra coisa senão a introdução e a projeção em nosso romance da *estética do fragmentário*, que Hugo Friedrich vai identificar já na poesia e na prosa do último Mallarmé. (CAMPOS, 1972, p. XLII)

Da citação de Campos, afirmamos que “Em-cidade”, a “zona” configura-se na própria forma da obra, prefigurando-se, pois, como fragmentária estética moderna, em que as coisas são apresentadas como parte de um “bloco”, cujo tema é a cidade e suas questões, sendo revestidas de uma “anti-norma”, no que tange às tradicionais maneiras de apresentar um tema, sempre separadamente, ou ainda, quando há necessidade de esgotar um comentário para iniciar o outro. “Em-cidade”, ao contrário, os fatos se misturam, por vezes, como dissemos, são *flashes* da memória de nosso artista em trânsito.

No transcorrer dessa reflexão dos sujeitos na cidade, implicados que estão em vários

níveis de relações, temos uma parte importante de “Em-cidade”, cujas imagens sobre o bonde emergem como espécie de “lições”. Ao todo, são sete. Nelas, é o poético, realizadas pelas diversas metáforas que levam o sujeito a qualquer coisa de reflexivo instante. Com esse transporte urbano, a vida é identificada, como temos na passagem “a vida é de metal” (ROSA, 1970, p. 147), ou ainda, como processo de aprendizado, dizemos que este é “um exercício sempiterno, cheio de lições” (ROSA, 1970, p. 147). Além disso, nele, comunga-se de um sentimento de humanidade, de compartilhamento em plena agitação urbana, como é possível interpretar na “lição um”:

Um. Que êle é sólido, simplório, honesto e populoso. Platéia processional, movente edifício público, não tem a fechada intimidade dos autolotações, nem o indispensável egoísmo dos carros particulares. Onde o automóvel é o cavalo, êle é o boi; melhor, um camelo, pelas estradas mais desabreviadas, *sem comer nem beber. Vai catando e recolhendo a espécie humana, em seu salão de veículo o mais humanizado de todos.* E viajar nêle é acostumar-se à humildade grande. (ROSA, 1970, p. 147, grifo nosso)

Personificado, o bonde carrega os humanos, para isto, como em ato de doação, pois “não come, nem bebe”, “entrega-se”, então, aos homens, já que ele não seleciona, antes, “cata” e “recolhe” os humanos. No texto rosiano, nesse ponto de vista, o transporte público, antes de tudo, uma coisa metálica da realidade, é humanizado no plano ficcional. Talvez, imaginado, pela “lente” artística do autor, como espaço que congrega os mais diversos sujeitos, sendo pensado como lugar que reúne o plural — uma espécie de diplomático ambiente. Nele, é possível abrigar-se:

Três. Não tem a ansiedade espetacular dos ônibus (“A quietude é Deus, a pressa é do Diabo”). Animalão pacífico e urbano, se recusa êle à insidiosa perfídia das rodas de borracha. Barulha, atroa, tine, se proclama — é a máquina acorrentada, respeitando mèdiamente a vida dos pedestres.

Quatro. Certo, fica inferior ao trem, quanto à gozosa trepidação, que estimula o intelecto; mas é menos rígido, menos de-si, mais relaxado. Nêle não há o irremediável se um menino quer, êle quase pára. *Seu trote permite ler, lembrar, cochilar. O bonde é um abrigo.* (ROSA, 1970, p. 148, grifo nosso)

Com esta passagem, podemos confirmar a particularidade do escritor andante e observador, como já argumentamos anteriormente. Recortando a cidade, o bonde torna-se matéria de atenta observação desse *flâneur* curioso, que olha as coisas de maneira desautomatizada. Nesses lances de análise, o poético é “convocado” para organizar esta realidade vista na cidade, e, transformada numa forma em que a linguagem é “trabalhada” para expressar, ficcionalmente, a realidade selecionada nas lembranças do vivido *in loco*.

Acreditamos que o bonde torna-se a imagem de um “ideal humano” citadino, onde a fraternidade e o compromisso ético com o outro deveriam estender-se à toda geografia do urbano: “*Cinco.* O brado de ‘Olha à direita’, do condutor, soe-nos como apêlo humano, resumo de fraternidade” (ROSA, 1970, p. 148). Assim, o bonde, por sua vez, é a metáfora da cidade, o seu

centro, como lugar da troca, da sociabilidade. Para isto, interessa-nos o que diz Roland Barthes (2001) no ensaio “Semiologia e Urbanismo”. De acordo com o pensador:

A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade [...] o centro é vivido como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. (BARTHES, 2001, p. 229)

Aproveitando-nos dessa reflexão, vale a pena pensarmos que a *urbe* de “Em-cidade” é um recorte muito íntimo e particular realizado pelo artista. Nela, semanticamente, “joga-se” com suas sugestões, isto é, daquilo que ela pode oferecer de significados, todavia, nesta exposição, fica claro, que é impossível classificá-la em estruturas fixas e objetivas, haja vista, como dissemos, tratar-se de uma estrutura, sugerida pelas lentes do observador. Segundo Barthes (2001) no já referido estudo:

Neste esforço de abordagem semântica da cidade, devemos compreender o jogo dos signos, compreender que qualquer cidade é uma estrutura, mas que nunca se deve tentar, mas que nunca se deve querer preencher essa estrutura. Pois a cidade é um poema, como muitas vezes se disse, e como Victor Hugo exprimiu melhor do que ninguém, mas não é um poema clássico, um poema centrado no assunto. É um poema que expande o significante, e é essa expansão que finalmente a semiologia da cidade deveria tentar captar e fazer cantar. (BARTHES, 2001, p. 231)

Acreditamos que no *corpus* de nossa análise é possível verificar esse intento de uma linguagem da cidade como viés que corrobora sugestões — a “língua da cidade” — de que fala Roland Barthes. Rosa, no breve escrito “Em-cidade”, faz “cantar” essa linguagem, demonstrando-a em fragmentados discursos e acontecimentos, os quais mais sugerem que demonstram um “fechado” entendimento da realidade, pois como aponta Barthes (2001, p. 231), “o mais importante não é tanto multiplicar as pesquisas ou os estudos funcionais da cidade quanto multiplicar as leituras da cidade, da qual, infelizmente, até agora, só os escritores nos deram alguns exemplos.”

Como temos apresentado, neste trabalho, acreditamos que o espaço urbano de “Em-cidade”, evidencia-se como um recorte da geografia urbana, selecionados sem intenção de esgotar o assunto, pois, na maneira como argumentamos, esses recortes colocam-se em fragmentada exposição, onde suas “estruturas” prefiguram a sugestão por imagens que fazem o breve instante vivido uma rede significativa de discursos, e, por sua vez, de reflexões. No fundo, no plano ficcional, ao observar a cidade, o artista transfere para a textualidade “camadas” de significados, dando forma, como propõe Roland Barthes (2001, p. 224), em discussão semiológica, a “linguagem da cidade”. Para ele, “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.” (BARTHES, 2001, p. 224).

Neste ponto, é interessante como Guimarães Rosa, vivendo e “lendo” o urbano, ressignifica-o como linguagem poética, na medida em que, para ele e com ele, captura-se os “instantes citadinos”

de transeuntes, situações singulares e brevíssimos acontecimentos, dando-lhe, para isso, de acordo com essa matéria que é a cidade, uma certa “potência semântica” (BARTHES, 2001, p. 223), para dialogarmos ainda com o semiólogo francês. Neste bojo, é evidente que o autor observador, só pode ser um “curioso” — um *flâneur* — o qual é, antes de tudo, um leitor da cidade, e, nesta interpretação do urbano, podemos encontrar qualquer possibilidade de uma “imagem da cidade” (BARTHES, 2001, p. 221). Dessa maneira, para um suposto discurso do urbano, o fragmento sobre o bonde, presente no *corpus* de nosso estudo, encaminha-nos para a “lição seis e sete”, em que fica claro que o transporte para além de seu uso prático, é antes de tudo um motor propulsor do pensamento, da linguagem, e, quem sabe, de comunicações mudas:

Seis. O homem vem, estica a mão, colhe o dinheiro, dá ou não dá troco, tilinta, e vai. Não o cumprimentei, não se pagou conversa, sua pessoa não pediu atenções. Tudo ignora de mim, e eu dêle, não nos furtamos tempo. No entanto, acabamos de realizar ato necessário, no plano da quotidiana convivência. Profético ensaio da existência em futuro mundo feliz, onde tôda vida de relação — salvo o amor — se arranjará de modo mudo e vegetal, como hoje com a máquina oculta da digestão, da circulação? *Amém.*

Sete. Por um fio, corre uma fôrça. Que não tem forma, nem vulto, nem côr, nem rumor. Que ninguém sabe o que é. Mas que carrega todo o mundo, mesmo os que nela não pensam. Às vêzes, também, pode destruir, muito rápido, os que põem a mão, por descuido ou por falta de informação. Reverencia, pois, e rejubila-te: o mais sutil domina sempre o mais denso.
E reflatamos — o bonde... (ROSA, 1970, p. 148)

Dessa maneira, o transporte, como espaço que se “permite ler, lembrar, cochilar” (ROSA, 1970, p. 148), metaforicamente, é o lugar do aprendizado, em suma, da possibilidade de estimular o leitor⁴ em capturar a linguagem da cidade. Em outros termos, na esteira de Barthes (2001), o bonde, pode configurar-se como o ponto “prazeroso” da *urbe*. Como aponta o semiólogo, “o erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano” (BARTHES, 2001, p. 229).

Ao final de “Em-cidade”, mais precisamente, do último fragmento, como estamos chamando, desde o início de nosso trabalho, nessas breves situações expostas, encontramos um fato que se perfaz numa experiência muito mais individual do sujeito na cidade. Nesta realidade, vivenciada, agora, num apartamento, ainda é possível ler o urbano, pelas vias da rotina doméstica:

Num apartamento, no verão, as noites se estiram, rasgando em retalhos o sono da gente. Há a bebida na geladeira, a série de cigarros, a contemplação das luzes da rua, e a caça às baratas. Oh grandes, tontas, ousadas baratas, janeiras e fevereiras, na pele nova consolidadas, vítimas das nossas insônias! (ROSA, 2001, p. 148)

4. Cf. BARTHES, 2001, p. 228: “A cidade é uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é, o usuário da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, segundo as suas obrigações e os seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo. Quando nos deslocamos numa cidade, estamos todos na situação do leitor dos *100.000 millions de poèmes* de Queneau, em que se pode achar um poema diferente mudando um único verso; à nossa revelia, somos um pouco esse leitor de vanguarda quando estamos numa cidade.”

No plano dos acontecimentos, parte-se de uma realidade cidadina que poderíamos chamar de “macroestrutura”, em que a observação dá-se sempre no centro urbano, no bonde, no gramado, enfim, em lugares mais amplos e públicos, para uma “microestrutura”, vivido no espaço privado. Entretanto, ainda assim, é possível ler a cidade na intimidade das casas e dos apartamentos, pois, sendo o usuário desses espaços particulares, é também habitante do público. Das janelas “privadas”, por exemplo, contempla-se “as luzes da rua”, como se verifica no fragmento anterior. Neste ínterim, a “língua” da cidade atravessa o espaço doméstico, já que mesmo este último sendo lugar íntimo, encontra-se na geografia da *urbe*. Assim sendo, poderíamos afirmar que são ambientes interligados, em que a “caça às baratas” é a metáfora de insônias, onde se mostra que a cidade não é apenas o espaço do prazer, da leitura e gozos, mas também de intermináveis noites sem descanso: “Barata, definitivamente cidadina” (ROSA, 1970, p. 149).

Por fim, ao término de nossa interpretação, sublinhamos que o espaço urbano de “Em-cidade”, revela-se como geografia que significa e possibilita múltiplas leituras. Nesses lugares, apresentados fragmentariamente, o escritor se mostra sempre um leitor atento às situações circundantes. Em todos esses recortes do urbano, as imagens, no plano retórico e estilístico, configuram-se como viés importantes para leituras e reflexões sobre o espaço. É possível apontar que são breves e instantes flagrantes da realidade, que selecionados pelo artista/leitor, compõem um mosaico de uma *urbe* exposta de forma criativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise de “Em-cidade”, de Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1948, com o título de “Cidade”, no *Correio da Manhã*, e, mais tarde “retrabalhado” pelo autor para compor *Ave, Palavra* (1970), interpretamos o viés que corrobora imagens diversas de uma geografia urbana, em que o artista, em plena observação e atenção, seleciona e organiza o vivenciado numa forma que implica sempre o fragmentário das situações.

Em síntese, interpretamos a presença de uma *urbe* como construtora de uma “linguagem”, cujas marcas se colocam mesmo no espaço doméstico, sendo, portanto, atravessado por um “estado de alma” que atinge os usuários do urbano, posto na metáfora do “caça às baratas”, evidenciada na parte final do texto. Desse modo, nosso intento foi realizar uma leitura da cidade “lida” pelas “lentes” criativas de Guimarães Rosa, que, na observação do citadino, reuniu experiências estimuladas pelo urbano, mostrando os significados do espaço como organização do humano, de suas invenções, relações, tensões e compartilhamentos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Semiologia e Urbanismo. In: *A Aventura Semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 219-231.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger *et alii*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 108 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. 271 p.

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. A literatura urbana de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 63-84, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. XI-XLVIII

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. 393 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 295 p.

ROSA, João Guimarães. “Em-cidade”. In: *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 144-149.

ROSA, João Guimarães. Cidade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 16.344, p. 1-3, 15 fev., 1948.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 276 p.

Fabício Lemos

Graduado em Letras - Língua Portuguesa (UFPA), Mestre em Letras (PPGL/UFPA, 2020).
Atualmente, é doutorando em Estudos Linguísticos e Estudos Literários pela Universidade
Federal do Pará (PPGL/UFPA).

Recebido em 10/01/2022.

Aceito em 10/03/2022.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS *BECOS DA MEMÓRIA* E *QUARTO DE DESPEJO*: A FAVELA COMO ESPAÇO E COMO LUGAR

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS ALLEYS OF MEMORY AND ERASING ROOM: THE FAVELA AS A SPACE AND AS A PLACE

Francisca Katrine de Carvalho Souza
Wheriston Silva Neris
UFMA

Resumo: O objetivo deste trabalho é comparar a representação do espaço nas obras *Quarto de Despejo* (1963) da escritora Carolina Maria de Jesus e *Becos da Memória* (2017) de Conceição Evaristo. De modo específico, trata-se de analisar o papel que a favela desempenha na vida de Carolina e Maria-Nova, ressaltando os aspectos sociais e geográficos. Ambas as obras trazem uma visão de dentro da favela: em *Becos da Memória*, Maria-Nova narra como foi a construção e a demolição da favela. Em *Quarto de Despejo*, por seu turno, Carolina conta em uma espécie de diário a rotina e as lutas que enfrentava no espaço em pauta. Teoricamente fundamentado nos Estudos Comparados (CARVALHAL, 2006; NITRINI, 2010), recorremos à pesquisa bibliográfica e também à análise interna da composição dos livros para desenvolvimento do trabalho. Dessa forma, verificou-se as convergências e singularidades das representações produzidas sobre o espaço nas duas obras, bem como a influência que este produzia sobre a própria vida dos personagens sob análise.

Palavras chaves: favela; espaço; literatura comparada; Becos da memória; Quarto de despejo.

Abstract: *The objective of this work is to compare the representation of space in the works Becos da Memória (2017) by Conceição Evaristo and Quarto de Desejo (1963) by Carolina Maria de Jesus. Specifically, it is about analyzing the role that the favela plays in the lives of Maria-Nova and Carolina, emphasizing social and geographic aspects. Both works bring a view from within the favela: in Becos da Memória, Maria-Nova narrates how the construction and demolition of the favela went. In Quarto de Despejo, in turn, Carolina tells in a kind of diary the routine and struggles she faced in the space in question. Theoretically based on Comparative Studies (CARVALHAL, 2006; NITRINI, 2010), we resorted to bibliographical research and also to the internal analysis of the composition of books for the development of the work. Thus, the convergences and singularities of the representations produced about space in the two works were verified, as well as the influence that this produced on the very lives of the characters under analysis.*

Keywords: *slum; Space; comparative literature; Memory alleys; Dump room.*

1 INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste estudo é realizar a comparação entre os modos de representação do espaço, notadamente da favela, nos livros *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus e *Becos da Memória* da escritora Conceição Evaristo. Trata-se aqui de captar como as autoras delineiam em seus trabalhos uma representação sobre o espaço social e geográfico em que se situam as personagens narradas, servindo-nos como um laboratório particularmente profícuo para pensar sobre os dilemas, desafios e modos de percepção da sociedade a partir da perspectiva dos dominados. Como sabido, Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus talvez constituam os exemplos mais lapidares da renovação do debate sobre autoria feminina negra contemporaneamente. Mulheres fortes, que moraram em favelas, suas escritas deram voz a uma porção da população que não tem vez, denunciando as precariedades da vida nas favelas, as injustiças sociais, e o preconceito racial através por meio das suas obras. Utilizaram a escrita com cunho reivindicatório, crítico e emancipatório.

Por meio deste artigo buscar-se-á mostrar como é retratada a favela por estas duas reconhecidas escritoras nas obras escolhidas para a pesquisa. Aos poucos poderá ser visto as diferenças nas caracterizações do lugar, a função que vai exercer para as personagens, as convergências e distinções nas caracterizações da favela.

Para fazer esta pesquisa correlacionando um livro com o outro utilizaremos o método comparativo que é “centrado em estudar semelhanças e diferenças, esse método realiza comparações com o objetivo de verificar semelhanças e explicar divergências” (PRADANOV; FREITAS, 2013, p. 38). Segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 106) este método realiza comparações, com a “finalidade de verificar similitudes e explicar divergências. O método comparativo é usado tanto para comparações de grupos no presente, no passado, ou entre os existentes e os do passado, quanto entre sociedades de iguais ou de diferentes estágios de desenvolvimento”. Ainda temos que “ocupando-se da explicação dos fenômenos, o método comparativo permite analisar o dado concreto, deduzindo do mesmo os elementos constantes, abstratos e gerais” (2003, p. 106).

Além disso, para a composição do trabalho usamos a pesquisa bibliográfica que “é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites” (FONSECA, 2002, p. 32). Baseando-se em textos teóricos sobre a Literatura comparada para embasar esta pesquisa, recorreremos principalmente aos trabalhos de Tania Carvalhal (2006), Sandra Nitrini (2010), Remak (1994), os quais encontram-se no ponto de partida de uma pesquisa em curso no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão- UFMA.

Dessa forma, em relação as obras estudadas nesta pesquisa, será considerado o plano do espaço como elemento que constitui a narrativa e contribui para a compreensão artística das obras, de modo que este elemento seja essencial, não se tratando tão somente de uma espécie de pano de fundo para desvelar dos acontecimentos.

Ante o exposto, cabe ressaltar que *Becos da Memória* foi escrito no final de 1987 e início de 1988, entretanto só foi publicado em 2006. A versão que é utilizada neste estudo é a de 2017.

O cenário do livro é uma favela em processo de demolição, localizada em uma grande área de especulação imobiliária, ao lado de um bairro nobre. A tônica, aqui, é o da narração de vidas e histórias que a personagem escutou das pessoas, remontando ao processo de construção da favela, chegada dos primeiros moradores e, por fim, a desconstrução com o processo de demolição. Por outro lado, *Quarto de despejo*, foi lançado no mercado editorial por Audálio Dantas, jornalista no ano de 1960. Neste são narradas as vivências de Carolina, mulher, negra, quase sem escolaridade, moradora da favela do Canidé em São Paulo, entre o período de 1955 a 1960. A obra foi traduzida em 13 idiomas. Um importante detalhe a se mencionar é que, Carolina, a autora, lia os livros que encontrava no lixo.

Assim, enquanto no livro de Carolina conta em uma espécie de diário sua rotina na favela, as lutas cotidianas, os sentimentos, com o que podemos compreender a simbologia do título da obra. No livro de Conceição, becos remetem às pequenas e apertadas vielas que separavam as casas por onde circulavam os moradores, e onde estes vivenciavam/produziam suas histórias. A memória desempenha, pois, nas duas produções, papel importantíssimo seja como suporte para a produção dos trabalhos, seja para reconstituição desses lugares de memória. Outro aspecto importante, diz respeito ao fato de que na obra de Carolina a favela surge como uma espécie de depósito e/ou recipiendário empregado para jogar tudo o que não teria mais utilidade, um *Quarto de Dispensa*. Trata-se aqui de uma metáfora forte, visto que colocada no registro da crítica com relação às formas pelas quais “Nós, os pobres, somos [tratados como] os trastes velhos”

Ante o exposto, o texto que segue encontra-se dividido em três eixos interdependentes. No primeiro, discutiremos sobre algumas dimensões teóricas do campo de estudos da literatura comparada, tentando delinear alguns dos marcos da perspectiva interdisciplinar que está no ponto de partida deste trabalho. Na sequência, refletimos sobre a categoria espaço e suas conexões com a literatura. Por fim, exploraremos como o tema do espaço é construído nas duas obras em pauta.

2 LITERATURA COMPARADA: SOBRE ALGUNS APORTES TEÓRICOS

Neste tópico exploraremos algumas problemáticas teóricas do campo de estudos da Literatura comparada. Os pesquisadores escolhidos para o embasamento do estudo foram Tania Carvalhal (2006), Sandra Nitrini (2010), Remak (1994). Cabe observar, inicialmente, que a palavra comparar remete, no final de contas, a uma espécie de hábito de pensamento cuja recorrência é mais comum do que se imagina. Como observou Tania Carvalhal (2006, p. 6), “valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso” (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Carvalhal ressalta que a origem da literatura comparada “está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências culturais” (2006, p. 7). Por mais que este pensamento comparatista já venha de muito anos, é somente nos primeiros decênios deste século que a literatura comparada vai ganhar forma de disciplina

reconhecida. A partir de então é que vai tornar-se componente de ensino regular nas grandes universidades europeias e norte-americanas, com bibliografia específica, segundo Carvalhal (2006, p. 13).

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Levando para o contexto deste artigo, escolheu-se duas escritoras brasileiras que trazem como temática o negro, o feminino e a favela em seus trabalhos. Pretende-se mostrar que a representação do espaço, da favela, nos livros escolhidos, tem pontos de convergência e distinção, visto que o ambiente desempenha papéis diferentes nas duas obras para as personagens. Quando se opta por fazer um estudo comparatista, procura-se encontrar semelhanças ou diferenças nos elementos que compõem as obras em tela. O estudo com base na literatura comparada é algo bem versátil, pois pode ser utilizado entre obras de escritores de um mesmo país ou não. Essa versatilidade encontra sua razão de ser, por seu turno, no próprio processo histórico de surgimento desse campo de estudos, visto que desde os seus primórdios no campo literário francês, foi beneficiado pela “ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, a difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do domínio do chamado gosto clássico” (2006, p. 10).

Seja como for, o fato é que a Literatura Comparada possui um vasto campo de possibilidades de pesquisas, investigações, sendo difícil demarcar com precisão o campo de investigação da disciplina. Como visto no fragmento citado, com esta análise pretende-se mostrar que o modo como a favela é simbolizada nas obras escolhidas para estudo. Apesar das obras escolhidas já terem sido amplamente pesquisadas, acredita-se que a escolha temática realizada aqui pode ser útil pela observação das obras sob nova perspectiva. O trecho a seguir, retirado de Tânia Carvalhal é bastante convergente com essa perspectiva, visto que, para a autora, um assunto/elemento encontrado em determinada obra pode ser analisado em diversas conjunturas literárias, tendo potencial para expandir a própria perspectiva de análise.

Em síntese, o comparatismo deixa de ser visto apenas como confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. Por outro

lado, pela natureza da disciplina, ocupa-se com elementos que a crítica literária habitualmente não considera correspondências, literatura de viagens, traduções. No entanto, ao explorá-las, atua criticamente. É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra (CARVALHAL, 2006, p.56)

Ora essa especificidade crítica decorrente da exploração dos amálgamas, das fronteiras, dos cruzamentos de referências e dos modos de definição heterogêneos da textualidade perpassa as próprias definições do seu objeto e método de estudos. É o que se pode inferir da definição apresentada por Sandra Nitrini para a qual, seu “objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo. Propõe-se a estudar tudo o que passou de uma literatura para outra” (2010, p. 24). Essa perspectiva é convergente ainda com a leitura de Remak que define o estudo da literatura comparada como segue:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país particular e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento, e da crença, tais como as artes (ex: pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais, religião etc. e de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p. 175).

Reconhecendo então a viabilidade experimental da comparação da literatura com outras artes ou ramos do saber, estamos mais interessados aqui, não obstante, pelo “(...) estudo comparativo de obras ou autores no interior de uma literatura nacional” (NITRINI, 2010, p. 29). Trata-se aqui, como será visto com maior detalhe adiante, de não apenas constatar a existência de semelhanças e diferenças no modo de exploração das relações entre literatura e espacialidade nas duas obras sob destaque, como também explorar elementos que têm nos parecido pertinentes para chegar aprofundar a análise e chegar “às interpretações dos motivos que geraram essas relações” (CARVALHAL, 2006, p. 52).

3 O ESPAÇO NAS NARRATIVAS: BREVES CONCEITOS TEÓRICOS

O espaço é elemento essencial nas histórias das duas obras escolhidas como objeto de pesquisa deste trabalho, tanto em *Becos da Memória* quanto em *Quarto de despejo*, por isso decidiu-se fazer este tópico para conhecer, brevemente, alguns aspectos teóricos relacionados ao espaço nas narrativas escolhidas. É de conhecimento de todos que o espaço é elemento fundamental para a criação de uma narrativa, seja ficcional ou não. O ambiente dos dois livros aqui tratados é a favela, dessa forma, optou-se primeiro por conhecer alguns conceitos sobre o termo favela como surgiu. Nesse viés, segundo Valladares (2000, p. 08) “data do início do século não apenas

a descoberta da favela, mas também a sua transformação em problema”. Abaixo tem-se mais um fragmento sobre o assunto:

A favela, vista pelos olhos das instituições e dos governos, é o lugar por excelência da desordem. [...] Ao longo deste século, a favela foi representada como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral (ZALUAR; ALVITO, 2004, p. 14).

Esse olhar negativo da sociedade para a favela será transmitido também para as obras literárias como perceberemos nos trechos dos livros que serão analisados no tópico seguinte. Como visto nas pesquisas, os moradores são discriminados por conta do local em que moram, e por geralmente serem as pessoas mais pobres que moram ali e que desempenham funções com menores níveis de escolaridade, os habitantes não tem acesso a direitos básicos como a educação, a água de qualidade, esgoto, e etc. Porém, o diferencial de *Quarto de despejo* e *Becos da memória*, são as narrativas contadas por pessoas que viveram em favelas, um olhar de dentro, que permite quase que uma experiência etnográfica de exploração do dia a dia, do convívio, das lutas, alegrias e modos de interpretação do mundo dos mais humildes. Aqui, porém, já não são os interlocutores externos que dão voz aos personagens, mas os próprios “nativos” que informam os núcleos de valor, dão a entender as relações mais íntimas, cuja gramática é familiar aos residentes, mas categorias distantes aos interlocutores externos.

As razões dessa dinâmica encontram sua razão de ser na própria história do lugar. Segundo Nascimento (2006, p. 35), as favelas serão formadas pelos recém-libertos que vinham das “lavouras e das senzalas e atraídos pelos refletores da cidade que se transformava, que anunciava novos tempos e que poderia abriga-los como mão-de-obra na construção do novo cenário urbanos, deparavam-se com a barreira da discriminação inscrita na cor da pele”. Pura ilusão, hoje sabemos. Aos herdeiros da escravidão restou apenas o esquecimento, o preconceito e instituição de novas formas de racismo muitíssimo eficientes para exclusão de direitos em uma ordem capitalista nova.

Em conformidade com Carril, as pessoas que moram nas favelas carregam uma carga de preconceito enorme porque se tem a ideia que “é nas periferias, nos morros, nas favelas que vivem os negros e pobres, com subempregos ou desempregados, com moradias sem condições de habitabilidade e com a prática dos serviços sociais praticamente inexistentes” (2006, p. 17). É visto como um local que refugia as pessoas que são excluídas dos centros. De acordo com Carril a favela é “ali onde a exclusão confunde-se com confinamento e serve para armazenar grandes contingentes populacionais em situação de longa exclusão porque não têm acesso ao emprego e a renda” (2006, p. 17).

Porém, apesar dessas classificações carregarem consigo um caráter visivelmente excludente, para compreensão do modo de representação adotado pelas autoras e nossas personagens nas obras sob análise, talvez seja necessário explorar outro conjunto de questões teóricas, notadamente, sobre

o próprio conceito de espaço e lugar. Sim, por que o espaço só se torna humano na medida em que é submetido a ações, a experiências, a definições de sentidos de pertencimento que o reconstruem política e subjetivamente. Era sem dúvida a isso que se referia Foucault quando que ressaltava que esses modos múltiplos de redefinição do espaço.

Não é o espaço. Não vivemos em um espaço neutro e branco; não vivemos, não morremos e não amamos no retângulo de uma folha de papel. Vivemos, morremos e amamos em um espaço esquadrado, recortado, multicolor, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus, cavidades, protuberâncias, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas (FOUCAULT, 2013, p. 23-24).

Desse ângulo, as observações de Tuan encontram sua razão de ser, na medida em que permitem compreender as distinções significativas entre espaço e lugar:

Espaço e lugar são termos familiares que indicam experiências em comum. O espaço é mais abstrato do que o lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que conhecemos melhor e o dotamos de valor. As ideias de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa, cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 6).

Em conformidade com Tuan, vale ressaltar que o termo espaço é algo mais abrangente, abstrato e que lugar é algo mais individual, e que ao lugar atribuímos valor, posto que repleto de subjetivações e sentimentos. Contudo, ambas as definições precisam uma da outra para existirem. Ainda do ponto de vista teórico, como resalta Brandão, o espaço era abordado “apenas como categoria identificável em obras”, e foi preciso aguardar o Estruturalismo, a teoria da recepção e os Estudos Culturais entre as décadas de 60 e 70 do século passado, para que o espaço passasse a ser tratado como “sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (BRANDÃO, 2005 p. 120).

Assmann, por seu turno, contribui ressaltando que “o local específico não se torna relevante apenas enquanto cenário do que acontece, mas ganha também um novo significado enquanto cenário do conceber literário, do escrever e da leitura” (2011, p. 342). O elemento espaço na literatura está presente, portanto, não somente como um enfeite para a narrativa, mas adquire o papel de um personagem personificado que além de integrar a narrativa influencia outros personagens e suas ações. A apresentação do espaço desnuda características e ações que se justificam devido ao local em que estão inseridos os personagens e suas ações, permitindo, dessa forma, compreender o espaço dentro de outra posição no domínio narrativo.

Brandão, por sua vez, resalta que o modo como são feitas as representações espaciais “variam de acordo com relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abraça possibilidade de percepção e uso, definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais

e políticos” (2005, p. 1). Em uma determinada época a imagem e o significado que o espaço tem para uma sociedade poderá ser diferente para outro período, podendo haver representações diferentes. Em síntese, trata-se aqui de uma série de perspectivas mobilizadas para a compreensão do espaço como um sistema de organização e de significação com estatuto importante nas obras literárias e, particularmente, dentro das duas obras em destaque neste texto.

Outro aspecto importante que mereceria ser destacado diz respeito às relações entre a literatura, os lugares e a memória. Sim, por que a concepção literária de lugar, aqui destacada, estabelece vínculos claros com a vida, a dialética das lembranças, a aliança com o vivido, fora das exigências de reconstrução típicas e requeridas na prática historiográfica. Nessa operação literária de reconstituição do passado, portanto, a representação afetiva e mágica dos lugares, torna-se então mais sensível às analogias entre contextos, às projeções de sentido individual e coletivo, às evoluções e continuidades temporais (NORA, 1993). É da dinâmica própria da memória, da lembrança e da reconstituição que se trata, no final de contas.

Ademais, apresenta-se a definição defendida por Milton Santos, o qual salienta que “o espaço é formado pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo e pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade” (2009, p. 106). Dessa forma, ligando ao contexto das obras aqui analisadas, concordando com a fala do geográfico, verifica-se que as favelas são formadas pelas cargas dos estigmas sociais presentes desde a formação com o favelado visto como pessoa perigosa. Esses amontoados de atos refletem na contemporaneidade na visão que se tem desse ambiente.

Conclui-se este tópico acerca dos breves conceitos teóricos sobre o espaço, percebeu-se que este pode exercer muita influência nas obras literárias, pois atribui e desempenha valores sociais e significativos. A compreensão da representação do espaço de ambas as obras, estudadas nesta pesquisa configuram papel essencial para entendimento e estudo. Adiante será feita a análise comparativa dos livros *Becos da memória* e *Quarto de despejo*, explorando fragmentos de ambos os livros que se inscrevem no eixo de questões aqui destacadas.

4 A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO FAVELA: *BECOS DA MEMÓRIA* X *QUARTO DE DESPEJO*

Neste tópico, almeja-se fazer a comparação entre as duas obras estudadas, com o objetivo de mostrar como é representado e simbolizado o espaço favela e a função que este ambiente desempenha na vida de Carolina Maria de Jesus e Maria-Nova, em *Quarto de despejo* e *Becos da memória*. São livros de duas grandes mulheres, escritoras, brasileiras, negras que dão voz e vez à favela. Começa-se a análise com a distinção de como cada personagem concebeu a favela: Maria-Nova correlaciona a uma senzala, utiliza o termo senzala-favela, enquanto Carolina assemelha a um quarto de despejo da sociedade, que joga na favela tudo o que não é mais necessário. Além de mostrar os pontos divergentes em cada obra em relação a representação do espaço, buscaremos pontuar também as questões em comum em relação à forma como a espacialidade é construída

nos livros em pauta. Com base nessas informações e em conceitos teóricos, utilizando como base a Literatura Comparada será feita a análise destas duas produções para observar a representação do espaço favela.

4.1 Senzala-favela x quarto de despejo

Neste sub tópico será mostrado a comparação que é feita dentro de ambos os livros com relação ao espaço favela. Na obra, *Becos da Memória*, Maria-Nova faz a comparação entre a senzala e a favela, que são dois ambientes distantes cronologicamente, mas que parecem ter muitos pontos em comum, pode-se citar as péssimas condições de moradia, por ambos serem locais com pouca infraestrutura, os moradores são tratados de forma preconceituosa e marginalizados. Para comprovar temos a citação abaixo retirado do livro de Conceição:

Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito, Senzala-favela...Lera e aprendera também o que era casa-grande. Sentiu vontade de falar à professora. Queria citar, como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava (2017, p. 73).

Com o desenvolvimento dos grandes centros urbanos temos favelas ao lado de condomínios de luxo. Tem-se uma oposição de dois tipos de vidas, habitações e realidades diferentes que dividem o espaço. Como percebe-se no seguinte trecho “o campo era uma área livre, enorme, que ficava entre a favela e o bairro rico. Bem rico e bem próximo” (EVARISTO, 2017, p. 23). Observa-se repetição da palavra “bem” para dar mais intensidade aos termos “rico e próximo”, referindo-se ao bairro vizinho a favela, que é tão próximo geograficamente, mas ao mesmo tempo distante, no quesito da realidade social. Se torna longínquo com moradores com classe econômica alta de um lado, enquanto do outro, temos indivíduos que não tem acesso a direitos básicos para viver. Como visto no tópico sobre conceitos teóricos a respeito do espaço, vimos que a memória pode ser atrelada ao espaço, e, percebemos isso nos trechos supracitados acima, que o ambiente favela é comparado a uma senzala, este, no qual remete há muitos anos atrás, mas que por meio dos resquícios de memória do povo negro, do sofrimento daquele período ainda configura-se presente na lembrança de seus descendentes, que segundo Candau é a “consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro” (2018, p. 142), no caso dos negros escravos. Complementa-se com Milton Santos no qual diz que “o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções” (SANTOS, 1978, p. 122). Como bem ilustrado na citação acima retirado do livro de Evaristo, a relação social existente entre esses dois espaços, senzala-favela.

Em *Becos da memória*, os condomínios são comparados à casa-grande porque os moradores, de ambos os lugares, são as pessoas que tem dinheiro, melhor qualidade de vida, tem acesso a direitos básicos. Os habitantes de ambos os locais veem tanto a senzala quanto a favela como

ambientes sujos, de pessoas pobres e de marginais. Neste trecho, a menina fala sobre a *senzala da atualidade* “tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida” (EVARISTO, 2017, p. 150) e “ela queria seguir a caminhada, inventar alguma saída, mas ainda não atinava como. Sabia, por suas próprias vivências, que na favela se concentravam a pobreza e mesmo a miséria. Percebia a estreita relação de sentido entre favela e a senzala” (EVARISTO, 2017, p. 137). As grades dessa senzala contemporânea, mencionada por Maria-Nova, são invisíveis, porém, eficientes para a supressão dos direitos básicos essenciais. Os moradores, dos locais mais pobres não têm acesso, como água de qualidade, esgoto, educação, moradia de qualidade, trabalho e principalmente dignidade.

Ao passo que, Carolina assemelha a favela a um quarto de despejo como pode-se ler no fragmento “quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (JESUS, 1963, p. 33) relaciona os moradores da favela e a própria Carolina se compara a elementos que não estão mais sendo usados no momento, que não mais são “necessários” a sociedade e que por isso ficam em um lugar separado, em um quarto onde se joga as coisas sem utilidades, sem valor, ficam afastados. Mais uma vez reafirmando a comparação da favela com o quarto de despejo temos a citação “... O senhor Dario ficou horrorizado com a primitividade em que eu vivo. Ele olhava com assombro. Mas ele deve aprender que a favela é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada” (JESUS, 1963, p. 129). Em outro trecho temos “o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 1963, p. 33). Fala dos fins que se tem os objetos que estão no quarto de despejo, sem perspectivas de melhorar a condição de vida.

Carolina aponta que “a favela é o quintal onde se jogam os lixos” (1963, p. 28) nesta passagem a escritora correlaciona a favela a um quintal, sendo o centro e os bairros nobres de São Paulo a casa. O quintal é um local que se joga os objetos em desuso, a escritora utiliza a palavra “lixo” fazendo a ligação do termo com as pessoas que moram nas favelas as que não tem emprego, ou que desempenham funções que tem uma baixa remuneração, com pouca escolaridade, as que ficam abaixo da camada da sociedade.

Carolina ainda compara a favela a uma úlcera, que é uma ferida no estômago que dói e agrava quando o suco gástrico entra em contato com o ferimento, como percebe-se na transcrição “aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas” (JESUS, 1963, p. 76) nesta transcrição temos a fala da autora dizendo que as pessoas que visitam a cidade de São Paulo se encantam com as paisagens, a riqueza, mas esquecem de olhar o lado pobre de uma das maiores cidades do país. Complementa-se a ideia com mais esta citação retirada do livro “Oh! São Paulo rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são os arranha-céus. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela” (JESUS, 1963, p. 37). Aqui a favela seria a parte pobre de São Paulo, feito do material mais barato, algodão, e que é usado nos pés.

Carolina chama as casas dos bairros vizinhos de “casas de alvenaria” fazendo a oposição aos materiais que os barracos da favela são construídos, geralmente são feitos com tábuas, folhas

de zinco, adobe ou com o que eles tiverem acesso. Carolina fala da insatisfação dos vizinhos por morar perto de uma favela “Os vizinhos de alvenaria já tentaram com abaixo assinado retirar os favelados. Mas não conseguiram” (JESUS, 1963, p. 28). No fragmento transcrito percebe-se que habitantes das casas de alvenaria querem que a favela saia de lá, porque ter esse ambiente perto do bairro nobre acaba por trazer uma desvalorização imobiliária. Para ilustrar, tem-se mais uma fração “os vizinhos de alvenaria olha os favelados com repugnância. Percebo seus olhares de ódio porque eles não quer a favela aqui. Que a favela deturpou o bairro. Que tem nojo de pobreza” (1963, p. 49). Neste trecho percebeu-se o preconceito por conta do lugar em que moram e a marginalização das pessoas por conta do local. Para corroborar tem-se mais estas passagens que esboça como as pessoas pensam sobre a favela “eu ouvi dizer que vocês lá da favela vivem uns roubando os outros (JESUS, 1963, p.25) e “disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a patria do país” (JESUS, 1963, p. 26).

4.2 A vontade mudar-se da favela x O medo de perder a favela

Como visto no tópico sobre os conceitos teóricos acerca do espaço, este, pode representar dependendo da época, da sociedade diferentes visões e sentimentos para os indivíduos, veremos isto neste sub tópico, comparando com o aparato da literatura comparada. Mostraremos o desejo de Carolina em sair da favela e conseguir ter uma casa de alvenaria em um bairro da cidade, por outro lado, teremos Maria-Nova que narra o medo dela e dos demais moradores de perder a favela, o barraco em que moravam. Perceberemos essa oposição de sentimento em relação a esse ambiente. O desejo de mudar-se do local para um ambiente melhor em oposição ao medo de perder o ambiente em que veem como um porto seguro, apesar das dificuldades.

Durante toda a narrativa de Carolina percebe-se o desejo nítido de sair da favela, de mudar de vida, como pode-se perceber nos trechos a seguir “Oh! Se eu pudesse mudar daqui para um núcleo mais decente” (JESUS, 1963, p.10), nesta citação percebe que a autora correlaciona os outros bairros a lugar mais “decente”, mais digno para se viver do que a favela. E complementa “mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui” (JESUS, 1963, p. 17) e “o meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível” (JESUS, 1963, p. 19) a escritora mais uma vez reafirma a vontade de mudar o local de moradia, porque vivem com muitas dificuldades. “Se eu pudesse mudar desta favela! Tenho a impressão que estou no inferno” (JESUS, 1963, p. 24). Deseja morar em uma casa que ofereça mais conforto para ela e os filhos. E para realizar o sonho de se mudar da favela Carolina escreve “é que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (JESUS, 1963, p.25). Vê na escrita a possibilidade de mudança, transformação, melhoria da vida e de ganhar dinheiro.

Em oposição a *Quarto de despejo*, na obra de Conceição, temos a transcrição do medo de Maria-Nova e dos outros moradores de perder o barraco em que moravam por mais que fosse simples, era um porto seguro, era o que tinham, nota-se no trecho, que é um dos muitos dentro do livro, percebe-se a dor em ter que abandonar as casas quando a favela passa pelo processo de demolição

e os moradores perdem o abrigo que tinham, “todos sabiam que a favela não era o paraíso, mas ninguém queria sair. Ali perto estava o trabalho, a sobrevivência de todos (EVARISTO, 2017, p. 71) e “era um medo que talvez viesse de situações mais concretas, como a mudança de um local que de certa forma amávamos e criamos como nosso. Medo por começar outra nova-mesma vida. Medo de que o amanhã ainda fosse pior, muito pior do que hoje” (EVARISTO, 2017, p. 166). No livro, os moradores mais velhos narram para Maria-Nova como foi a construção do local, a chegada dos moradores, a expansão da favela. Notou-se nos fragmentos o medo da mudança da favela, na obra temos a transcrição dos moradores perdendo as suas moradias e a angústia de pensar em encontrar um novo local para começar a reconstruir a vida e o barraco, na última citação, percebemos que as pessoas têm medo da vida nesse novo local ser ainda pior do que era antes. “Agora a gente perde um lugar de que eu já pensava ser dono. Perder a favela! (EVARISTO, 2017, p. 29). Como é lido por mais que os moradores soubessem que aquele local não lhes oferecesse as melhores condições de vida, pelo menos ali estava o trabalho, os conhecidos, e por mais que a vida não fosse fácil ali, pelo menos já tinham um local para se chamar de seu, com a demolição desse local tiveram que procurar recomeçar a vida em outro lugar.

Confirmando o que foi dito acima tem-se o fragmento “O pior era o desespero de não ter para onde ir, não ter mais o barraco para morar. A insegurança e o desconforto, que antes já existiam, com o barraco abaixo se tornavam maiores ainda” (EVARISTO, 2017, p. 140), e “O medo do invisível se apoderou de nós” (EVARISTO, 2017, p. 166) esse medo do invisível é porque os moradores saíram do local em que moravam e foram em busca de uma nova moradia, esse receio era porque a vida nesse novo ambiente poderia ser pior do que era antes. E “no local onde estavam os barracos dos que tinham ido pela manhã, agora só restava um grande vazio. Era como se um corpo que aos poucos fosse perdendo os pedaços. Sentiu dores” (EVARISTO, 2017, p. 87). Vemos no último trecho transcrito que a saída da favela é tão dolorosa que é comparado a perda de um membro do corpo. Vemos o amor que os personagens têm pelo lugar. Porque ao terem que sair de onde moravam tiveram que ir em busca um lugar novo para re(constuir) as suas vidas e casas, começar do zero. Com esta última fração retirada do livro, a autora passa para os leitores a angústia que sentiram com a mudança.

A favela retratada na obra de Evaristo simboliza um lugar de solidariedade, apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas pelos moradores. Porém percebe que lá é o lugar que sempre tem vaga para abrigar mais um, de união entre os moradores, mas também retrata uma triste realidade que é o processo de desocupação e demolição do ambiente, “aqui é grande como uma cidade. Há tanto barraco para entrar, tanta gente para se gostar!” (EVARISTO, 2017, p. 24). Percebemos com a narração o tanto que a favela era grande, e que sempre recebia quem procurasse e precisasse de abrigo, moradia para recomeçar. Enquanto que na favela do Canidé, Carolina apresenta como um lugar cruel e violento. “Eu sou da favela do Caniné. Sei cortar de gilete e navalha e estou aprendendo a manejar a peixeira. Um nortista está me dando aulas. Se vai me bater pode vir” (JESUS, 1963, p. 82). A narradora ressalta que “a única coisa que não existe na favela é solidariedade” (JESUS, 1963, p. 25).

No livro de Conceição aparecem os momentos de diversão dentro da favela, conta-se os momentos de alegrias que reuniam os habitantes da favela como nos trechos retirados para exemplificar “Além dos festivais de bola, um outro momento em que a favela respirava alegria era nas festas juninas” (EVARISTO, 2017, p. 43). Percebe-se também em *Quarto de despejo*, “...Hoje a noite vai ter uma corrida aqui na favela. A corrida é promovida pelo Rubro Negro. Tipo corrida São Silvestre” (JESUS, 1963, p. 65) e “O senhor Alfredo fez um baile” (JESUS, 1963, p. 66) “os favelados todos os anos fazem fogueiras” (JESUS, 1963, p.63). Esses, são alguns dos momentos de interação entre os moradores descritos em ambos os livros.

4.3 A escrita sobre a vida na favela: Maria-Nova e Carolina

Em ambos os livros, percebemos a preocupação de retratar o espaço, dá voz aos excluídos, dá voz a favela, e ao papel que esta representa na sociedade e na vida dos indivíduos que nela habitam. Carolina por meio da escrita conta como era o dia a dia da vida na favela, enquanto que Maria-Nova por várias vezes no livro menciona a vontade de passar tudo o que estava vivendo para o papel, de contar as histórias que escutara dos parentes, e assim, como Carolina também ver na educação a possibilidade de mudança e melhoria de vida.

Carolina para fugir dos sofrimentos do dia a dia, encontrava refúgio na escrita, neste trecho vê-se o amor por escrever, para fugir da dura realidade escrevia, colocava no papel tudo o que passava, o que sentia, as histórias dos seus vizinhos “quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo” (JESUS, 1963, p. 19). No seu diário foi descrevendo e contando como era vida dela e dos demais habitantes como temos no trecho “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la” (JESUS, 1963, p.26), em muitos trechos a autora faz relatos sob a fome, da sua dor ao ver os filhos amanhecerem sem ter nada para comer. Como ela viu e viveu na favela conseguiu descrever de forma magnífica. Ao escrever Carolina foge da dura realidade que vive, é o momento em que ela sonha com um futuro melhor “enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes” (JESUS, 1963, p. 52).

Ao passo que no livro de Evaristo a menina Maria-Nova sonha em escrever tudo o que viu e ouviu “[...] quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente” (EVARISTO, 2017, p. 151) e “um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente (EVARISTO, 2017, p. 31). Maria-Nova gostava de escutar histórias, a menina deixa claro sua intenção de escrever suas vivências na favela e as histórias que escutou entre os becos por onde circulava na favela. Maria-Nova assim como Carolina, concebia a educação como instrumento de transformação social, tanto para ela quanto para seu povo, ressaltando que a educação tem o poder de transformação, de mudar vidas.

4.4. O olhar preconceituoso sob a favela

Outro ponto em comum entre as obras de Carolina e Conceição é a retratação do preconceito que os moradores sofrem por morar na favela. Retirou-se o trecho em que Carolina fala sobre como os moradores da favela são assemelhados a marginais “...Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais” (JESUS, 1963, p. 48). Logo abaixo, tem-se mais um fragmento sobre o assunto:

No sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-se com repugnância. Já estou familiarizada com estes olhares. Não entristeço. Quis saber o que eu estava fazendo no elevador. Expliquei-lhe que a mãe dos meninos havia dado-me uns jornaes. Era este o motivo da minha presença no elevador (JESUS, 1963, p. 98).

Como pode ser visto no seguinte fragmento em que Conceição narra que na praça, rapazes (não moram em favela) alegres, bem vestidos, brincavam, conversavam ao sol. Eram tidos como jovens contestadores, estudantes. Enquanto que os filhos de Ana do Jacinto (moradores da favela), jovens vagabundos, perturbadores, marginais. (2017, p. 157). Neste outro trecho percebe-se como muda o olhar e a forma de tratamento com as pessoas dependendo do local de onde moram. “Que os grandes, os fortes, os fortes, os que estavam do lado de lá, queriam que todos os do lado de cá fossem realmente fracos, bêbados e famintos” (EVARISTO, 2017, p. 141).

Em mais trechos da obra de Carolina, percebemos o preconceito por conta do local em que moram “disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a pátria e ao país” (JESUS, 1963, p. 26) e “credo, para viver num lugar assim só os porcos. Isto aqui é o chiqueiro de São Paulo” (JESUS, 1963, p. 30) e “gente da favela é considerado marginais” (JESUS, 1963, p.48). Aqui percebemos que os indivíduos são tratados e “classificados” de acordo com o local em que moram. Nos trechos expostos aqui vimos o olhar preconceituoso retratado nos livros com os moradores da favela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o auxílio da Literatura Comparada e o estudo sobre o espaço nas narrativas foi possível fazer a análise dos livros escolhidos para realizar esta pesquisa. Ao fim desta análise, verificou-se as diferenças na representatividade que o espaço favela desempenha na vida das personagens nas obras *Becos da Memória* e *Quarto de Despejo*.

Para Maria-Nova e Carolina a visão do espaço favela é diferente. Ao passo que para a primeira, o ambiente é tido como um porto seguro, por mais precário que seja, a menina sofre ao ver o local sendo destruído, os vizinhos saindo de suas casas e irem em busca de um novo lugar para reconstruir suas vidas, tendo que deixar para trás o barraco, amizades, as lembranças que ali construíram. Nota-se o medo e angústia dos personagens em relação a essa mudança, a dúvida se a vida nesse novo lugar será melhor do que é ou será pior. Em contrapartida, Carolina Maria de Jesus

sonha em mudar-se da favela, manifestando em diversas ocasiões o desejo de comprar uma casa de alvenaria em outro bairro, a expectativa de distanciamento com relação ao lugar e a realização deste sonho.

Apesar de mostrarmos inicialmente que a visão que se tem da favela é representada de forma diferente nos dois trabalhos, percebe-se alguns pontos em comum nos dois livros, como por exemplo, a descrição das moradias, a vida dos moradores, no dia a dia. Da mesma forma, em ambos os dois livros os residentes são marginalizados pelos moradores dos bairros vizinhos. A esse plano sincrônico deveríamos acrescentar, no entanto, outro, diacrônico, presente, por exemplo, nas comparações que a personagem Maria Nova faz entre a favela e a senzala. Outra distinção significativa, a título de conclusão, é aquela que se pode notar entre a visão da favela como um pedaço do corpo, ou seja, como parte significativa do indivíduo cujo distanciamento torna-se doloroso, presente nos *Becos da Memória*, e aquela que apela para visões mais críticas, como *Quarto de Despejo*, inferno, quintal de uma casa, chiqueiro, entre outras, enunciadas por Carolina. Aqui, porém, já não são tanto as distinções significativas, quanto as próprias ambiguidades com relação à experiência do lugar que devem ser ressaltadas, afinal, não necessariamente tais classificações assumem caráter mutuamente excludentes.

Em síntese, pode-se afirmar então que a proposta de trabalho tendo como componente central de análise o espaço como elemento intrínseco à obra é de suma importância para composição narrativa, assumindo lugar insuspeito e pouco problematizado na construção das distintas narrativas. A apresentação do espaço desnuda, portanto, características e ações que se justificam devido ao local em que estão inseridos os personagens e suas ações, o que justifica, pois, o aprofundamento do trabalho de pesquisa em curso. Isto é, desde que tenhamos obtido sucesso ao demonstrar o potencial da exploração das relações entre literatura, espacialidade e modos de interpretação do mundo por intermédio da comparação entre duas das autoras e obras mais relevantes da atualidade.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas – SP. Editora da Unicamp, 2011.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Breve História do Espaço na Teoria Literária*. In errados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. n.º. 10, ano 14, 2005, p.125-134.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise*. Franca – SP, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (org). *Literatura Comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, Favela e Periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

CROCE, Benedetto. La "letteratura comparata". In: -. *Problemi di estetica*. 4ªed. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1949, p. 71-76.

SILVA, Denise Almeida. *Revista Literatura em Debate*. v. 9, n. 17, p. 80-95, dez. 2015.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchal. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FROZ, Sarah Silva. SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Espaços de exclusão e memória em narrativas de Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus*. Terra roxa e outras terras- Revista de Estudos Literários. Vol. 35, jun. 2018.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Edição Popular, 1963.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica 1*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

NASCIMENTO, Gisêlda M. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-28, dez.1993.

PRADANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. *Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

REMAK, Henry H. H. *Literatura comparada definição e função*. In COUTINHO, Eduardo F.,

CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François[ETAL], Campinas – SP.

SANTOS, Joel Rufino. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

VALLADARES, Licia. *A gênese da favela carioca*. A produção anterior às ciências sociais. RBCS, vol. 15 n. 44 out. 2000.

VALENÇA, Márcio Moraes et. al. *Cidade (i)legal*. Rio de Janeiro: MAUAD Ltda, 2008.

TUAN, Yi Fu. *Espaço e lugar*. São Paulo: DIFEL, 1983.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. 4 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

Francisca Katrine de Carvalho Souza

Mestranda em Letras, Campus Bacabal da Universidade Federal do Maranhão - UFMA.
Integrante do Grupo de Pesquisa em Literatura, Negritude e Diversidade (GEPELIND) e do
Grupo de Pesquisa Literatura, enunciação e cultura (LECULT).
E-mail: francisca.katrine@discente.ufma.br

Wheriston Silva Neris

Doutor em Sociologia, docente do Curso de Ciências Humanas e da Pós-Graduação em Letras,
Campus Bacabal da Universidade Federal do Maranhão - UFMA.
E-mail: wheriston.neris@ufma.br

Recebido em 10/02/2022.

Aceito em 20/04/2022.

TESSITURAS DA MEMÓRIA E DO LUGAR EM JOSUÉ MONTELLO: A RECONSTITUIÇÃO DO IMPÉRIO E DA REPÚBLICA EM “O MONSTRO”

TESSITURES OF MEMORY AND PLACE IN JOSUÉ MONTELLO: THE RECONSTITUTION OF THE EMPIRE AND THE REPUBLIC IN “O MONSTRO”

Gabriel Vidinha Corrêa
IFBaiano/UNEB

Márcia Manir Miguel Feitosa
UFMA/CNPq

Resumo: Objetivamos uma análise do conto “O monstro” presente em *Um rosto de menina* (1983), do escritor maranhense Josué Montello, à luz da percepção do espaço e da memória. O conto narra a história de Jerônimo, um baiano que vive no Rio de Janeiro e que reconstrói, pela memória, o período imperial do Brasil e o materializa em seu lar e em suas ações. No entanto, sua vida é tensionada quando da chegada da mãe Dona Angélica, que desconstrói todo o seu imaginário acerca das convicções imperiais. Daremos enfoque aos momentos de evocação da memória e figuração do lugar a partir das ações desses dois personagens, elegendo como escopo teórico os trabalhos de Halbwachs (2004; 2006), Pollak (1992), Tuan (2012; 2013), Relph (2014) e Bachelard (2008).

Palavras-chave: Espaço. Lugar. Memória. Josué Montello. “O monstro”.

Abstract: *We aim at an analysis of the short story “O monstro” present in Um rosto de menina (1983), by maranhense writer Josué Montello, in the light of the perception of space and memory. The narrative tells the story of Jerônimo, a Babian who lives in Rio de Janeiro and who reconstructs, by memory, the imperial period of Brazil and materializing it in his home and in his actions. However, his life is strained when his mother Dona Angélica, which deconstructs his entire imaginary about imperial convictions. We will focus on the moments of evoking memory and figuration of the place from the actions of these two characters, choosing as theoretical scope, the works of Halbwachs (2004; 2006), Pollak (1992), Tuan (2012; 2013), Relph (2014) and Bachelard (2008).*

Keywords: *Space; Place; Memory; Josué Montello; “O monstro”.*

1 – INTRODUÇÃO

Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao íntimo do coração. Como se o tempo de repente dum outro modo fluísse, ou mesmo a qualidade da sua hora mudasse, e uma coisa perdida aparecesse, uma dúvida se quebra, um amor acaba, e outro que nunca se tinha imaginado, de repente, nasce. (Lídia Jorge — “A instrumentalina”)

Josué Montello, um dos maiores escritores da literatura moderna brasileira e consagrado por representar de forma excepcional o Maranhão e suas múltiplas faces culturais, geográficas, históricas e literárias, soube conquistar o seu lugar no cânone. Na maioria de suas obras, são retratados ficcionalmente um povo, um estado e um lugar que tanto lhe conferiram amor. Dentre os vários romances, Montello publicou *Janelas fechadas* (1941), *Cais da sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975) e *Noite sobre Alcântara* (1978), obras que trazem figurações de lugares, espaços e paisagens, tornando singular o seu modo de escrever.

Sobre as características das obras de Josué Montello, Agda Zanela, em *A epopéia maranhense de Josué Montello: desvendando a poética montelliana em quatro romances* (2009), defende que o autor não seguiu a estética modernista predominante da Geração de 45, tendo estado fora, portanto, de uma estética regionalista que se seguia na escritura dos demais autores do Nordeste: “Montello se fixa no humano, no ser em si, compreendido como interiorização das relações políticas, e é por meio dele que se interpreta o mundo social” (ZANELA, 2009, p. 18). Semelhante observação configura-se importante para a análise da obra em tela.

Outra ponderação acerca da literatura montelliana é a versatilidade com que compõe suas narrativas, cujas realidades são dadas de múltiplas formas, com vistas a desvelar a natureza do homem, das coisas e dos lugares em que habita. Sobre essa questão Dinacy Corrêa, ao lançar um olhar sobre as faces da literatura maranhense em que se inscreve também Montello, situa-a “[...] num contexto de virtualidades e plurivalências, com significativas incursões no panorama que reveste: origens e raízes, história, processo formativo, influxos e reflexos, folclore, tradições” e, ainda, “flagra e detém visões de mundo, ideologias, sempre pronta a refletir os matizes do imaginário (individual e/ou coletivo)” (CORRÊA, 2015, p. 19).

No contexto mais próximo do nosso enfoque, Thalita Lucena e Silvana Pantoja dos Santos, a propósito da análise de *Um beiral para bentevis* (1989), destacam algumas observações importantes sobre a obra de Montello:

A representatividade dos espaços citadinos na obra Montelliana, além de apresentarem ao leitor um conhecimento topográfico de antigas ruas, largos, casarões, praças, monumentos, trazem a sensação de que o tempo não passou para a cidade. As múltiplas correlações dos lugares são perpassadas por um quadro de posicionamentos que vertem para a identidade, a partir de colocações geográficas, históricas e sociais. Esse leque faz apreender experiências e vivências que se manifestam por meio da memória (LUCENA; SANTOS, 2015, p. 17).

Percebemos, portanto, que, em linhas gerais, as narrativas de Montello manejam com maestria temporalidades, haja vista que o passado e o presente estão sempre em destaque para a compreensão das experiências dos personagens. Assim, “pelo artifício da memória, sua produção literária envereda pela história, pelas tradições, pelos costumes, pela identidade do Maranhão, estampada na fusão entre o mítico, o histórico e o ficcional”¹.

Nossa análise se circunscreve ao livro de novelas e contos intitulado *Um rosto de menina* (1983), mais especificamente ao conto “O monstro”, que narra a história de um baiano chamado Jerônimo, aspirante a monarca, que constrói sua vida solitária no Rio de Janeiro sob o imaginário do período imperial brasileiro: casa, móveis, objetos, costumes, ideais. No entanto, sua suposta vida monárquica é tensionada quando da chegada da mãe Angélica, ignorada por Jerônimo e que chega ao Rio de Janeiro para coabitar o mesmo apartamento. Suas ações promovem a subversão do imaginário construído pelo filho, sobretudo, no que diz respeito aos fenômenos do espaço e da memória, e que traz à baila ideais republicanos em oposição aos monárquicos.

Como escopo teórico de abordagem, além dos estudos que respaldam o fenômeno da memória, sustentaremos nossa análise nos pressupostos da Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológica, um dos ramos da ciência geográfica que se debruça sobre o estudo das relações afetivas que os homens estabelecem com o lugar. Assim, será dado enfoque às categorias “Espaço”, “Lugar”, “Lar”, “Espaciosidade”, “Apinhamento”, “Lugaridade”, “Memória Seletiva” e “Memória Coletiva”. Para tanto, serão de fundamental importância as contribuições de Tuan (2012; 2013), Relph (2015), Bachelard (2008), Halbwachs (2004; 2006) e Pollak (1992).

2 – UM OLHAR SOBRE A MEMÓRIA E O LUGAR EM “O MONSTRO”: QUANDO O IMPÉRIO E A REPÚBLICA SE RECONSTITUEM

O conto “O monstro” nos apresenta a história, narrada em terceira pessoa, do baiano Jerônimo que há quase trinta anos vive solitariamente, em grande parte do tempo, no Rio de Janeiro. Entretanto, a maior característica que tipifica sua vida é a apologia que esse personagem faz ao período imperial, momento em que o Brasil esteve sob domínio da família real portuguesa. Assim, não podendo viver em uma casa nos moldes do Império, Jerônimo compra um apartamento e forma seu próprio império, de modo a evocar a monarquia em todos os detalhes do apartamento: móveis, retratos na parede e, para além disso, os costumes que também passaram a fazer parte de sua vida. No entanto, a relativa harmonia de seus dias é rompida com o recebimento das cartas de sua mãe que morava na Bahia, culminando com a última delas em que declara a mudança para o apartamento do filho. Dona Angélica coloca em xeque muitas representações geradas por Jerônimo, figurando em novas formas de ver o lugar e a memória.

A tessitura textual dessa narrativa dialoga intimamente com *A poética do espaço*, de Gaston

1. Fragmento do texto “São Luís do Maranhão sob a lente de Josué Montello: lugar, exílio, memória”, escrito por Márcia Manir Miguel Feitosa e Vanessa Soeiro Carneiro, publicado na plataforma digital *Páginas Luso-Brasileiras em Movimento*, projeto do Real Gabinete Português de Leitura, coordenado pela Profa. Dra. Ida Alves (UFF), <http://www.paginasmovimento.com.br/index.html>.

Bachelard (2008) no tocante à experiência do personagem quando da expressão da casa, isso porque a imagem da casa, enquanto um fenômeno do ser íntimo, reverbera em ressonâncias e repercussões sensíveis ao destino humano. Segundo o filósofo, “As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência” (BACHELARD, 2008, p. 7). Além disso “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36), questões que sempre serão trazidas à tona por meio do imaginário do personagem em função dos seus ideais imperialistas que se materializam em uma paisagem passadista e ideal e, simultaneamente, em constante tensão pelo fato de a mãe discordar de sua concepção.

Nesse conto e por extensão em todo o livro *Um rosto de menina*, a presença marcante de testemunhos, lembranças, lugares, traumas e demais fenômenos sugere ligação direta com os pressupostos da memória e do lugar. Os personagens Angélica e Jerônimo manifestam aquilo que Halbwachs (2004) apresenta sobre os quadros sociais da memória, ou seja, por meio da linguagem, espaço e instituições, estamos sempre ativando nossas memórias a partir da memória do grupo. Em relação ao conto “O monstro”, os personagens percebem o mundo segundo seu próprio ponto de vista: Angélica tende a animar sempre a memória da República, enquanto Jerônimo experiencia a memória do Império: “A memória individual não é mais que uma parte e um aspecto da memória do grupo” (HALBWACHS, 2004, p. 174, tradução nossa). Logo, mesmo estando em espaços e tempos diferentes, os personagens ativam percepções que se tornam importantes para a caracterização de suas subjetividades.

Nas páginas iniciais da narrativa, percebemos como Jerônimo descreve o bairro e a paisagem que tanto admira no Rio de Janeiro. Entretanto, devido à escassez dos seus recursos, as casas do século XIX povoam apenas sua imaginação: “De todos os bairros da cidade, era aquele que menos se modificou com o tempo. [...] tinha imponência dos casarões antigos, com três andares espaçosos, a fachada manuelina, e os dois lampiões laterais de ferro batido no portal” (MONTELLO, 1983, p. 230). Há uma tendência passadista nos ideais do personagem, característica que fica mais clara quando ele evoca a monarquia: “— Há de chegar a hora — dizia, convictamente [...] em que o Exército subirá a Petrópolis para entregar o governo à família imperial, e não vai tardar!” (MONTELLO, 1983, p. 232).

Espaço e tempo são convocados desde o início a fazerem parte da experiência do personagem, considerando, especialmente, que “o sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mais precisamente, a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência” (TUAN, 2013, p. 19). A evocação da memória é um fator essencial na representação do lugar para o personagem. Uma vez que lugar implica segurança e relações afetivas (TUAN, 2013), a memória funciona como lugar que, a partir da experiência, passa a adentrar e a reorganizar o espaço físico da casa do “monarca”.

É interessante constatarmos que há uma dinâmica temporal na expressão da casa por meio de Jerônimo, aquilo que na perspectiva bachelardiana chamaremos de espaços amados (topofilia²).

2. O geógrafo humanista sino-americano Yi-Fu Tuan, baseado na topoanálise de Gaston Bachelard, amplia a discussão

Por meio da intersubjetividade, se manifestam e acompanham a existência no decorrer da vida, formando uma topografia do ser íntimo: “os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças” (BACHELARD, 2008, p. 68); ocorrência que traduz com maestria a construção, sobretudo, simbólica do “monarca” em relação ao seu império pessoal.

O tempo passado e a restauração da monarquia, como vimos, fazem parte dos sonhos de Jerônimo, fato que se explica a partir das predicções de Pollak (1992) a propósito dos eventos vividos por “tabela”, aqueles que não experienciamos, mas que fazem parte do imaginário e da experiência da memória coletiva. A monarquia, portanto, é trazida à tona pelo imaginário e pelas relações afetivas de Jerônimo, o que reverbera, ainda, na expressão do lugar, pois “entre o Homem e a Terra permanece e continua uma espécie de cumplicidade no ser” (DARDEL, 2015, p. 6).

A casa (apartamento) reflete em muito as convicções do personagem, tendo em vista que ela, segundo Bachelard (2008), integra as forças e os sonhos dos homens: “Aos poucos, sem pressa, graduando as compras pela magra bolsa, mobiliou os três aposentos à feição de seus devaneios” (MONTELLO, 1983, p. 231). Assim, foi consolidando seus desejos com a frequência constante a leilões e antiquários, com o intuito de adquirir objetos e obras de arte que se reportassem diretamente ao período imperial.

Compartilhava, ainda, boas experiências com os colegas de trabalho na Diretoria da Despesa Pública, porém, em casa, só recebia uma amante, viúva, que se passava por sua irmã. Depreendemos, até aqui, que as memórias do grupo — imaginário coletivo — são animadas por tudo o que cerca Jerônimo, seja pela casa, os objetos, o relacionamento secreto. Mesmo sozinho, as memórias são revisitadas, pois, como pontua Halbwachs (2006), a memória não é uma tábua rasa, está localizada no tempo e no espaço e vem à luz pelo testemunho do outro: pessoas, objetos, eventos, que contribuem para o desenvolvimento de um espírito topofílico que liga Jerônimo à casa.

Algo interessante acontece nos momentos que se seguem. Na perspectiva de Pollak (1992, p. 2), a noção de memória subjaz, antes, nas “percepções da realidade, do que à factualidade positivista subjacente a tais percepções”. A personagem Dona Angélica chega ao Rio de Janeiro e expressa outras convicções que vão de encontro às do filho.

Enquanto representante da monarquia, Jerônimo se incomoda com a possibilidade da vinda da mãe para dividir sua morada. Suas inquietações são confirmadas quando Dona Angélica, na ausência de recursos solicitados ao filho, vende todos os bens na Bahia para comprar a passagem com destino ao Rio de Janeiro. Ela chega, portanto, de surpresa na casa de Jerônimo, aplicá-lhe

da Topofilia em seu livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012, p. 135, grifo do autor), vertendo a ciência geográfica de um valor fenomenológico. Para ele: “A palavra ‘topofilia’ é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes se diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e meio de se ganhar a vida”.

um sermão por tê-la abandonado no Nordeste e de imediato começa a questionar a aparência do filho e da casa, reivindicando um lugar digno para seus aposentos: “E em que quarto pretendes me instalar? Por favor, não me ponhas no fundo da casa, que eu tenho horror a viver escondida. *Quero ar e luz*”. (MONTELLO, 1983, p. 240, grifo nosso). É instigante, pois, o papel que Dona Angélica representará na narrativa, uma vez que deseja Ar e Luz, o que figura liberdade. Sua chegada simboliza as reivindicações de lugar, haja vista que as primeiras ações da personagem perturbam o filho com o intento de se apropriar de um lugar para si.

A mãe questiona ainda: “— De onde vem esta mania de só ter coisas velhas? De mim, não foi. Tenho horror a velharias e cacarecos. [...] Com o tempo — advertiu, franzindo enojadamente o nariz — vamos dar um jeito nisto. Para palácio, pode ser muito bonito, com tantos cacarecos, mas não para se morar” (MONTELLO, 1983, p. 240). Tudo fica mais conflitante quando Dona Angélica começa a vender os móveis de Jerônimo, símbolos caros ao filho: “D. Angélica, ao apontar da tarde, na ausência do filho, chamou o primeiro antiquário que encontrou na lista telefônica, e fez a Jerônimo, de volta do trabalho, uma terrível surpresa: no lugar da marquesa de palhinha, um sofá-cama de pau e marfim exibia o mau gosto de seu couro escarlate” (MONTELLO, 1983, p. 242).

É digno observar que, segundo Tuan (2013), objetos e suas disposições no ambiente configuram formas de valor a quem experiencia a casa. Dona Angélica, no entanto, não nutre sentimentos por aquele lugar cuja organização está toda a cargo do filho e não se acanha em menosprezar os móveis da casa. Na passagem a seguir, ela dá indícios da repulsa pelos móveis e revela que não irá sucumbir às experiências de Jerônimo:

— Tu vais dormir nesse sofá, criatura? Então tu não sabes que é aí que se deita defunto, lá na Bahia? Não, tem paciência: não me venhas com esse mau agoiro. Amanhã, manda esse sofá embora; o que fica bem aí é um sofá-cama, desses modernos, que se abre de noite e fecha de dia. Se não quiseres fazer a despesa, faça-o eu, pagando em prestações, com a mesada que naturalmente hás de me dar. Mesada, aliás, fica lá sabendo, que não será favor algum, porque vou tomar conta da casa (MONTELLO, 1983, p. 140).

Várias críticas são tecidas nesse momento, a começar pelo sofá que Dona Angélica associa à morte e indica caminhos para a modernização do lugar a partir da aquisição de novos móveis. Há uma clara contradição na configuração dessa personagem, pois, apesar de idosa, não se afeiçoa às coisas antigas, considerando-as retrógradas. Reforça que a casa estará sob sua tutela, o que subjaz mais liberdade em relação às atitudes impositivas do filho.

Assim, reconhecer por imagens “é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos” (HALBWACHS, 2006, p. 55), o que sustenta, portanto, o significado monárquico que lhes é atribuído por Jerônimo, não possuindo o mesmo valor, entretanto, para a mãe.

Jerônimo sente-se altamente incomodado em função das demais mudanças que a mãe impôs à casa e, por conseguinte, à sua vida. Sente, inclusive, um mal-estar que encarna no corpo:

“A noite de insônia no sofá de palhinha deixara-lhe um gosto de fel na boca, rugas mais fundas e uma palidez amarelada de convalescente, além de ardor nos olhos e dores no corpo, que lhe tiravam a disposição para o trabalho” (MONTELLO, 1983, p. 241). “Os espaços do homem”, argumenta Tuan (2013, p. 26), “refletem a qualidade dos seus sentidos e sua mentalidade”. Deste modo, a mãe, enquanto representação da República, incomoda, verdadeiramente, as aspirações de Jerônimo em todos os âmbitos.

Em meio a tal conflito, tornam-se mais evidentes as experiências de apinhamento que, para Tuan (2013, p. 78), envolvem vários aspectos explicitados na passagem abaixo:

A solidão é uma condição para adquirir a sensação de imensidade. A sós, nossos pensamentos vagam livremente no espaço. Na presença dos outros, os pensamentos recuam devido ao fato de que outras pessoas projetam seus próprios mundos na mesma área. [...] A companhia de seres humanos – mesmo de uma única pessoa – produz uma diminuição do espaço e ameaça à liberdade. Por outro lado, à medida que as pessoas penetram no espaço, para cada uma chega um ponto em que a sensação de espaciosidade passa ao seu oposto – apinhamento.

Essas marcas são projetadas quando: “Muito cedo, agora, saía à rua. E só voltava tarde da noite, ralado de desgosto, arrastando os passos no aclave da ladeira. Adeus, noites calmas de inverno” (MONTELLO, 1983, p. 244). Seu império começa a decair, pois Dona Angélica faz jus ao conceito da “coisa pública”, vide as narrativas falsas que o filho havia contado sobre a vizinhança e que foram descobertas quando da tentativa da mãe de criar vínculos com seu entorno. Para além de quebrar com essa ideologia, Dona Angélica também convida os vizinhos a frequentarem a casa, o que potencializa as experiências de apinhamento manifestadas por Jerônimo:

— Já sei que estás pegando fogo porque encontraste visita em casa — acudiu D. Angélica, ao vê-lo passar calado, cabeça baixa. — Querias que eu vivesse trancada aqui, a conversar com as paredes, enquanto passas o dia na cidade, gozando as delícias da rua? Posso saber que crime cometi, para permanecer incomunicável nesta prisão? Pois fica sabendo que a condenada reconquistou a liberdade! Acabou-se o cativo, Jerônimo! Não me fazes mais de boba. Tudo quanto me disseste dos nossos vizinhos é mentira. A D. Lola, aqui do lado, não é a megera que me pintaste. Nem a D. Binoca, do segundo andar, é amiga com o Major; são casados, bem casados, Jerônimo. Quem te meteu na cabeça que o velho Lobão tem um crime de morte nas costas? E como foi que soubeste que a Alzirinha, do terceiro andar, não é flor que se cheire? Tudo mentira, Jerônimo! E mentira saída de tua cabeça, para eu não me dar com ninguém aqui do edifício! [...] A mim não enganas, Jerônimo. Hoje, tirei tudo a limpo (MONTELLO, 1983, p. 245).

Verificamos, pois, que a visão de Dona Angélica é totalmente diversa da do filho, o que lhe possibilita vivenciar a espaciosidade, isto é, a liberdade de agir sobre o espaço (TUAN, 2012).

Segundo ela: “O ambiente ficou outro. [...] Mais alegre. Mais vivo. Agora, sim, dá gosto de ficar aqui” (MONTELLO, 1983, p. 242). Jerônimo, em contrapartida, fica “cada vez mais estrangeiro na sua casa, ganhava a rua ao apontar do dia, para só voltar à noite, cabisbaixo, em silêncio, entediado da vida” (MONTELLO, 1983, p. 248). Os laços topofílicos que ligavam Jerônimo ao lar são enfraquecidos na medida em que a mãe desconstrói o seu império, pois “objetos e lugares são núcleos de valor” (TUAN, 2013, p. 28) e a perda do sentido de lugar, com todas as experiências de apinhamento e outras derivadas, faz com que a casa se torne um lugar-sem-lugaridade³ (RELPH, 2014), uma vez que o filho se vê privado de estabelecer o vínculo visceral com a casa depois da chegada da mãe.

Em função das mudanças consolidadas por Dona Angélica, a continuidade da memória imperial do lugar é envelhecida, pois as imagens afetivas que formam o imaginário da personagem colocam em conflito tudo o que o filho construiu. Essas observações são mais bem compreendidas a partir das colocações de Pollak (1992) quando a memória aborda um caráter seletivo e de valores disputados, o que acontece com frequência nas passagens do conto: o Império e a República disputam o espaço de conflito.

Caminhando para os acontecimentos finais da narrativa, Jerônimo, ao retornar para casa, percebe uma aglomeração na residência, e aquilo que talvez pudesse vir a ser um alívio acontece: a morte de Dona Angélica. Vale destacar que seu falecimento se dá no sofá da casa (“onde se deitava defunto”), o mesmo objeto que desde o início mais causava repulsa pelo fato de remontar à monarquia. Procurado insistentemente pelos vizinhos, Jerônimo, quando chega a casa, agiliza os trâmites do velório: “Na verdade, porém, tinha voltado ao domínio de si mesmo, [...] senhor de seus atos e de sua casa” (MONTELLO, 1983, p. 252).

Após esse acontecimento, a paisagem imperial da casa volta a se reconstituir, assim como a autoestima de Jerônimo. O personagem convida a amante novamente para comemorar sua libertação ao som alto da vitrola. Entretanto, essa sensação de liberdade entra em colapso quando os vizinhos se dispõem a reclamar de seu comportamento: “— O senhor tem coragem de ouvir música no dia do enterro de sua mãe? Só mesmo não tendo um pingote de sentimento! D. Angélica é que tinha razão: o senhor é mesmo um monstro” (MONTELLO, 1983, p. 254).

Nas linhas finais, portanto, ao leitor é dado conhecer a real motivação do título atribuído ao conto por Josué Montello, desfazendo a possível interpretação que associava a figura do “monstro” à mãe do protagonista. A paz que parecia ter sido reestabelecida, de fato, não o foi, uma vez que os ideais cultivados por Dona Angélica já haviam se instaurado com o firme propósito de incomodar e levar à derrocada as últimas representações do Império.

Dignos de destaque são os significados dos nomes dos personagens, pois condizem com os seus comportamentos ao longo da narrativa. Para o *Dicionário de Nomes Próprios* (2019), Jerônimo significa nome sagrado, simbologia muito conveniente no contexto da narrativa, haja vista que ele sacraliza sua vida às coisas materiais e simbólicas do império. Angélica, no entanto, significa pura

3. Para Edward Relph (2014), os lugares possuem identidades e congregam qualidades que são experienciadas pelo homem, tornando possível a criação de vínculo por meio da reunião. Quando há fragilidades no lugar gerando a impossibilidade de reunir ou congregar, emerge o que Relph conceitua de lugar-sem-lugaridade.

como um anjo; significado potencializado pelo sobrenome Nogueira, árvore de madeira nobre. A pureza se enraíza no tempo e no espaço. Assim, a morte de Dona Angélica não se manifestou apenas na forma física, pois o simbólico resistiu e vive nas ações dos demais personagens, haja vista que “na realidade, existem muitas memórias coletivas”. (HALBWACHS, 2006, p. 105) que estão sempre sendo animadas pelas experiências dos grupos.

3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Josué Montello, em “O monstro”, dinamiza as relações que existem entre literatura, espaço e memória, a julgar pelos personagens Angélica e Jerônimo que figuram a essência dessas categorias a partir de suas ações ao longo do texto. Evocações do passado imperial e da emergência da República refletem a grande alegoria arquitetada pelo autor no tocante aos objetos e lugares, tendo a casa como palco das ações mais importantes na vida dos personagens, isso porque, segundo Bachelard (2008, p. 26), “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma”.

Percebemos que os fenômenos ficcionalizados no conto se coadunam com as manifestações da memória e do lugar enquanto categorias da experiência humana, uma vez que ambos os personagens vivenciam memórias e lugares a seu modo: Jerônimo, preso ao imaginário do século XIX; Angélica, tentando novas formas de vida que suscitam o futuro.

Rastros da memória em raízes do lugar costuram a obra do início ao fim. Montello, com maestria, alegoriza as ideias do Império e a formação da República, acabando por descortinar o poder da literatura de recriar mundos sob várias materialidades: um “simples” apartamento espelha o Império português no Brasil. Uma mãe, aparentemente possessiva e dominadora, reveste-se do impulso necessário para afastar o monstro monárquico e impor a liberdade advinda com a chegada da República.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CORRÊA, Dinacy. *Da literatura maranhense: o romance do século XX*. São Luís: EDUEMA, 2015.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: a natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2019. Disponível em <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

FEITOSA Márcia Manir Miguel; CARNEIRO Vanessa Soeiro. *São Luís do Maranhão sob a lente de*

Josué Montello: lugar, exílio, memória. Disponível em <http://www.paginasmovimento.com.br/index.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; Concepción: Universidad de la Concepción; Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LUCENA, Thalita de Sousa; SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Arquitetura do espaço na teia literária de *Um beiral para bentevis*, de Josué Montello. In: SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos; CAVALCANTE, José Dino; SOUZA, Jeane. *Josué Montello: entre memória, ficção e cultura*. São Luís: EDUEMA, 2018.

MONTELLO, Josué. O monstro. In: MONTELLO, Josué. *Um rosto de menina*. São Paulo: Difel, 1983.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de Lugar In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (orgs.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

ZANELA, Agda Adriana. *A epopéia maranhense de Josué Montello: desvendando a poética montelliana em quatro romances*. Tese de doutorado (Estudos Literários), São Paulo: UNESP, 2009.

Gabriel Vidinha Corrêa

Professor do Instituto Federal Baiano — IF Baiano. Doutorando em Crítica Cultural (UNEB), Mestre em Cultura e Sociedade (UFMA), com graduação em Letras-Libras (UFMA). Integrante do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura — Geplit/UFMA e do Grupo de Estudos em Língua(gem) e Crítica Cultural – UNEB.

Márcia Manir Miguel Feitosa

Professora titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutora e

Mestre em Literatura Portuguesa (USP). Pós-Doutorado em Estudos Comparatistas pela Universidade de Lisboa. Docente permanente dos Programas de Mestrado em Letras (PGLetras) e em Cultura e Sociedade (PGCult) da UFMA. Bolsista de Produtividade do CNPq – nível 1D. Líder do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura — GEPLIT.

Recebido em 10/01/2022.

Aceito em 15/03/2022.

A ESCRITA DAS RUAS NOS CONTOS “D. JOAQUINA”, DE JOÃO DO RIO, E “A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO”, DE RUBEM FONSECA

THE STREETS’ WRITTING IN THE SHORT STORIES “D. JOAQUINA”, BY JOÃO DO RIO, E “A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO”, BY RUBEM FONSECA

Gilda Vilela Brandão
UFAL

Resumo: Em companhia da prostituta Kelly, Augusto-Epifânio, personagem do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca (1925-2020) percorre uma cidade degradada, na tentativa de encontrar resíduos de um passado-memória. No conto “D. Joaquina”, de João do Rio (1881-1921), o narrador, como se estivesse munido de um acessório sofisticado – um binóculo de teatro – observa os movimentos da velha prostituta que dá título ao conto, D. Joaquina. Ao estabelecer um contraponto entre personalidades literárias tão diversas e tão distantes no tempo, pretende-se examinar como ambos os contistas absorvem um universo urbano deteriorado, unindo o estético ao histórico.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; João do Rio; cidade.

Abstract: *With Kelly, a prostitute, as company, Augusto-Epifânio, character in the short story “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, written by Rubem Fonseca, travels through a degraded city, in an attempt to find residues of a past-memory. In the short story “D. Joaquina”, by João do Rio (1881-1921), the narrator, as if were equipped with a sophisticated accessory - a theater binocular – observes an old prostitute’s movements called D Joaquina, character who gives title to the story. We are establishing a counterpoint between literary personalities so diverse and so distant in time, intending to examine how both short-story writers absorb a deteriorated urban universe, uniting the aesthetic with the historical.*

Keywords: *Rubem Fonseca; João do Rio; City.*

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as *vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia* tão nitidamente quanto um desfiladeiro. (BENJAMIN, 1993, p.73; grifo nosso).

Publicado em 1919, na coletânea *A mulher e os espelhos*, o conto “D. Joaquina” articula-se em função do pensamento estético que norteou a obra de João do Rio¹: o de incorporar, à nossa literatura, a face dos marginais urbanos que proliferavam nas ruas e nos becos do Rio de Janeiro. Temos, de partida, uma narrativa que, tendo como centro de atenção a velha prostituta D. Joaquina, uma “pobre coitada que faz a rua à noite” (RIO, 1995, p. 25), funciona fora do domínio da mundanidade sofisticada (no qual a crítica, de um modo geral, vem inserindo o autor), o que já configura uma transgressão à tradição romântica de narrar histórias em que tudo era elevado, espiritual, ideal, festivo e utópico:

Naquela noite, aparecera, entretanto, uma criatura de destaque no meio. Era velha. Tinha a face severa na queda das pelancas; curvava como se fosse muito idosa; caminhava com uma andar de avó impertinente. E usava perfume, sombrinha, mantilha de renda sobre os cabelos grisalhos. Chamei a atenção de Augusto. (RIO, 1995, p. 26).

Absorvendo essa tradição marginal, Rubem Fonseca foca a história de seu tempo, e publica o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, no qual a personagem Augusto Epifânio – o duplo nome, conforme se verá, guarda uma conotação sarcástica – , empenhado em diminuir o fosso que separa letrados e iletrados, consciência política e alienação, “além de andar [...] ensina as prostitutas a ler e a falar de maneira correta [pois], a televisão e a música tinham corrompido o vocabulário dos cidadãos, das prostitutas também.” (FONSECA, 1992, p. 19). Estamos, pois, diante de dois escritores guiados pela perspectiva estética comum de buscar nas ruas motivos abundantes de não-veneração ao canônico, donde se infere que cânone e marginalização são termos relacionais que, substancialmente, não se repelem:

O cânone, o canônico, seria o regular, o estabelecido, o admitido como garantia de um sistema enquanto a marginalidade é o que se separa voluntariamente ou o que resulta separado porque, precisamente, não admite ou não entende a exigência canônica. (JITRIK, 1998, p.19; tradução nossa).

1. *Nom de plume* de João Paulo Emílio Cristovão dos Santos Barreto. Paulo Barreto inicia sua carreira jornalística aos 18 anos, no jornal “A Tribuna”, com uma crítica à peça “Casa de bonecas”, de Ibsen – primeiro indício de sua paixão pelo teatro, encenada pela renomada Lucília Simões no teatro Santana (atual teatro Carlos Gomes). Meses depois é admitido no jornal “A cidade do Rio”, e, a partir de 1901, colabora nos jornais “O País”, “O dia”, “Correio Mercantil”, usando pseudônimos variados, prática comum à época. Em 1903, ingressa no jornal mais influente da época, a “Gazeta de Notícias” e adota o *nom de plume* com o qual ganha notoriedade no meio jornalístico e nas rodas mundanas e sociais. Cito Renato Cordeiro Gomes: “Em 26 de novembro de 1903 nasce João do Rio, com artigo “O Brasil lê”, enquete sobre os leitores preferidos do leitor carioca. Daí por diante, o nome que fixa a identidade literária engole Paulo Barreto”. (Cordeiro Gomes, 1996, p. 44). As informações biográficas foram retiradas de: MAGALHÃES JÚNIOR (1978) e RODRIGUES (1994).

Isso nos leva também a perceber de imediato que a matriz construtiva de ambas as narrativas é a cidade, lugar onde “ o capitalismo, o poder e o dinheiro se tornaram grandezas incomensuráveis”. (BENJAMIN, 1993, p. 172). Consideremos, no entanto, as configurações históricas particulares. Abordá-las, embora sucintamente, pode fortalecer a compreensão tanto das obras quanto do contexto social no qual atuam narradores e personagens. Contemporâneo de Olavo Bilac, Machado de Assis e Lima Barreto, João do Rio tem suas raízes fincadas na passagem de uma sociedade de tipo mercantil para uma sociedade às voltas com o processo tecnológico, já em curso há mais de meio século nos países hegemônicos europeus – Inglaterra, pólo industrial do mundo, e França – cujos efeitos na complexa estrutura social e cultural brasileira são cotejados por Florestan Fernandes:

Se na Inglaterra, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, a máquina provocou desajustamentos relacionados com o ritmo de mudança da natureza humana, em um país como o Brasil, ela teria de associar-se a desajustamentos ainda mais graves. A razão disso está na forma abrupta de introdução da máquina e na falta de experiência socializadora prévia. O homem teve pouco tempo a ajustar-se às situações novas, passando do *carro de boi e da lâmparina para o automóvel e a eletricidade* - sem falar na energia atômica - em um abrir e fechar de olhos. (FERNANDES, 1960, p. 66-67; grifo nosso).

A produção de João do Rio situa-se nessa esdrúxula passagem do *carro de boi para o automóvel*, quer dizer, no início do processo de modernização do país, no bojo do qual ganha mais força o movimento de emancipação da metrópole portuguesa, já iniciado com os movimentos independentistas, agora impulsionado pela necessidade súbita de engrandecimento econômico da pátria. O ensejo de participação na divisa “marcha para o progresso”, encetada pela velha Inglaterra, pode ser considerado o princípio motivador que deu partida para o projeto urbanístico do Rio de Janeiro, realizado em 1903-1904, pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1863-1913) fotografado pelo alagoano Augusto Malta, (1864-1957) e inspirado, segundo consta, no projeto urbanístico do barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefeito de Paris, realizado durante o Segundo Império (Napoleão III) :

O alargamento das vias do centro foi uma das realizações de Passo. Estas são em resumo as principais: abertura das Avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá [...], Beira-Mar e Atlântica, todas novas; alargamento das ruas Treze de Maio, Carioca, Assembléia, Sete de Setembro, Marechal Floriano, Visconde de Inhaúma [...], *Visconde de Rio Branco*, Frei Caneca [...]. Além disso, cortaram-se ou arrasaram morros, como o do Castelo e do Senado, para abrir espaço às novas vias. Quase todo o velho calçamento colonial foi substituído [...]. Cortiços, hospedarias, estalagens, pardieiros, restos vivos de um passado morto, confundiram-se no pó das derrubadas. Foi-se a cidade dos imperadores, do rei e dos vice-reis. Delineou-se a metrópole republicana. (MELO FRANCO, 1973, p. 324; grifo nosso) .

José Rubem Fonseca escreve nas últimas décadas do mesmo século, quando o país já se acha inserido, ainda que tardiamente, no ritmo imposto pelo capitalismo industrial. Sua escrita, situada historicamente no processo da aceleração do capital – portanto, em plena agudização dos problemas sociais e consequente deterioração das relações humanas – fere o leitor pelo tom ultra-realista, assinala Antonio Candido:

Essa espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estréia em 1963). Ele [assim como João Antonio] também *agride o leitor* pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de *notícia crua da vida*. (CANDIDO, 1981, p. 66; grifo nosso)

A expressão “notícia crua da vida”, empregada por Candido, para caracterizar a escrita do contista, romancista e ex-comissário do Distrito Policial de São Cristovão, Rubem Fonseca, cabe bem na enunciação estética do autor de *A alma encantadora das ruas*, habitual freqüentador tanto da cidade de fantasia, urbanizada, artificial quanto da cidade real povoada por seres jogados à margem da urbanização, e por cujos becos o jornalista enveredava em busca de matéria para suas reportagens, ao passo que desvelava as condições de subexistência dos “mutilados da *belle époque*” (ARNONI PRADO, 1983). Ao ler a trilogia intitulada “Três aspectos da miséria”, Antonio Candido surpreende-se: “o olhar, que registra, passa, por uma espécie de evolução, do pitoresco e da constatação para a cólera e a revolta” (CANDIDO, 1980, p. 90). O trecho abaixo, extraído da crônica “A Fome Negra” é, sem dúvida, mais uma “notícia crua da vida”, dentre tantas encontradas nas páginas de não-ficção do cronista carioca:

De madrugada, escuro ainda, ouviu-se o sinal de acordar. Raros ergueram-se. Tinha havido serão até a meia-noite. Então, o feitor, um homem magro, corcovado, de tamancos e beiços finos, o feitor que ganha duzentos mil réis e acha a vida um paraíso, o Sr. Corrêa, entrou pelo barracão onde a manada de homens dormia com a roupa suja e ainda empapada do suor da noite [...]. Estávamos na ilha da Conceição, no trecho hoje denominado – A Fome negra. Há ali um grande depósito de manganês e, do outro lado da pedreira que separa a ilha, um depósito de carvão. P. 151. (RIO, 1952, p. 151.)

Para o autor de *Dentro da noite* e de *A mulher e os espelhos*, se a ficção deve apresentar aspectos da realidade, a realidade deve aparecer na ficção da maneira mais real possível. As faces que conheceu ao vivo, transfigurou-as em contos como “A menina amarela”, “A noiva do som”, “Última noite”. Em “D. Joaquina” encontrou nas ruas, mais uma vez, a matéria de que precisava para dar curso à sua imaginação. Rubem Fonseca, por seu lado, conheceu de perto os *lumpen* urbanos. Não é de estranhar, pois, que seus narradores aportem em um local específico, o centro do Rio de Janeiro, metáfora e metonímia da miséria urbana corroendo a cidade. E, se João do Rio, escolhe, como matéria de sua ficção, as ruas periféricas do centro do Rio de Janeiro não é tão somente para

saciar a atração de um narrador-personagem *voyeur* por “esses equívocos de dramaticidade misteriosa” (RIO, 1995, p. 25), mas porque ali a miséria é chocante, no que o autor aponta, diga-se de passagem, para a inoperância da fórmula “o Rio civiliza-se”.²

Aquele canto perto dos Telégrafos, às nove de uma noite de inverno... Em frente, os destroços da antiga Ucharia, embocando a rua Clapp, cheia de prédios grandes, com lanternas... Para baixo, os jardins sucessivos da praça até ao cais, sob o permanente estendal de lâmpadas elétricas – tantas que na poeira azul da luz os transeuntes se destacavam ao longe *como vistos por um binóculo de teatro*. (RIO, 1995, p. 25; grifo nosso).

Para o narrador de Rubem Fonseca, trata-se de escavar, em uma perspectiva geográfica, um *centro*, a partir do qual seria possível, a Augusto Epifânio, desvendar o sentido de sua própria cultura, empreendimento a que se dedica com afinco, embora para isso seja necessário fazer algumas contorções físicas:

[Augusto] se mudou para o sobrado da chapelaria para melhor escrever o primeiro capítulo, que compreende, apenas, a arte de andar *no centro da cidade*. Não sabe qual capítulo será o mais importante, no fim de tudo. O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais *pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo*, o centro não tem um morro verdadeiro; como ocorre com o centro das coisas em geral, que ou é plano ou é raso, o centro da cidade tem apenas uma pequena colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para o ver o centro de cima, e assim mesmo mal e parcialmente, é preciso ir ao morro de Santa Teresa, mas esse morro não fica em cima da cidade, fica meio de lado e dele não dá para se ter a menor idéia de como é o centro, não se vêem as calçadas das ruas, quando muito vê-se em certos dias a ar poluído pousado sobre a cidade. (Idem, *ibid.*, p. 26; grifo nosso).

O humor disfarça a ansiedade melancólica deste *solvitur ambulando*, ex-empregado da companhia da rede de águas e esgotos (assim mesmo, em letras iniciais minúsculas), mastigando sua solidão em um sobrado infestado de ratos – metáfora da podridão e da promiscuidade do real – no trabalho paciente de recolher, dia após dia, a história da cidade, na tentativa de transformar a atrofia intelectual da prostituta Kelly em uma consciência organizada. Imagens deprimentes vão acoplando-se umas às outras : o maneta que vendia “um ou dois cigarros para os sujeitos que não [tinham] dinheiro para comprar um maço inteiro” (*id. ib.*, p. 28); os graviteiros semi-analfabetos que escrevem “vencidos” com “s”; a agressividade de Zé Galinha, um dos agregados da “família” Gonçalves; o “pequeno barraco de papelão em que Ana Paula vive com o marido e a filha sob a marquise do Banco Mercantil do Brasil” (*id. ib.*, p.31); o trabalho noturno de Hermenegildo, “que não faz outra coisa na vida senão divulgar um manifesto ecológico contra o automóvel” (*ib.* p. 20) e as agruras de Raimundo, “aos vinte anos [...] camelô na rua Geremário

2. Trata-se de um jargão lançado pelo cronista Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914) na seção “O Binóculo” do jornal *Gazeta de Notícias*. Figueiredo Pimentel é autor de um romance considerado naturalista , *O aborto* (1893), reeditado em 2015.

Dantas, em Madureira; aos vinte e seis, pastor da Igreja Jesus Salvador das Almas” (id.ib., p. 14).

São cenas narradas de modo descontínuo, com interrupções por vezes bruscas. Por meio dessa narração instantânea. Rubem Fonseca vai conjugando as imagens degradantes do presente ao processo de investigação do passado. Misturados, presente e passado compõem dois movimentos narrativos temporais que se alternam em momentos do mais puro lirismo.

O passado buscado pelo narrador fonséquiano é a cidade – referência incontestada para João do Rio. Para Augusto, o retorno ao passado arquitetônico é uma forma de compreensão da história do Rio de Janeiro; para Kelly, no entanto, isso não tem validade nenhuma:

- Eu vou te levar para ver a *Avenida Rio Branco*³
- Eu conheço a Avenida Rio Branco, diz Kelly.
- Vou te mostrar os três prédios que não foram demolidos. Eu te mostrei a foto da avenida antigamente?
- Não me interessa essa velharia. Pára com isso (FONSECA, 1992, p. 31; grifo nosso).

Aos poucos, perfila-se, na estrutura interna do texto, a agonia de um narrador melancólico, ao perceber a inoperância de seu projeto idealístico de suprimir a miséria pela educação. Discursivamente, a miopia intelectual de Kelly interfere no tom desse narrador, cujos olhos não cessam de contemplar as fachadas dos prédios, signos visíveis da passagem do tempo, elementos de ligação entre memória, ficção e realidade, conforme atentara João do Rio: “Meu amigo, do Rio de Janeiro, dentro de dez anos, não há senão a vaga recordação” (RIO, 1911, p.311),

Como todo andarilho de longo curso, como foi, em seu tempo, o autor de “A rua”, Augusto Epifânio observa o desaparecimento de velhas profissões (“Como os negócios da chapelaria foram diminuindo gradativamente a cada ano, pois as mulheres deixaram de usar chapéus, até mesmo em casamentos [...], o sobrado, que não interessava a ninguém, ficou vazio.” (FONSECA, op.cit. p. 17). Buscando e entrançando os fios do passado, o narrador desfaz, solitariamente, os velhos nomes das ruas, como se estivesse percorrendo uma espécie de *corredor da memória*:

“Você está livre?”. [Kelly] informa o preço e menciona um hotel na rua das Marrecas, que antes se chamava rua das Boas Noites e havia ali a Casa dos Expostos da Santa Casa, mais de cem anos atrás; e a rua já se chamou rua Barão de Ladário e se chamou também rua André Rebouças, antes de ser rua das Marrecas; e depois seu nome foi mudado para rua Juan Pablo Duarte; mas o nome não pegou e voltou a ser rua das Marrecas. (FONSECA, 1992, p.21.)

Nesse quadro de insulamento, acentuam-se os momentos líricos da narrativa fonséquiana, cujo ponto nodal situa-se no movimento dialético localizado entre a imagem que o escritor-idealista, Augusto Epifânio, pretende guardar, com certa nostalgia, de sua cidade no século passado e a corrupção gerada pelo presente. E aqui ganha importância fundamental o papel da memória:

3. Antiga Avenida Central, uma das artérias construídas durante a gestão Pereira Passos. (cf. citação anterior, retirada de Melo Franco).

[A tarefa da memória] é salvar [o passado] no presente graças à percepção de uma semelhança que o transforma em dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 1985, p. 44)

Esculpir, pelo recurso da memória, o vazio, desde uma cadeira até uma forma arquitetônica (“Durante muito tempo, depois que o cinema virou uma sapataria, a cadeira [de Rui Barbosa] ficou isolada por um cordão de veludo”) (id., ib., p.41), é uma maneira de conceber o lugar que se foi, na formulação de Michel De Certeau (1994, p. 188-189), como uma “presença de ausências”, como um *lugar-palimpsesto*, forma que saindo do passado aponta para uma realidade material inacabada: “o que se mostra designa aquilo que não é mais: aqui vocês vêem, aqui havia...”, sinaliza De Certeau ressignificando a noção do lugar. Guardando o patamar da ficcionalidade, o narrador de Fonseca enlaça o histórico ao ficcional:

Augusto tem um destino naquele dia [...]; ainda que pareça deambular, nunca anda exatamente ao léu. Pára na rua do Teatro e olha *para o sobrado onde sua avó morava*, em cima do que agora é uma loja que vende incenso, velas, colares, charutos e outros materiais de macumba, mas que *ainda outro dia era uma loja que vendia retalhos de tecidos baratos*. (FONSECA, 1992, p. 23; grifo nosso).

No discurso fonsequiano, a consciência do passado, ponto sólido para a constituição do presente, é trazida por Augusto e pelo Velho, os únicos dotados de conhecimento para empreender essa travessia:

O Velho disse que ali havia sido a casa do conde de Estrela, no tempo em que a rua se chamava rua do Cano, porque nela passava o encanamento de água para o chafariz do Largo do Paço, largo que se chamou depois Praça Pedro II e depois Praça Quinze. “A mania que essa gente tem de mudar os nomes das ruas. Venha ver uma coisa”. (id., ib.p.17.)

Décadas atrás, em sua crônica “A Rua”, João do Rio traçava infatigavelmente o histórico das ruas: “[A rua da Quitanda] tinha mesmo a mania de mudar de nome. Chamou-se do Açougue Velho, do Inácio Castanheira [...], do Tomé da Silva, que sei eu? Até mesmo Canto do Tabaqueiro. Acabou Quitanda do Marisco, mas [...] cortou o marisco e ficou só da Quitanda (Rio, 1951, p. 16). “Na ficção de Fonseca, o memorialismo poético renasce na voz de um Velho de “mente arguta” (FONSECA, ibid., loc.cit.), contador de histórias, lembrando melancolicamente o que foi engolido pelo tempo. No discurso nostálgico que o caracteriza, o Velho (a inicial maiúscula simboliza o respeito à tradição) consegue conciliar, em dois tempos, esse dilaceramento:

4. Ver nosso artigo (caso haja interesse) intitulado “O efêmero e o *fait divers* na crônica de João do Rio, publicado no vol. 29 n. 2 da revista ALETRIA, abr jun 2019. p. 103-118.

- Vai ser tudo derrubado, diz o *Velho*.
- Antigamente era melhor? diz Augusto.
- Era.
- Por quê ?
- Antigamente tinha menos gente e quase não havia automóvel (FONSECA, 1992, p. 31).

A essas descobertas frustrantes opõe-se uma metáfora afetiva, representada pelas árvores do Campo de Santana, reduto de paz, retorno benfazejo a um universo puro (em nosso sistema imaginário, árvores vaticinam força): “– Por que você quer continuar vivendo?” pergunta o Velho. – “Eu gosto das árvores. Quero acabar de escrever *o livro*. Mas às vezes *penso em me matar*. Hoje Kelly me abraçou chorando e tive vontade de morrer” (FONSECA, 1992, p.48; grifo nosso). O propósito inicial do *solvitur ambulando* de formar a consciência crítica de Kelly, por meio da memória cultural – “Vamos, o Velho está esperando”, diz Augusto”. “Bagulho ordinário”, diz Kelly.” (id.,ib.,p.37) – “ fracassa, assim como fracassa a intenção paródica que o movera – a de visitar, em tons zombeteiros, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)⁵ :

[Augusto Epifânio] toma cautela para que o livro não se torne um pretexto para arrobar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. (FONSECA, 1992, p. 19)

A referência a essa obra não ficcional de Joaquim Manuel de Macedo reitera-se no título do conto, por meio da substituição do substantivo *passeio*, de sugestão puramente idílica, pelo substantivo *arte*. Contudo, o termo *arte* (do grego *ars/ areté*, no sentido de “virtude”, “talento” “coragem”) guarda um sentido diverso daquele usualmente concebido: a arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro não visa à Beleza – tentativa estética totalmente estéril. Ao contrário, a idéia conceitual da palavra *arte* aparece, aqui, compatível com a *noção de esforço* – forma, aliás, de fazer, também, arte – visto que se trata de achar a beleza em um lugar onde, talvez, ela não esteja, isto é, na cidade.

Em João do Rio, o narrador passa igualmente por processos de auto-percepção. Na tentativa de desvendar o mistério da velha prostituta, dedica-se a investigá-la (“andando, resolve-se a dificuldade”, dissera Augusto Epifânio), sem, no entanto, deslizar para o final agônico sintetizado na idéia-suicida da personagem fonsequiana. Concluído o processo de investigação, o narrador-personagem de João do Rio toma conhecimento de que a prostituição é um “trabalho” de sobrevivência, realizado com a anuência dos próprios filhos de D. Joaquina – transgressão monumental, violenta e demolidora, para a época. E há, ainda, o aparente paradoxo desse narrador sofisticado e de seu acompanhante demonstrando uma empatia, ainda que momentânea, pela miséria:

5. “Pelo esplendor do passado, portanto, e ainda pela sua má fortuna da atualidade, o convento de S. Antonio da cidade do Rio de Janeiro deve chamar nossa atenção e tornar-se o objeto de desse estudo desvelado em alguns de nossos passeios. “. (MACEDO, 1942, p. 124).

E entramos no teatro com a boca amarga, a tristeza inútil n'alma para discutir nos intervalos com senhoras e cavalheiros a voz do tenor e a plástica da prima-dona. Seria uma calamidade se todas as coisas fossem imprevisitas.... (RIO, 1995, p.31).

Construtor de frases feitas (“Seria uma calamidade se todas as coisas fossem imprevisitas...”), João do Rio usa e abusa de aforismos cortantes,⁶ herança guardada, sem dúvida, de Oscar Wilde de quem foi tradutor (*Salomé*) e leitor assíduo. Umberto Eco esclarece as origens do aforismo:

Nada há de menos definível que o aforismo: o termo grego, além de “coisa colocada à parte para uma oferta” veio a significar no curso do tempo “definição”, dito, sentença concisa. . Tais são por exemplo os aforismos de Hipócrates. Portanto, o aforismo é, segundo Zingarelli, “uma breve máxima que exprime uma norma de vida ou uma sentença filosófica”. O que distingue um aforismo de uma máxima? Nada, senão a brevidade.(ECO, 2003, p. 63).

E Romano de Sant’Ana, ao estudar a linguagem aforismática de Machado de Assis, complementa:

Há no aforismo assim como no provérbio, um processo de tornar mais clara a mensagem sempre a partir da oposição dos elementos. [...] A estória não é escrita senão para se chegar a uma moral, a uma máxima, a uma síntese didática sobre o cotidiano do homem. (ROMANO DE SANT’ANA, 1977, p. 142).

Em “D. Joaquina, o aforismo “ O sentimento é uma ilusão da civilização” opera uma cisão entre arte sentimental, passadista, e arte moderna, anti-sentimental por excelência. Encerrando uma norma ou uma verdade dogmática, a linguagem aforismática de João do Rio emula uma câmara cinematográfica, é um instantâneo da vida urbana. Traduz a imediaticidade do real. Nada surpreendente para um leitor habitual de seus textos.

Ressalvadas, evidentemente, as diferenças estruturais, a cidade, para ambos os narradores, é uma fraude, uma remitificação do real, palco de encenações, lugar onde a miséria humana é mais visível. Ao fazerem uma opção radical pela rua e com a historicidade que lhes é própria, João do Rio e Rubem Fonseca, cada qual com seus modos de sentir, parecem ter em mente as orientações de Benjamin sugeridas na epígrafe. Perder-se na cidade significa embrenhar-se pelo seu passado (Rubem Fonseca), é saber desvendar-lhe os engodos (João do Rio). Andarilhos urbanos, não seria possível esperar deles nenhuma empolgação diante do que vêem. A partir de um traçado esboçado no mundo empírico – o mundo da prostituição urbana – recriam uma atmosfera tingida de trágica melancolia.

6. Os aforismos de João do Rio podem ser encontrados tanto em suas crônicas quanto em sua ficção. . Cito alguns: “A vida foi sempre uma depravação, isto é o uso dos instintos com o molho picante da imaginação” (“Maria Rosa, a curiosa do vício”); “O mundo é uma grande máscara que só descansa no carnaval “ (“Máscaras de todo o ano”); “O cheiro é a alma dos seres” (“A mais estranha moléstia”); “Os doidos têm sua razão como os são têm as suas manias e as manias do são com a razão dos doidos, dão em geral um homem normal” (“Alguns poetas do hospício”). E assim por diante. Como é sabido, o aforismo foi intensamente praticado por Guimarães Rosa (“Mulher perversa não se preserva”; “Amor certo é mais que único” (“ Rosalinda, a nenhuma”) e por Machado de Assis, conforme lembra Romano de Sant’Ana (1977) no estudo citado.

REFERÊNCIAS

ARNONI PRADO, Antonio. Mutilados da belle époque. (notas sobre as reportagens de João do Rio). In: SCWARCZ, Roberto. Os pobres na literatura. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 3. ed. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. II.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: _____. *Teresina e etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio, Os brasileiros e a literatura latino-americana. In: Novos Estudos CEBRAP, no 1, dez/1981.

CORDEIRO GOMES, Renato. Eu –próprio, o outro: os nomes –máscaras. João do rio. – vielas do vício , ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume /Damará, 1996.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

ECO, Umberto. Paradoxo e aforismo. In: _____. Sobre a literatura. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Florestan. *Obstáculos extra-econômicos à industrialização no Brasil*. In: *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Eropéia do Livro, 1960, p. 66-67.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. [*Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JITRIK, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva”.. In: Cella, Susana (comp.). *Domínios de la literatura – acerca del canon* . Buenos Aires: Lousada, 1998.

MACEDO, Joaquim Manuel. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (edição revista e anotada por Gastão Penalva e prefaciada por Astrojildo Pereira). Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1942.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *Rodrigues Alves – apogeu e declínio do presidencialismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973. v. 1. (Documentos Brasileiros, n. 155)

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (em convênio com o Instituto Nacional do Livro), 1978.

RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1995.

RIO, João do. *Cinematógrafo* (crônicas cariocas). Porto: Chardron, 1909.

RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio. Catálogo bibliográfico (1899-1921)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

_____. *João do Rio – uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ROMANO DE SANT’ANA, Affonso. “Esaú e Jacó”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

Gilda Vilela Brandão

Professora aposentada de Língua e Literatura francesas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística.

Recebido em 10/05/2022.

Aceito em 10/06/2022.

A CIDADE NA EPI(PAN)DEMIA: UM OLHAR SOBRE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

THE CITY IN EPI(PAN)DEMIA: *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, BY JOSÉ SARAMAGO

Kélon Rubens Pereira da Silva
Silvana Maria Pantoja dos Santos
UESPI

Resumo: O presente trabalho analisa a degradação da cidade e as relações humanas em meio ao contexto de epidemia no romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. A obra apresenta um cenário de peste gerado por uma cegueira branca que influencia na ordem pública e na mudança de comportamento humano. Evidenciamos o caos urbano, em meio à epidemia da cegueira que acaba influenciando as sensações, bem como as relações sociais. As contribuições de Tuan (2005) e Bauman (2005) são importantes para pensar a cidade enferma, caótica, devastada pela doença; além disso, a visão de Bachelard (1993) é necessária para refletir sobre a casa que provoca sensação de proteção em meio ao caos epidêmico. Para apontar as transformações sofridas pelos personagens nas suas relações com os espaços, é pertinente o estudo das heterotopias de Foucault (2011). A visão de Boaventura Sousa (2020) é pertinente para refletir sobre as transformações sociais provocadas por uma pandemia.

Palavras-chave: *Ensaio sobre a cegueira*. Cidade. Epidemia.

Abstract: *This work analyses the degradation of the city and human relations in the context of an epidemic in the novel Blindness, by José Saramago. The book presents a scenario of plague generated by a white blindness that influences public order as well as human behavior changes. We highlight the urban chaos amidst the blindness epidemic that ends up influencing sensations, as well as social relationships. Contributions such as Tuan (2005) and Bauman (2005) are important to think about the sick, chaotic city, devastated by the disease; furthermore, Bachelard's (1993) view is necessary to reflect on the house that provokes a feeling of protection in the middle of epidemic chaos. To point the transformations undergone by the characters in their relationships with the spaces, Foucault's (2011) study on heterotopias is relevant. Boaventura Sousa's (2020) vision is pertinent to reflect on the social transformations caused by a pandemic.*

Keywords: *Blindness. City. Epidemic.*

INTRODUÇÃO

Temos acompanhado, ao longo da historiografia literária, narrativas que tratam de epidemias e seus efeitos devastadores na conjuntura social. Em muitas delas o tema é representado de forma direta como em *A peste*, de Camus, *A máscara da morte rubra* de Edgar Allan Poe, *Chão de Ferro*, de Pedro Nava, sendo que nesta, revela cenas dramáticas da devastação da Gripe Espanhola que chegara ao Brasil em 1918. Outras narrativas trazem a discussão sobre doenças epidêmicas de forma simbólica, como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira* (1997), de José Saramago. Dessa maneira, propomos analisar a degradação da cidade e as relações humanas em meio ao contexto de epidemia no romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Saramago ganhou evidência em 1980 com a publicação da obra *Levantado do chão*. Em 1995 recebeu o prêmio Camões, nesse mesmo ano publicou *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) com a qual é laureado com o prêmio Nobel, três anos depois. Trata de uma narrativa sobre uma contaminação exponencial de uma cegueira branca que provoca alterações na vida da população e no espaço urbano. Em meio a uma nova realidade, toda a concepção de ordem e estrutura da cidade é afetada. Para analisarmos o caos citadino e as relações humanas, recorreremos às ideias de Yi-Fu Tuan (2005) e de Zygmunt Bauman (2009); adotamos as contribuições de Bachelard (1993) em relação ao espaço de proteção e a visão de Foucault (2011), acerca dos espaços heterotópicos. Quanto às reflexões sobre as consequências de um vírus altamente contagioso, contamos com o pensamento de Boaventura Sousa (2020), que discute os impactos da pandemia que assola o mundo no século XXI.

A análise é feita a partir do recorte de três espaços: o manicômio, a cidade e a casa. Em *Ensaio sobre a cegueira*, os personagens se contaminavam por uma cegueira branca e, gradativamente, vão sendo confinadas no manicômio como forma de evitar a propagação da “peste”. Vale ressaltar que os personagens não têm nomes, sendo identificados pelas suas particularidades: a rapariga dos óculos escuros, o garoto estrábico, o velho da venda preta, o oftalmologista, o primeiro cego e sua esposa, o que remete à condição urbana de sujeitos anônimos em meio à multidão.

Iniciamos o estudo com um breve relato sobre epidemias que abalaram a humanidade ao longo do contexto histórico, seguido de análise crítica sobre *Ensaio sobre a cegueira*, narrativa que nos arremessa a espaços desoladores, possibilitando a reflexão sobre a crise da cidade e das relações humanas, impactadas por um estado epidêmico.

EPI(PAN)DEMIAS E SEUS IMPACTOS NA ORDEM SOCIAL

A peste bubônica, doença altamente infecciosa, surgiu no século XIV, por volta de 1347, durante o ataque dos tártaros à cidade de Kaffa (hoje Feodósia), na Ásia. Os tártaros foram morrendo gradativamente, o que dificultou o acesso à cidade. Houve relatos de eles lançarem seus mortos por cima dos muros da cidade com o propósito de espalhar a enfermidade, caracterizando os primeiros indícios de guerra bacteriológica. Com o evidente recuo dos tártaros, os genoveses

puderam retomar à Europa, porém carregando a doença através das mercadorias que continham ratos contaminados pelo bacilo da doença em suas pulgas, considerado os responsáveis pela maior epidemia vivida pela Europa. (UJVARI, 2020).

O contágio se propagou em várias regiões, por meio do deslocamento humano: viajantes comerciantes e imigrantes. As cidades medievais, com pouca iluminação, ruas lamacentas com dejetos e pouco pavimentadas, quantidade alta de ratos, criação de animais, como porcos, e ausência de privacidade nas residências devido à presença de várias pessoas em um mesmo recinto, contribuíram para a disseminação da doença.

Com o agravamento da doença, Veneza adotou postura radical: todas as embarcações deveriam permanecer apartadas na baía por 40 dias, antes do desembarque de seus ocupantes. Surgiu, assim, a quarentena. A peste bubônica entrou na França através de Marselha. Nos primeiros 6 meses a doença alcançou o norte da França, leste da Península Ibérica e em dois anos atingiu todo o continente, conforme Ujvari (2020).

As cidades se esvaziavam, os moradores se isolavam em suas casas, o comércio parava e as ruas ficavam desertas. Havia corpos espalhados pelas calçadas, para serem transportados por carroças e encaminhá-los para enterros coletivos. Medidas de tratamento alternativos falhavam. Havia o apelo religioso e o autoflagelo para expiar os pecados e controlar a fúria de Deus.

Foram 4 séculos de enfrentamento de peste bubônica, com o último surto em Marselha em 1720. A epidemia some sem motivo aparente no século XVIII, salvo casos esporádicos. Depois da grande epidemia de peste bubônica, o mundo enfrenta uma nova ameaça: a cólera. Consoante exposto por Ujvari:

A cólera é ocasionada por uma toxina produzida por uma bactéria intestinal. Essa doença é caracterizada por uma diarreia severa (a diarreia mais intensa de todas as infecções), que leva o paciente à desidratação, com queda de pressão, parada de funcionamento dos rins e, geralmente, quando não submetido a tratamento de suporte, ao óbito [...]. A primeira pandemia da doença iniciou-se em 1817, com aumento do número de casos na cidade de Calcutá, que era a capital do domínio britânico da Índia. Por meio das navegações à Ásia, que se realizavam com rapidez, graças ao vapor, a doença alastrou-se na China e Oceania, seguindo pelos mares até alcançar Java, Filipinas e Japão. (2020, p. 158).

Em 1831, a cólera avançou para a Europa, chegando à Polônia, Alemanha e Hungria. As cidades do mar Báltico serviram para atingir Reino Unido e depois a América. Um fator responsável pela transmissão da doença para regiões da África e Oriente Médio foi a cidade de Meca, que infectava peregrinos de várias localidades. Navios ingleses contribuíram para levar a cólera para a Península Ibérica. (UJVARI, 2020)

As grandes cidades europeias vivenciavam problemas em relação à acomodação de sua população operária que se encontrava instalada em cômodos insalubres, com ausência de sistema de esgoto e latrinas. A água consumida era procedente de rios infectados por dejetos humanos. As famílias utilizavam a mesma água para a limpeza e na cozinha, o que agravava a crise de saúde

pública. (UJVARI, 2020).

A doença se instalou entre as camadas menos favorecidas na América e em Nova York, ocorrendo revoltas contra médicos e membros do governo. Na América Central, em Cuba, houve 8 mil mortos e 15 mil no México. Em 1842 foi realizado um inquérito sobre as condições sanitárias das cidades inglesas, sendo constatado que as mais insalubres estavam associadas à epidemia.

Em 1918, surge um novo inimigo: a gripe espanhola. Em poucos meses a doença atingiu um quinto da população no mundo. Algumas teorias afirmam que o vírus era oriundo da China e foi levado à Europa; outras que o vírus já circulava na Europa em guerra, antes dos chineses chegarem. Em todo caso, a cidade de Madri foi a primeira a relatar os casos da doença, o que gerou o nome gripe espanhola. Conforme Castro:

Deram-lhe esse nome porque, ao contrário dos outros países europeus, que a contraíram quase o ao mesmo tempo, a Espanha, neutra na guerra, não escondeu seus primeiros casos – o mundo logo ficou sabendo que um terço da população de Madri adoecera, inclusive o rei Alphonso XIII (CASTRO, 2019, p. 16).

De acordo com Ujvari (2020, p. 332), “um quinto da população mundial foi acometida pela doença, com uma taxa de mortalidade ao redor de 0,5% a 1,2%, o que significou a morte de 22 milhões de pessoas”, superando os 8 milhões da Primeira Guerra. Veio a segunda onda da gripe espanhola, mais avassaladora, iniciada em agosto de 1918, simultaneamente nos Estados Unidos, Europa e costa oeste da África.

A doença chega ao Brasil a bordo do navio Demerara, oriundo de Lisboa, e rapidamente se espalhou. Inicialmente não fora levada à sério, sendo considerada letal apenas entre a população mais idosa. Não consideraram a mortandade que atingia todas as faixas etárias. A doença se espalhou por Salvador e Recife, mas nada se compara à devastação ocorrida no Rio de Janeiro. Castro descreve:

As pessoas morriam e seus corpos ficavam nas portas das casas esperando pelos caminhões e carroças que deveriam levá-los [...]. Nos necrotérios, os corpos jaziam empilhados por dias sobre as mesas de mármore ou no chão. Os recolhidos na rua, sem identificação, eram despejados em valas comuns ou incendiados [...]. Através dos jornais, que continuavam a circular mesmo que reduzidos a poucas páginas, a população era aconselhada a evitar trens, bondes e ônibus – que andasse a pé, se pudesse (CASTRO, 2019, p. 18).

O sistema de saúde colapsou, não havia leito suficiente para atender o número ascendente de casos graves. O crescimento vertiginoso era proporcional às críticas em relação às medidas ineficazes do governo em conter a doença. O presidente da época, Rodrigues Alves, foi acometido pela doença e morreu antes de assumir o cargo em 1919, o que significava que a doença não escolhia classe social. Após o período de ondas epidêmicas, o vírus sumiu, porém o potencial de ameaça de uma epi(pan)demia assusta qualquer época.

Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial de Saúde recebeu o alerta da existência de um novo e perigoso vírus na China. De início os países subestimaram a doença, mas

a propagação passara a acontecer de forma vertiginosa, ao ponto de, em março de 2020, o mundo assistir, perplexo, o pronunciamento da entidade máxima de saúde anunciando a pandemia. O inimigo foi identificado: um novo corona vírus batizado de sars-coV-2 e sua doença, a COVID-19. Como é possível uma propagação tão rápida? A resposta está naquilo que mais fascina o homem moderno: o mundo globalizado, que encurta distâncias e elimina fronteiras, permitindo que milhares de pessoas circulem rapidamente entre países, regiões, cidades, sendo impossível impedir a disseminação da doença.

O mercado central de Wuhan foi considerado o provável foco da doença, no entanto surgiu uma nova teoria especulando que o vírus poderia ter escapado de um laboratório que desenvolvia pesquisas com morcegos, próximo ao mercado de Wuhan.

Nenhum país estava preparado para conter o vírus, então iniciaram-se medidas de exceção, como a decretação de *lockdown*, de distanciamento e de isolamento social. A quarentena ressurgiu como forma de contê-lo, porém medidas mais drásticas foram tomadas por alguns países, como o fechamento de fronteiras e o impedimento de navios atracarem em seus portos, ou por serem de origem de localidades com um alto grau de contaminação ou por terem em suas tripulações pessoas contaminadas. Os nossos semelhantes passaram a ser vistos com desconfiança e medo, esfacelando-se as políticas de cordialidades.

O mundo passou a viver o mesmo filme: o sistema de saúde colapsado, hospitais que não suportavam a avalanche de doentes com necessidades de oxigênio e ventiladores mecânicos e funerárias impotentes no atendimento das demandas. Na primeira onda da doença, os corpos eram mantidos em caminhões frigoríficos à espera de sepultamento. Uma das mudanças mais difíceis que o mundo enfrentou foi a de pessoas não poderem velar os seus mortos, tendo que se despedir, às pressas, para evitar aglomeração e, sobretudo, o contágio.

Coreia do Sul e Cingapura se mostraram mais eficientes no controle da doença por terem enfrentado epidemias de SArS e Mers, assim, contavam com uma estrutura para evitar novos surtos. A OMS comunicou ao mundo que a receita ideal para conter a epidemia era a busca ativa de infectados e testagem em massa, no entanto os países ocidentais não dispunha de preparo para essas ações.

No momento em que escrevemos este texto, só no Brasil foram mortas quase 700.000 pessoas contaminadas pelo novo corona vírus. Passamos a viver uma guerra, não tendo outra opção senão sacrificar o comércio e a economia para evitar catástrofe maior.

Em todas essas realidades, vimos que as epi(pan)demias impactam, de forma decisiva e abrupta, a ordem social, repercutindo em mudanças comportamentais. Para ampliarmos a nossa reflexão crítica sobre esse estado de coisa, adentramos a obra *Ensaio sobre a cegueira*.

A CIDADE E SUAS MAZELAS EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

A trama inicia com um sinal de trânsito ordenando o engarrafamento na tentativa de amenizar o caos urbano, irritado com o ruído de vários veículos. Para Tuan (2005, p. 234), “a

cacofonia urbana pode, inicialmente, ser a experiência mais desorientadora e assustadora. O ruído é o caos auditivo, e a maioria das pessoas é mais capaz de tolerar a desordem visual do que a auditiva”. Em meio ao caos, há o primeiro caso de cegueira de um personagem que se desespera e grita dentro do carro, mas sua voz não ecoa devido ao barulho citadino. A cacofonia urbana asfixia a população e a condiciona à cegueira da rotina que não permite enxergar o outro. O personagem só é notado quando, após o semáforo sinalizar a cor verde, o carro não segue. A partir daí, as pessoas despertam do transe da rotina frenética e vão ajudá-lo. Conforme Bauman,

Todos sabem que viver numa cidade é uma experiência ambivalente. Ela atrai e afasta; mas a situação do citadino torna-se mais complexa porque são exatamente os mesmos aspectos da vida na cidade que atraem e, ao mesmo tempo ou alternadamente repelem. A desorientadora verdade do ambiente urbano é fonte de medo, em especial aqueles que de nós que perderam seus modos de vida habituados e foram jogados num estado de grave incerteza pelos processos desestabilizadores da globalização. (2005, p. 46-47)

Em *Ensaio sobre a cegueira*, antes da epidemia da cegueira branca, havia um caos específico que disciplinava a cidade: além da poluição sonora, o engarrafamento, a criminalidade, a inseguranças, a poluição, o distanciamento entre as pessoas, presas às amarras de suas rotinas. Com a epidemia, a ordem urbana instituída é rompida e o ambiente citadino completamente modificado: a cidade esvazia-se, as lojas, supermercados e outros estabelecimentos são abandonados, ocorre falta de energia elétrica e água encanada, as lojas são saqueadas e falta alimento e abrigo. A igreja, lugar de acolhimento e cura espiritual, perde a sua sacralidade. As ruas são devastadas pela sujeira, corpos jazem nas vias urbanas, carros são abandonados, enfim, a cidade passa a ser um lugar diferente, que causa estranheza e medo.

Segundo Boaventura Sousa Santos (2020), a pandemia que assola o mundo pode ser tomada como alegoria do darwinismo social, em que os mais fortes sobrevivem à catástrofe. Esse pensamento extrapola o entendimento de que se esquivam do vírus apenas aqueles com imunidade alta, passando a abarcar a compreensão de que também sobrevivem os que melhor conseguem lidar com a crise, especialmente no plano econômico. Fazendo uma analogia à situação social da obra *Ensaio sobre a cegueira*, vemos que a disputa por comida e abrigo dá lugar ao salve-se quem puder, colocando em xeque as condições de sociabilidades.

Na narrativa de Saramago, a cegueira que acomete a população ameaça a sociedade, o que leva as autoridades a tomar medidas de isolamento, enclausurando todos os contaminados em um manicômio, os quais passam por um período de quarentena, sendo vigiados diariamente por guardas que se mantêm à distância. O que chama a atenção é o espaço escolhido, um manicômio, em detrimento de um hospital, lugar apropriado para o tratamento de doenças. O manicômio é uma instituição de segregação social, o que Foucault (2013) denomina de *heterotopia do desvio*. Para o filósofo, toda cultura é perpassada por heterotopias e com funções específicas, delimitadas pelo corpo social.

Silvana Santos (2020, p. 505) discute o entendimento de Foucault afirmando que, ao “contrário dos espaços utópicos que definem o homem em relação à sociedade, as heterotopias desviantes são aquelas operantes que se firmam pela confrontação, muitas vezes subvertendo ou transgredindo os lugares da ordem”. Foucault classifica de heterotopia do desvio “os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados a indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 22). O manicômio é um lugar fora do lugar, segregado, apartado do convívio social, que carrega a simbologia de lugar desviante, que, nas circunstâncias da narrativa de Saramago, enclausura os “diferentes”, que carregam uma doença contagiosa e que poderão se configurar uma ameaça aos outros.

Assevera Daniel Defert (2013)¹ que os lugares considerados contra espaços, e inserimos nesse rol os manicômios, não deixam de ser “interpenetrados por todos os outros espaços”, e acrescenta:

Eles são apreendidos em uma sincronia e uma diacronia específicas que fazem deles um sistema significante [...]. Não refletem a estrutura social nem a da produção, não são sistemas sócio-históricos, nem uma ideologia, mas rupturas da vida ordinária, imaginárias, representações polifônicas da vida, da morte”. (2013, p. 38).

Silvana Santos (2020, p. 507) informa que esse tipo de espaço “aproxima-se de outros lugares heteróclitos, como o espelho, o cemitério, a casa de tolerância, dentre outros”. São lugares onde as pessoas estão fora do convívio social, mas que passam a estabelecer uma nova ordem, um pequeno universo com rotinas específicas e novas formas de convivência. Como diz Defert (2013, p. 37), “eles ritualizam cortes, limiares, desvios”. É o que acontece em *Ensaio sobre a Cegueira*, o manicômio passa a ter uma ordem específica, instituída pelos próprios personagens que se formam em grupos, adotam rotinas e impõem a lei do mais forte.

Após a saída do manicômio, a mulher do médico, a única que não perdera a visão, passara a guiar o grupo de cegos por um espaço maior e mais labiríntico que o manicômio: a cidade. O medo era evidente e a liberdade não se mostrava confortável como esperavam. Vejamos a percepção que o narrador tem dos personagens:

Estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é por definição um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar. (SARAMAGO, 1995, p. 211)

A epidemia da cegueira vem mostrar a (des)ordem, o esvaziamento da cidade e a imposição de novas formas de sociabilidades. Dessa maneira, em *Ensaio sobre a cegueira*, devido ao caos que se

1. Defert revisita o conceito de heterotopia no posfácio da obra de Foucault intitulada *O corpo utópico; as heterotopias* (2013).

abatera sobre a cidade, os personagens passam a viver em estado de natureza, quase animalizados, alheios a regras que norteiam a conduta social.

Segundo Bauman (2005), são nos locais públicos que a vida urbana e tudo aquilo que a distingue das outras formas de convivência humana atinge sua mais completa expressão, com alegrias, dores, esperanças e pressentimentos que lhes são característicos. Por esse motivo, os espaços públicos são locais em que atração e rejeição, “suas proporções são variáveis, sujeitas a mudanças rápidas, incessantes” (BAUMAN, 2005, p. 70). A partir desse raciocínio, vemos que um acontecimento inesperado como a epidemia provoca um novo panorama à cidade, afetando não só o homem, mas também a própria cidade que parece definhando, à medida que seus habitantes também sucumbem. Tuan (2005) faz uma observação sobre isso:

Qual era a aparência de uma cidade devastada? O caos, a morte por todos os lados e a desolação do abandono de todos aumentava a atmosfera de horror. Conforme as pessoas iam embora ou morriam, os prédios deterioravam-se: o resultado foi como se a doença pudesse apodrecer até os objetos inanimados da paisagem. (TUAN, 2005, p. 163-164)

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a mulher do médico conduz seu grupo para uma das lojas de eletrodomésticos que fora invadida por pessoas que a tomaram como abrigo temporário:

O recheio do estabelecimento estava intacto, a mercadoria não era das de comer ou de vestir, havia frigoríficos, máquinas de lavar, tanto as de roupa como as de louça, fogões comuns e de micro-ondas, batedoras, espremedores, aspiradores, varinhas mágicas, as mil e uma invenções eletrodomésticas destinadas a tornar mais fácil a vida. (SARAMAGO, 1995, p.217)

Percebemos que muitos objetos, em meio à normalidade, que teriam valor naquela situação tornam-se desimportantes. Os integrantes do grupo já não pensam no conforto que aqueles objetos lhes proporcionariam, a necessidade atual é saciar a fome. Após deixar o grupo na loja de eletrodoméstico, a mulher vai ao supermercado e, logo na entrada, percebe que o lugar está repleto de pessoas. No entanto, com a quantidade de cegos ali presentes, a comida nas prateleiras e nos outros setores do supermercado fora reduzida, consideravelmente, pelo dono do estabelecimento, e os cegos vagam como mortos vivos na esperança de encontrar algum resto de alimento. Esse acontecimento vai ao encontro do pensamento de Boaventura Santos (2020) já mencionado: em catástrofes geradas por epi(pan)demias é latente a sobrevivência dos mais fortes. Dessa forma, não só os cegos lutam pela vida, mas também os comerciantes tentam se esquivar dos saqueadores retirando os alimentos das prateleiras.

A chuva é algo que chama a atenção na narrativa. Em certo momento há a retirada do significado que o senso comum a ela atribui: a de limpeza não só do espaço físico, mas também da alma, numa perspectiva simbólica. A chuva aparece como responsável por espalhar a sujeira urbana e também as fezes humanas, como alegoria da degradação extrema do ser humano.

O lixo das ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarréicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. (SARAMAGO, 1995, p. 251)

Na citação há um forte apelo sensorial. O mal cheiro da cidade causado pela proliferação de “excrementos humanos, meio liquefeitos [...] saturam de fedor a atmosfera”, atinge-nos provocando náusea, horror e indignação. Além disso, vemos que a cidade está em pleno abandono, sem coleta de lixo, entregue à sua própria sorte. A civilização dá lugar à barbárie.

A sujeira poderia trazer mais doenças capazes de arrasar, mais ainda, a vida urbana. Motivados pela degradação, escassez de alimentos e falta de higienização da cidade e, sobretudo, pelo medo da epidemia que avança, passa a haver um desejo de deslocamento inverso: de campo/cidade para cidade/campo, numa tentativa de distanciamento dos centros com maior contaminação. Bauman reforça a ideia de que: “Quanto mais o espaço e distância se reduzem, maior é a importância que sua gente lhe atribui; quanto mais é depreciado o espaço, menos protetora é a distância, e mais obsessivamente as pessoas traçam e deslocam fronteiras”. (BAUMAN, 2005, p. 75). O deslocamento entre fronteiras mencionado por Bauman faz pensar que esta é a causa de maior disseminação de uma epi(pan)demia, sobretudo quando direcionamos o pensamento para a crise de saúde pública que o mundo moderno viveu recentemente em consequência da pandemia da COVID-19. Os transportes marítimos, terrestres e, sobretudo aéreos, rompem as barreiras espaço-temporais e aproximam pessoas de diferentes esferas planetárias, fazendo com que o vírus se propague entre as mais longínquas localidades.

EPIDEMIA E ESTADO DE NECESSIDADE

Uma observação a ser feita em *Ensaio sobre a cegueira* é sobre o comportamento dos animais. Em determinada passagem é narrada uma cena em que cães devoram o cadáver de um homem. O caos também atinge os animais nessa nova configuração, eles não são mais domesticáveis como outrora, pois seriam presas fáceis aos homens que, em seu desespero por alimento, poderiam se utilizar deles como meio de saciar a fome. Com instinto de proteção mais aguçado, os animais tornam-se “selvagens”, disputam território com o humano e até os ataca. O caos modifica não só as pessoas, mas também a natureza.

Algo a salientar também é a inversão de papéis. Com a nova configuração urbana, os homens parecem cada vez mais animalizados, enquanto os animais parecem tornar-se mais lúcidos, antropomorfizados, conforme se vê na emblemática cena do cão consolador das lágrimas, que em meio ao desespero da mulher do médico, perdida na labiríntica cidade caótica, a consola quando esta vai ao chão em lágrimas impotente de voltar ao abrigo onde estava o seu grupo. Diante da

solidão e angústia, a mulher é cercada por cães, com um deles lhe lambendo os olhos lacrimejantes. Se ela fosse vista por um ser humano, possivelmente lhe roubaria a comida que trazia consigo, como acontecera em outras passagens da narrativa. Os cães se compadecem da dor da mulher e vão ao seu auxílio, característica do animal antropomorfizado, algo recorrente na literatura, como a cachorra Baleia em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Na narrativa de Saramago os animais, assim como no plano real, não são atingidos pela epidemia, sendo o mal exclusivo do ser humano. O narrador diz que o cão é acostumado a lamber as lágrimas como se já estivesse a socorrer outros seres humanos em estado de desespero. O cão das lágrimas, como passa a ser chamado, acompanha a mulher e se integra ao grupo da protagonista da trama. A epidemia aos poucos vai ensinando o sentido de cooperação, conforme se vê no trecho abaixo:

Um cego levantou-se do chão a queixar-se, um caco de garrafa tinha-se lhe espetado num joelho, o sangue corria-lhe já pela perna. Os cegos do grupo rodearam-no, Que foi, que foi e ele disse, Um vidro, no joelho, Qual, O esquerdo, uma das cegas agachou-se, Cuidado, (...) apalpou para distinguir uma perna da outra, Cá está, disse, ainda o tens espetado (...). Fazendo pinça com o polegar e o indicador, (...), extraiu o vidro, depois atou o joelho com um trapo que rebuscou no saco que trazia ao ombro (...) (SARAMAGO, 1995, p. 219)

A partir desta cena, fica evidente a conscientização dos personagens sobre o caos epidêmico: a necessidade de superação do individualismo em prol da solidariedade que, curiosamente, é demonstrada pelo comportamento dos animais na cena da mulher do médico com o “cão das lágrimas”. Diante disso, destacamos três reações do ser humano na narrativa: a primeira, a solidariedade vista no grupo da mulher do médico e praticada em alguns grupos de cegos que vagam pela cidade. A segunda, o individualismo entre grupos, restringindo comida e a utilizando como forma de poder, além de outros grupos que tentam articular uma nova organização política em meio ao caos; a terceira, formada por pessoas irracionais que se preocupam apenas em saciar a fome. Essa situação leva-nos a inferir que em estado de calamidade, decorrente de situação extrema como uma epidemia, as pessoas adquirem comportamentos adversos em consonância com as circunstâncias.

O desespero de não poder mais contemplar o mundo é o que mais aflige os personagens da trama. Podemos dizer, conforme assinala Ozires Borges Filho (2007), que o homem optaria por perder qualquer sentido, menos a visão:

Entre os cinco sentidos tradicionais, destaca-se a visão. Pode-se até afirmar que o ser humano é um animal visual. A visão é o primeiro sentido através do qual o ser humano entra em contato com o mundo. É o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo. Através dele inúmeras informações o atingem, mais que pelos outros sentidos. (BORGES FILHO, 2007, p.72)

O homem cego e sozinho, facilmente se perderia na cidade devastada, norteados apenas por

outros órgãos sensoriais que lhe restasse, sobretudo o tato e o olfato. Seria presa fácil para animais, ou até poderia vir à óbito, como se vê em outras passagens da narrativa, a exemplo da vizinha da rapariga de óculos escuros que fora encontrada morta quando, sozinha, decidiu sair em busca de comida. Assim, a obra instiga à reflexão sobre o valor das ações coletivas, para a importância de atos solidários e humanizadores em tempos de crise que afeta a sociedade como um todo.

Outro espaço a mencionar é a igreja, que também servia de abrigo. Logo de início, a mulher do médico narra aos cegos que as imagens dos santos católicos estão com vendas ou tinta branca nos olhos, sugerindo a revolta em relação aos abandonados pelo divino. A igreja torna-se um espaço de abrigo aos que evitam os espaços abertos da cidade. No entanto eles buscam, sobretudo, cura e proteção contra a doença. Isso faz pensar a heterotopia de purificação de Foucault:

Quanto ao princípio, as heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna impenetráveis. Em geral, não se chega a um posicionamento heterotópico como a um moinho. Ou se é obrigado, como é o caso da caserna, o caso da prisão, ou é preciso se-submeter a ritos e purificações. Só se pode entrar com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos. Há mesmo, além disso, heterotopias que são inteiramente consagradas a essas atividades de purificação, purificação semi-religiosa, semi-higiênica como nas casas de banho dos muçulmanos, então purificação puramente higiênica em aparência como nas saunas escandinavas. Há outras pelo contrário que parecem puras e simples. (FOUCAULT, 2011, p.420.)

A prisão é tida como um espaço de higienização social; os cemitérios são lugares afastados da cidade porque a morte precisa ser evitada; a igreja, por sua vez, é o espaço da purificação porque pensada na perspectiva da higienização da alma. A igreja também é um lugar em que todos são iguais perante Deus, é um local que procura anular a heterogeneidade. Segundo Bauman:

Eu gostaria de ser mais exato: não falo de todos os espaços públicos, mas apenas daqueles que não se rendem à ambição modernista de anular as diferenças nem à tendência pós-moderna de cristalizá-las por meio da separação e do estranhamento recíprocos. São esses espaços públicos que, reconhecendo o valor criativo das diversidades e sua capacidade de tornar a vida mais intensa, encorajam as diferenças a empenhar-se num diálogo significativo. (2005, p. 70-71)

A igreja, então, é considerada um espaço que permite a mixofilia, a diversidade, em prol de uma crença. A cegueira que acomete a população, semelhante às epidemias, pandemias, anula as diferenças sociais porque a doença não escolhe classe social. Porém ao refletirmos sobre a pandemia da COVID-19 que assolou o planeta, a situação das camadas menos favorecidas é bem mais problemática porque envolve pessoas que vivem em circunstâncias precárias, sem condições de manter-se adequadamente. Soma-se a esse quadro os “internados em campos de refugiados, os imigrantes indocumentados [...]”, como assevera Boaventura Santos (2020). Trata-se de uma

população que, em grande parte, vive “em permanente quarentena e em relação às quais a nova quarentena pouco significa enquanto regra de confinamento” (SANTOS, 2020, p. 20). Tal realidade remete a um modo de produção histórica: o capitalismo, que provoca um fosso entre as camadas mais emergentes e as mais necessitadas.

A MORADA EM MEIO AO CAOS URBANO EPIDÊMICO

Bachelard (1993) demonstra a fenomenologia da criação poética, apresentando pontos importantes sobre o espaço e como ele pode interferir na escritura literária. Partindo da imagem da casa como início da jornada, Bachelard discute esse espaço percorrendo imagens do porão, do sótão, das gavetas, cofres e armários, do ninho, da concha, dos cantos e da miniatura, chegando à intimidade enquanto imensidão, à dialética do exterior e do interior e à fenomenologia do redondo.

A morada, em *Ensaio sobre a cegueira*, é vista como lugar de acolhimento e de escapatória da cidade caótico, pois a percepção dos personagens sobre o mundo que os circunda vai mudando, conforme a doença se alastra. A cidade torna-se mais perigosa, isso vai moldando e adaptando a percepção, bem como a psicologia dos personagens que vão demonstrando características que, antes da epidemia, jamais poderiam existir. Movidos pelo desejo de sobrevivência, sentem a necessidade de se adaptar à nova realidade. Vejamos o que diz Merleau-Ponty sobre as mudanças de percepção:

A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações. A cada instante também eu fantasio acerca das coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é compatível com o contexto, e todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão diante do mundo, no teatro do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 46)

Os espaços íntimos ganham destaque na narrativa, tanto no manicômio, onde os personagens vivem todas as tormentas, quanto na cidade, em que passam por outra saga à procura por suas moradas, na tentativa de retomarem suas vidas. Na cidade, destacam-se o consultório em que irá se formar o grupo do protagonista da trama, a casa da rapariga de óculos escuros em que é suscitada a memória afetiva e a casa do primeiro cego que a encontra ocupada por outro morador, curiosamente um escritor, o qual é visto como um distinto representante social e que, portanto, é motivo de orgulho para o proprietário. Será na casa do médico que todos irão recuperar a visão gradativamente. Em todas as casas os personagens utilizam escadas para chegar até elas, remetendo ao sentido sagrado da casa, cuja localização no alto dá a elas uma excepcionalidade.

A primeira casa a ser encontrada após a libertação do manicômio é a da rapariga dos óculos escuros, pela proximidade do centro da cidade em relação às outras casas dos personagens do grupo. O prédio em que está situado o apartamento da rapariga dos óculos escuros encontra-se em estado caótico, sujo e mal iluminado, no entanto, a sua morada está totalmente em oposição ao restante do prédio: imune à doença. Embora empoeirada, tudo parece bem conservado e em

perfeito estado de ordem. Outro fato a destacar é que o apartamento da personagem é o lugar que traz lembranças felizes relacionadas aos pais e à infância. Foucault (2011) destaca o espaço como fonte de lembranças, ressaltando que um espaço nunca é vazio, sempre estabelece uma significância para o morador, e acrescenta:

A obra -imensa- de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma: o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas: é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2011, p. 413).

A rapariga dos óculos escuros tem a sua morada como um abrigo topofílico, passando a ser um espaço não só de isolamento necessário, mas sobretudo de reconforto. Como diz Foucault, é “um espaço leve, etéreo, transparente”. Outro abrigo a ser mencionado é a casa do primeiro cego, para onde ele é levado junto com o ladrão que o ajudara no trânsito, quando da perda da visão. No seu abrigo, vai vivendo suas primeiras experiências sem a visão. Ao acionar o gradiente sensorial do tato vai se familiarizando com a mobília que, rapidamente, ativa sua memória enciclopédica, levando-o a reconhecer o espaço em que vive.

O tato e a memória remetem ao plano do sensível na teoria de Merleau-Ponty, que se realiza na relação de sujeito como objeto, corpo e mundo, do qual partem os sentidos de todas as experiências. Contudo a noção de corpo não se restringe à ideia fisiológica. Merleau-Ponty refere-se ao corpo sensível, através do qual ocorre a medição com o mundo, demonstrando que a percepção de realidade entre sujeito e objeto pode representar diversas significações, conforme se vê neste exemplo do autor:

Quando minha mão direita toca a esquerda, sinto-a como uma coisa física, mas no mesmo instante, se eu quiser, um acontecimento extraordinário se produz: eis que minha mão esquerda também se põe a sentir a mão direita. Nele (meu corpo) e por ele não há somente um relacionamento em sentido único daquele que sente com aquilo que ele sente: ocorre uma reviravolta na relação, a mão tocada torna-se tocante, obrigando-me a dizer que o tato está espalhado por todo o corpo, que o corpo é ‘coisa sensitiva’, sujeito e objeto. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 195)

O primeiro cego conversa com o escritor que ocupara a sua morada, o qual lhe fala da vida pós epidemia e de sua dificuldade diante da nova configuração de mundo. É enfático ao falar que os livros não teriam mais utilidades, pois do que adiantariam livros se não havia mais olhos para lê-los. Todavia o escritor, ainda assim, reproduz, não em braile, mas em manuscrito a situação em que vivem, demonstrando a esperança de que seus escritos possam ser úteis quando a vida normalizar.

Percebemos que as pessoas que se apropriaram das casas não o fizeram por maldade, mas sim porque queriam estar abrigados, protegendo-se do caos exterior e do contágio. Diante disso, o primeiro cego permite que o escritor e sua família continuem morando na casa dele, com uma clara demonstração de solidariedade, dando ciência a comportamento mais humanizado em tempos de crise que assola a sociedade.

Um espaço a ser discutido é o consultório do oftalmologista, crucial na trama. Encontram-se nesse espaço: o garoto estrábico, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o oftalmologista, o primeiro cego e sua esposa, com exceção da mulher do médico, a única do grupo que não cegara. Todos ali estão para resolver suas distorções visuais. O primeiro cego aparece com sua esposa para tratar da cegueira que contraíra repentinamente. Por seu caso ser o mais grave, ele queria prioridade. Logo começa um protesto da mãe do garoto estrábico diante daquela situação, que é apoiada timidamente pelos outros pacientes, com exceção do velho da venda preta que a confronta. Tal situação faz pensar que em um contexto de epi(pan)demia, o desespero, associado ao medo da morte, gera um desejo de urgência que acaba transformando-se em caos diante da condição idêntica a todos os pacientes que procuram ajuda de especialistas. No caso da narrativa, a situação mais grave passa a ser irrelevante e ignorada pelos acometidos por outras doenças. Com a libertação dos cegos do manicômio, acontece uma nova visita do grupo ao consultório do oftalmologista.

Não tiveram de forçar a porta, abriram-na normalmente, a chave encontrava-se no chaveiro pessoal do médico, que tinha ficado na casa quando foram levados para a quarentena. Aqui é a sala de espera, disse a mulher do médico, A sala onde eu estive, disse a rapariga dos óculos escuros, o sonho continua, mas não sei que sonho é, se o sonho de sonhar que estive naquele dia a sonhar que estou aqui cega, ou o sonho de ter estado sempre cega e vi sonhando ao consultório para me curar de uma inflamação dos olhos em que não havia nenhum perigo de cegueira, A quarentena não foi um sonho, disse a mulher do médico, Isso não foi, não, como não foi termos sido violadas, Nem eu ter apunhalado um homem. (SARAMAGO, 1995 p. 282)

Percebemos nesse trecho algo que é presenciado constantemente na narrativa: a sensação de sonho diante das tormentas e de consequentes mudanças repentinas de comportamento provocadas pela epidemia. Nesse caso, a visão deles sobre a sala de espera do consultório, os espaços caóticos da cidade e o manicômio podem ser explicados a partir da perspectiva da *heterotopia de ilusão* de Foucault, que causam sensação de irrealidade:

Há outras, pelo contrário, que parecem puras e simples aberturas, mas que em geral, escondem curiosas exclusões, todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas na verdade, não é mais que uma ilusão, acredita-se penetrar-se se é pelo próprio ato de entrar, excluído. (FOUCAULT, 2011, p.420.)

O contexto de uma epi(pan)demia provoca sensação de irrealidade porque chega de

forma abrupta e obriga a população a mudanças de comportamentos. De forma inesperada, todos passam a ser suspeitos de contágio e precisam ser evitados, o que Foucault denomina de “curiosas exclusões” que, nessas circunstâncias, representam a exclusão da própria ordem social. Assim, a vida adquire outra configuração que parece sonho, devaneio, ilusão, exigindo outros padrões de comportamentos.

O médico observa, impotente, o local de trabalho, acostumado a tratar as enfermidades da visão, perplexo ao se conscientizar de que o seu conhecimento científico não tinha mais significância. O consultório se torna topofóbico devido à falta de confiança na ciência que desconhece a doença, sendo o médico incapazes de diagnosticá-la.

A chuva é mais uma vez representada, agora com a simbologia da purificação que traz o alívio e alegria para as pessoas que enfrentaram tantos problemas, conforme vemos nesse trecho:

Talvez no prédio em frente, por detrás daquelas janelas fechadas, alguns cegos, homens, mulheres, acordados pela violência das bátegas constantes, com a testa apoiada nas frias vidraças, recobrando com o bafo da respiração o embarcamento da noite, recordem o tempo em que assim, tal como estão agora, viam cair a chuva do céu. Não podem imaginar que estão além de três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão lavar por alvar numa varanda expostas aos reparos da vizinhança. (SARAMAGO, 1995 p. 266)

Notamos que, em estado de quarentena, as mulheres têm acesso à chuva expondo-se nuas na varanda. O abrigo e a chuva são a alegria que necessitavam. A clausura nas próprias casas para evitar contatos e contágios é perceptível na imagem das “janelas fechadas [...] com a testa apoiada nas frias vidraças”, homens e mulheres apreciam o espetáculo da libertação, ainda que limitada e provisória.

O retorno à casa é notado como uma forma de alívio, é o destino final para a jornada desde a saída do manicômio, perpassada pelos tormentos da cidade. A realização máxima dos conceitos de “Casa e universo” de Bachelard (1993, p. 64) implica perceber a casa como espaço de abrigo e conforto, “um espaço que deve condensar e defender a intimidade”. A casa transfigura valores humanos, protege e abriga contra as adversidades do exterior, especificamente contra a imundície urbana.

Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, em que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro duma casa fechada, noutra tempo teríamos corrido a abrir todas as janelas, Para arejar, diríamos, hoje o bom seria tê-las calafetadas para que a podridão de fora não pudesse entrar. (SARAMAGO, 1995, p. 257)

A casa atinge a apoteose do seu valor simbólico quando, dentro dela, os cegos voltam a enxergar. É um momento revigorante em meio à desfiguração do mundo. Depois de abrigados, a

mulher do médico percebe que o estado de degradação da cidade aumentava: mais lixo e corpos de pessoas se amontoavam. A volta gradativa da visão alivia as tensões da mulher que observa, através da janela, as ruas fétidas e sujas. De súbito adquire a esperança perdida com gritos de alegria, diante da cidade que volta a enxergar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão proposta neste trabalho teve a intenção de demonstrar a degradação da cidade e da condição humana, em meio aos efeitos da epidemia em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. A análise envolveu a leitura do manicômio, local de quarentena dos contaminados pela cegueira branca; a cidade, espaço desolado e de insegurança em decorrência da doença e as casas, refúgios dos personagens e *locus* de abrigo e proteção.

Com a epidemia, a cidade tornou-se um espaço caótico, com ruas fétidas e flagelos humanos vagando a ermo, gerando inversão de comportamentos: os animais se antropomorfizam, contrastando com os seres humanos que passam a ter comportamentos zoomorfizados; o comércio se esfacela: supermercado e lojas saqueados e usados como abrigo pelos desassistidos contaminados; a igreja, pensada como a heterotopia de purificação, perde seu viés sagrado e é reduzida a um mero abrigo para pessoas. Tais situações fazem pensar que uma peste obriga o ser humano a tomar medidas contrárias à sua rotina normal, como forma de sobrevivência e que também provoca rupturas no estado de ordem de uma sociedade, obrigando-a se reestruturar.

Constatamos que, na narrativa, a epidemia foi capaz de adoecer não somente as pessoas, mas também a cidade, no entanto as casas permaneceram imunes à doença aguardando o retorno de seus habitantes. A casa é o conforto da jornada. Depois de enfrentar os perigos no manicômio e na cidade, finalmente os protagonistas encontram suas moradas e retomam suas tranquilidades. É justamente em casa que voltam a enxergar o mundo, desencadeando o desfecho da saga da cegueira.

Sobre o isolamento no manicômio, é pertinente fazer uma analogia com a realidade enfrentada no recente contexto pandêmico: fomos alertados, exaustivamente, para não tocarmos o outro, para isolar a nós mesmo, mas o que isso significou para a sociedade? Agamben (2020, p. 15) questiona: O que se tornaram as relações humanas em um tempo que nos obriga a viver desse modo? E ele responde: “a vida nua – e o medo de perdê-la não é algo que une os homens, mas que os cega e os separa. E continua Agamben (2020, p. 15): “Cindimos a unidade da nossa experiência vital que é a corpórea”, uma limitação que se dilata para além do contato físico, uma vez que tivemos que presenciar as distâncias também entre as “fronteiras, não mais as fronteiras primitivas, mas as de um mundo hiperconectado que provoca a proliferação do vírus”.

Uma epi(pan)demia ameaça a ordem das coisas, tornando-nos iguais diante de um mesmo elemento, ainda que não estejamos em iguais condições, já que o vírus acaba atingido com maior intensidade as camadas mais vulneráveis da sociedade. Diante de uma sociedade desigual, os mais necessitados são marcados pela cisão social e, com a falta de perspectiva, veem-se diante de

situações das mais adversas. Ocorre o esfacelamento de um nós contra o outro, esse outro, velho inimigo da sociedade “higienizada”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Reflexões sobre a peste* [recurso eletrônico]. 1ª. ed, São Paulo: Boitempo, 2020.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução Eliana Aguiar-Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CASTRO, RUY. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DEFERT, Daniel. Posfácio. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. Sa o Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 33- 35.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”, in: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 411-422.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura Sousa. *A cruel pedagogia do vírus* [recurso eletrônico]. Lisboa: Almedina, 2020.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Espaço-corpo e heterotopia desviante em O remorso de Baltazar Serapião*, de Valter Hugo Mãe. Revista Revell, ISSN 2179-4456. v.02, nº 25, 2020 p. 497-511.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

UJVARI, Stefan Cunha. *História das epidemias*. São Paulo: Contexto, 2020.

Kélon Rubens Pereira da Silva

Mestrando em Letras (PPGL/UESPI), Especialização em Literatura e outras linguagens pela (UESPI) e Graduação em Letras (UFPI).

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Doutora e Mestre em Letras (UFPE). Pós-doutorado pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), com atuação na Graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 – CNPq

Recebido em 15/05/2022.

Aceito em 20/06/2022.

O QUE PODE UMA VOLTA NA RUA?

WHAT CAN A LAP ON THE STREET DO?

João Barreto da Fonseca
UFSJ

Renata Barreto da Fonseca
UFES

Vanessa Maia Barbosa de Paiva
UFSJ

“A verdade está lá fora”
Frase de abertura da série
estadunidense *Arquivo X*

Resumo: Uma mulher de classe alta caminha pelas calçadas de Copacabana e se depara com um mendigo que lhe pede dinheiro e lhe mostra uma ferida na perna. Essa ferida funciona como passagem entre o lar da socialite, com todas suas promessas de segurança e prestígio, e a rua, com os seus riscos, sua imprevisibilidade e seus habitantes desfavorecidos. Clarice Lispector, no conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, apresenta o choque entre esses dois universos, mostrando uma acurada pesquisa sobre a percepção de ambientes, extraindo dessa situação problemas referentes a questões de gênero, raça e classe. Para promover o debate exposto pela escritora, no presente artigo, dialogamos com textos teóricos de Judith Butler, Michel Foucault, Henri Bergson, Walter Benjamin, Nelson Brissac Peixoto e outros.

Palavras-chaves: Espaço doméstico, rua, encontro

Abstract: *An upper-class woman walks along the sidewalks of Copacabana and comes across a beggar who asks her for money and shows her a wound on her leg. This wound works as a passage between the socialite's home, with all its promises of security and prestige, and the street, with its risks, its unpredictability and its disadvantaged inhabitants. Clarice Lispector, in the short story A Bela e a Fera ou A Wound Great Too, presents the clash between these two universes, showing an accurate research on the perception of environments, extracting from this situation problems related to questions of gender, race and class. To promote the debate exposed by the writer, in this article, we dialogue with theoretical texts by Judith Butler, Michel Foucault, Henri Bergson, Walter Benjamin, Nelson Brissac Peixoto and others.*

Keywords: *Domestic space, street, meeting*

A grande intensidade do conto “A bela e a fera ou uma ferida grande demais”, de Clarice Lispector, do livro intitulado *A bela e a fera*, advém da constatação de que a realidade deve ser encarada como um tipo de força indeterminada. Supervalorar a dor ou prazer de um encontro seria um tipo de mau uso dos acontecimentos, funcionaria como um tipo de redução da experiência, como acontece nas interpretações morais, no sentido da acomodação, nas fábulas e nos contos de fada, seria como reduzir o mundo administrativamente em forma de lições. Clarice Lispector (1999) faz de um simples deslocamento da casa para a rua uma experiência total, em que um encontro pode inaugurar um tipo de vida, despertando a força que habita no recorte.

Logo nas palavras iniciais: “Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela? “Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?” (LISPECTOR, 1999, pág.97). O pensamento inicial de Carla de Souza e Santos, do conto *A bela e a fera ou uma ferida grande demais*, de Clarice Lispector, joga a personagem num mundo dividido entre ela e os outros. Essa ideia surge na rua, onde se descobrem os outros e as condições que a distinguem como “ela”, mulher, bela e rica. Essa mulher, fora de seu habitat, se permite pensar a sua classe e o seu gênero, de maneira tão aguda como um choque sem nenhum tipo de anteparo. A rua é o tipo de distância (do lar), que permite pensar. Na proximidade, surge a ação.

Em uma calçada de Copacabana, uma mulher de classe alta se encontra com um mendigo, que lhe pede uma esmola, mostrando-lhe uma ferida grande na perna. Essa ferida é grande porque mostra a distância entre esses dois seres. Mas é também toda a passagem entre os mundos apartados, entre as pessoas afastadas de suas potências. Com esse encontro, surge uma espécie de estranhamento absoluto. Eles não sabem mais quem são. E devido à condição de alheamento da personagem bela, o mundo da fera e a intersecção entre os dois personagens começam a surgir como numa espécie de exercício epistêmico.

Como tudo é inaugural, diante da esmola, a personagem indaga: “Quanto é que se costuma dar?” A pergunta parece boba, mas não é. Se Carla de Souza e Santos fosse do mundo da rua e conhecesse o ritmo da cidade, poderíamos pensar em ironia, mas também não é o caso. As primeiras reflexões são em torno da questão social: é possível pagar por uma ferida? Quando ela custa? Qual o seu valor enquanto algo sem valor?

E como se começasse a mendicância naquele momento, o moço é bastante didático: “- O que a pessoa pode dar e quer dar - respondeu o mendigo espantadíssimo” (LISPECTOR, 1999, p.97). Ele também está surpreso, pois está vendo a possibilidade de saciar um outro tipo de fome: o diálogo, mesmo que irrisório.

A dicotomia casa-rua é explorada em suas gradações e nuances. Carla é de família marcada pelo prestígio social. Ela poderia recitar de cor os nomes importantes da cidade, mas, na rua, nada lhe é familiar. Ela faz parte do que se considerou família ideal ou pelo menos pela qual a propaganda familiar tem lutado.

Carla de Souza e Santos é do mundo doméstico, a mulher não assalariada que recebe o dinheiro do marido. Em seu universo, está protegida inclusive e principalmente dos próprios pensamentos que a rua parece despertar de forma inaugural. “Não se lembrara quando fora a

última vez que esteve sozinha consigo mesma. Talvez nunca” (LISPECTOR, 1999, pág.95). O conto deixa claro que a personagem tem poucos elementos para entender o que está se passando ao seu redor, mas isso é uma pista falsa. E o leitor descobre que a falta de um repertório é um trunfo nessa experiência, pelo menos pelo caminho que a escritora conduziu a história. Talvez, a personagem nunca tivesse deixado se afetar ou ainda o mundo nunca tinha chegado até ela como um susto. Inevitável. Porém, ela tem a dúvida, a curiosidade e, de certa forma, por mais paradoxal que pareça, ela tem toda sua ingenuidade a favor desse momento, porque pode vivê-lo sem uma orientação pré-concebida.

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse: - Moça, me dá um dinheiro para eu comer?
“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem.
“Socorre-me, Deus”, disse baixinho (LISPECTOR, 1999, pág. 97).

Carla é sobretudo uma mulher recatada, pois os gêneros devem ser performados de maneira discreta. Mesmo sem a pressão social da família, no coração de Copacabana, seus gestos já foram domesticados, portanto, até o seu grito de socorro se expressa “baixinho”, recitado, intimidado, como é requerido às moças de fino trato. “Gêneros discretos são parte da exigência que garantem a “humanização” de indivíduos (...) aqueles que falham em fazer corretamente seu gênero são regularmente punidos” (BUTLER, 2019, p. 217).

Os encontros, cujas qualidades são medidas pelas intensidades, nem sempre ocorrem nas cidades, pois, por uma questão de “eficiência” e “competência”, glossário de um capitalismo que organizou as cidades, as atividades devem virar hábito. Como dar esmola, por exemplo, que requer um dinheiro trocado para se evitar embaraços e constrangimentos, contabilizados como perda de tempo e convivência não planejada. Walter Benjamin (1994, pp. 162-164) já havia ressaltado que, em espaços urbanos, a densidade demográfica é inversamente proporcional à densidade psicológica. Nas numerosas conexões entre cidade e vida moderna, Peixoto (2014, p. 213) afirma que “a pressa da vida moderna, o vórtice vertiginoso dos eventos históricos, geram imagens condicionadas pela aceleração. Essas imagens não têm mais tempo”. Neste sentido, Clarice Lispector propõe um movimento contrário, dando o tempo necessário para as imagens devolverem o olhar.

A cidade vira, habitualmente, uma imagem-clichê. Para entender as ruas, as passagens e as galerias, Walter Benjamin (1989) criou um personagem conceitual, o flâneur, e o expôs aos choques dos adensamentos urbanos e dos seus consequentes riscos corporais. O flâneur é uma espécie de dândi moderno, que experimenta a vida em seu movimento. O flâneur, o dândi, e a dona de casa rica têm em comum o tempo, que permite observar a cidade como objeto de contemplação e, portanto, de conhecimento.

A modernidade nos ensinou que não existe olho para tanta imagem, por isso aprendemos a olhar com rapidez e eficiência para as coisas que surgem no espaço urbano e tudo vira letreiro, superfícies sem densidades, espaço fértil para o clichê. A eficiência, nessa perspectiva, é uma espécie de cegueira.

De olho na ferida, Carla de Souza e Santos leva essa imagem ao seu ponto mais extremo de atração e repulsa. Aquela imagem em lente de aumento pode espelhar os detalhes, como um close no cinema. A ferida substitui o mundo. Por ela é possível ver o mundo. Uma milimétrica ampliação. A ferida então aparece em sua fotogenia, em toda sua visibilidade. É, ao mesmo tempo, sedução e horror.

O tempo da *flânerie* permite que Carla de Souza e Santos estabeleça um paralelo entre a “segurança” do lar e os perigos do espaço da rua, condição que também a autoriza a se conscientizar do seu lugar de bela da casa em contraste com a fera urbana, a legítima ainda a pensar em seu pertencimento a uma classe social em detrimento de outra.

A ferida é uma imagem, com muitas interfaces, ao mesmo tempo metáfora e metonímia de toda a composição social. Mas isso só foi possível devido à inabilidade da personagem em relação aos códigos de sobrevivência da cidade, do choque diante do inusitado, do tempo para a observação, do confronto e da não aceitação de uma série de oposições tais como casa-rua, rico-pobre, homem-mulher, banal-extraordinário, entre outras. Entre as dicotomias surge uma série de sensações e percepções de quem não habita os polos e precisa entender os entre-lugares.

Essas hierarquizações dão origem a outras que se estendem ao infinito, gerando um tipo de cansaço na personagem, que resume: “interpretar cansa” (LISPECTOR, 1999, pág. 99). Ela sai de um mundo onde tudo já estava interpretado e sua única função era nele habitar. Interpretar necessita um esforço de ação e reação e, por isso, é cansativo. A personagem momentaneamente não quer e não tem como voltar a uma espécie de terra natal povoada por preconceitos, opiniões e imagens pré-existentes.

Mas antes de cansar-se, na rua, Carla faz o espetáculo de traduzir-se, como no poema de Ferreira Gullar (1980, pág. 23), em que “a parte que almoça e janta” se encontra com a parte que se espanta, produzindo numa agônica de si para consigo mesma, o que Foucault (2010) chamaria de estetização da vida:

Uma parte de mim
é todo mundo;
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão;
outra parte
estranheza e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira.

Uma parte de mim

almoça e janta;
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte? (GULLAR, 1980, p.23).

Traduzindo a vertigem do encontro em linguagem, aproximando os acontecimentos da rua para si, numa espécie de elevação epifânica, Carla descobre a região desconfortável do conhecimento puro, do estranho: “De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê?” (LISPECTOR, 1999, pág.99).

Para apreender algo é necessário se deter, o que não acontece no ritmo frenético da vida urbana, nas formas de transporte rápido, nos horários do capitalismo. Isolando os acontecimentos do seu ambiente, Carla experimenta a profundidade. É como nos estudos de Kracauer (2009, p. 280) sobre Walter Benjamin: “O modo pelo qual um fenômeno se apresenta em uma relação direta é o menos adequado para revelar alguma coisa sobre as essências que contêm”.

Os habitantes de uma cidade aprendem a não enxergar, para sobreviverem aos seus horrores. Ou traduzem os seus absurdos em experiência estética. Ou ainda sedimentam imagens. Para Parente (1999, pág. 40), que relacionou esse conto de Clarice Lispector com experiências estéticas e com a filosofia de Bergson e Deleuze, “toda sociedade tem suas misérias intoleráveis, seus mistérios e belezas, quando ela aparece em seus aspectos injustificáveis”. Seu argumento é que em nome de uma sobrevivência individual e coletiva, “é preciso que o injustificável desapareça, seja ideologicamente, seja psicologicamente” (PARENTE, 1999, p. 40-41).

O experimento da arquiteta alemã Monika Fleishman batizado de *Berlin Cyber City*, estudado por Parente (1999), vai mostrar que os habitantes da cidade tinham uma visão interiorizada bem diferente da Berlim atual. Eles não conseguiam ver uma cidade sem o histórico muro, mesmo após sua queda. Nos momentos insuportáveis, são produzidas imagens do interior para cobrir o mundo de fora e a partir desses clichês psíquicos se acredita estar pensando e sentindo. A personagem Carla de Souza e Santos adota uma via contrária, não por coragem, mas por desconhecimento

absoluto dos clichês sobre a cidade.

Clarice Lispector expõe claramente o estado em que a personagem se encontra: “Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente pensar. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense!” (LISPECTOR, 1999, p.99). É isso que o passeio inesperado na cidade lhe provoca: o pensamento.

As condições criadas para o afloramento de ideias vêm da natureza, da percepção dos elementos da atmosfera destacados por Lispector (1999, pág.95): “Ocorreu-lhe voltar ao salão de beleza e pedir dinheiro. Mas - era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua - ao vento que mexia com os seus cabelos”.

Mas como iniciar uma atividade para a qual não foi preparada? Sem a pressão familiar, ela se permite começar. Mas não será fácil por três motivos. O primeiro: como o próprio texto de Clarice Lispector informa, ela não tem hábito. Esse seria um empecilho. O segundo motivo seria a impossibilidade de se pôr no lugar do outro, pensar como o outro. Sua interlocução ou motivo de inspiração seria um mendigo e entre eles existia uma distância intransponível de classe e de gênero. O terceiro seria a impossibilidade de pensar consigo mesma, que é diferente de pensar por si. Neste caso, seria lançar mão de uma coerência de pensamentos, dos quais ela não tinha tradição nem memória. Mesmo com tudo isso, ela tenta e se investe de densidades, como vamos ver a seguir.

Os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana, resultando em conformidades confortáveis. A partir das pesquisas de Schöpke (2004, p. 31) podemos pensar a ferida como elemento disparador do pensamento: “Pensar não é uma tendência natural, mas é efeito de uma força externa que nos violenta, retirando a razão de sua função recognitiva”. Schöpke lembra Deleuze para argumentar que pensar diz respeito aos signos múltiplos e divergentes, que descentram a razão, forçando o pensamento.

Carla gosta de ressaltar que é uma mulher casada. Daí vem o seu impasse. O exagero de Clarice Lispector mostra nesse conto o espaço doméstico como um tipo de confinamento do qual a cidade liberta. Num filme intitulado *Confiança* (1980), o diretor Hal Hartley promove um curioso diálogo de um jovem com uma mulher. O homem, inquieto com a ignorância da mulher recém-conhecida, pergunta onde ela esteve nos últimos anos. Ela responde: “casada”. Carla, em certo momento, pensa em algo parecido para justificar a sua inabilidade: “Estou casada, tenho três filhos, estou segura” (LISPECTOR, 1999, pág.96). Clarice Lispector parece relativizar, como Hartley, os parâmetros que são estabelecidos para se considerar uma vida segura.

A personagem de Clarice é reticente, titubeia, porque vai descobrindo uma certa vergonha em seu cativo que, em parte, é voluntário. A rua é o local dos estímulos em fluxo, incontroláveis. Isso de certa forma a ajuda. “Me parece formidável que também existam mulheres que gostem de seduzir, que saibam seduzir e, outras que saibam se casar; que existam mulheres que cheiram a sexo e outras à merenda dos filhos que saem do colégio” (DESPENTES, 2016, p. 7). Sabemos exatamente a que universo Carla de Souza e Santos pertence. Ela é uma prisão e o clichê de uma

mulher histórica que representa não só a história, mas a propaganda do patriarcado.

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente “podiam”. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. (LISPECTOR, 1999, pág. 96).

Em muitos momentos, Clarice Lispector parece querer elaborar pela personagem Carla de Souza e Santos um conceito sobre a condição feminina, tarefa que esbarra na fala de experiência da personagem, pois a matriz de qualquer conceito é a realidade. “As pessoas não podem conceber algo que não tenham vivenciado antes delas. Assim, imagens, metáforas e mitos manifestam-se de maneira “prefigurada” pela experiência passada” (LERNER, 2019, p. 35). De maneira estabanada, a personagem de Clarice parece reinterpretar antigos símbolos de novos jeitos e mostrar como eles foram incorporados na vida social.

“Os clichês nos permitem apreender apenas o que nos interessa das coisas. Ver cada vez menos. Mas um outro tipo de imagem é possível: que faça surgir a coisa em si mesma, no seu excesso de horror e beleza. Uma iluminação. (PEIXOTO, 2014, p. 40). Daí Clarice Lispector classificar aquele encontro como uma mancha de vinho tinto num vestido branco. A personagem também não tem nada na memória que possa utilizar como parâmetro para entender aquele encontro, pois nada do que estava vivendo pertencia à sua tradição: “Simplesmente ela não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos – pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois...” (LISPECTOR, 1999, p.99).

Bergson (2020, p. 58) nos ajuda a entender esse momento da personagem, ao argumentar que um corpo exposto reage às causas exteriores que o ameaçam a desagregá-lo: “Não se limita a refletir sobre a ação de fora; ele luta e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção”. A ferida afeta a personagem, pois a percepção dessa marca instiga a personagem à ação. Entre o estímulo recebido e a resposta dada, há um intervalo que Bergson chama de *zona de indeterminação do sujeito*. A resposta rápida é muito valorizada, porque ela faz gerar o sistema.

Porém, quanto mais eficiente o agente e quanto mais baixo na escala animal, mais rápida será a resposta. O ser humano tem a capacidade de diferir. Aí reside grande parte da beleza do conto de Clarice Lispector, que é também uma incógnita: como reagir diante do inaugural dado à ausência de uma memória, de uma tradição, de um manual de instruções, de um repertório? Daí surge o diálogo não convencional:

Pensamento do mendigo: “essa dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco”. Ocorreu-lhe então, um pouco cansado: “ou dá quase nada”.

Ela espantada: como praticamente não andava na rua – era de carro de porta à porta – chegou a pensar: ele vai me matar? Estava atarantada e perguntou:

- Quanto é que se costuma dar?
- O que a pessoa pode dar e quer dar - respondeu o mendigo espantadíssimo. (LISPECTOR, 1999, p.97).

Os diálogos retardam a ação que, como já se disse, é superestimada. A eficiência da resposta rápida também mata o acontecimento. Clarice Lispector vai acentuar essa *zona de indeterminação*, retardando a resposta, promovendo o suspense, as tensões e os constrangimentos, para fazer do momento do encontro da personagem com a ferida uma agonística, um processo epistêmico.

Movimentos de fora chegam até a personagem. São recebidos de forma indeterminada. Esse movimento que vem de fora é suspenso. A personagem o divide em micromovimentos, em perguntas que parecem tolas como, por exemplo, a que faz para saber se o mendigo fala inglês. Em alguns momentos, pensa em exterminar a sua classe e, em outros, os mendigos. Os gestos também são desconcertantes para ambos os lados como a nota de altíssimo valor que entrega ao mendigo seguida da pergunta se a quantia era suficiente.

A personagem de Clarice Lispector, mesmo sem as habilidades naturais para viver na rua (daí deriva seus movimentos criativos, e não reativos e mecânicos), permite experimentar uma longa duração de um momento muito rápido. Essa personagem tola soa então, se pensarmos na perspectiva de Bergson (1999), como um grande paradoxo: ela divide a ferida que chega até ela em várias indagações e questionamentos, levando o movimento constrangedor da rua, do qual se deseja rotineiramente se desvencilhar, a uma categoria de análise para traduzir-se.

Carla assim recompõe a rua que chega a ela e aí que ela encontra a liberdade de não se entregar ao mundo de respostas prontas. Carla não é um corpo afetado por outro corpo, agindo sem respostas. Ela tem escolhas. Bergson (1999) ensinava que quanto mais se é capaz de indeterminar os movimentos que chegam, maior será a capacidade de diferenciar a nossa ação. Mesmo com o final esperado, diante dos acontecimentos inusitados, a personagem retorna a seu universo (que volta a se localizar paralelamente).

A ferida inicialmente é o meio de comunicação entre as classes, que se comunicam de forma violenta. Quanto custa ou quanto vale uma ferida? É possível traduzi-la em números. O marido, que é do espaço da rua, saberia como lidar com a situação? Sendo banqueiro, peça fundamental do sistema capitalista, saberia propor um preço para a ferida?

Ela, que não pagava o salão de beleza, o gerente deste mandava cada mês sua conta para a secretária do marido. “Marido”. Ela pensou: o marido o que faria com o mendigo? Sabia que: nada. Eles não fazem nada. E ela – ela era “eles” também. Tudo o que pode dar? Podia dar o banco do marido, poderia lhe dar seu apartamento, sua casa de campo, suas jóias...

Mas alguma coisa que era uma avareza de todo o mundo, perguntou: - Quinhentos cruzeiros basta? É só o que eu tenho. (LISPECTOR, 1999, pág. 97).

A distância que separa a personagem da ferida mede, portanto, efetivamente a maior ou menor iminência do perigo, “o prazo maior ou menor de uma promessa” (BERGSON, 1999, p.

58). Para Bergson (1999), a percepção necessita de distância e a proximidade requer uma ação real. Quanto mais se “aproxima” do pedinte, Carla vai desenhando estratégias, recursos, possibilidades para lidar com a ferida. Essa ferida, no entanto, vira interface, passagem, portais entre o mundo de Carla e do mendigo. É a metonímia. A parte e o todo.

A ferida, algo que se exhibe no espaço urbano, permite dizer quem é bela e quem é fera e Carla de Souza e Santos pensa: “.... Pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve - em todo o passado do mundo - alguém que fosse como ela. E depois, em três trilhões de trilhões de anos - não haveria uma moça exatamente como ela (LISPECTOR, 1999, p.95). E complementa: “Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!”. Carla de Souza e Santos é o local onde uma beleza arquetípica se efetuou.

O exagero da última frase talvez compense uma danação que vem com o mito da beleza, que não assegura que os atributos físicos de prestígio não possam ser substituídos. Fora de casa, “na rua”, o marido tem uma amante. “A mulher, que é linda, fica excluída para sempre das responsabilidades e recompensas do amor humano, porque ela não pode ter certeza de que um homem qualquer a ame pelo que ela é” (WOLF, 2019, p. 251).

Assim Carla de Souza e Santos descobre que a ferida do mendigo, uma marca estética, que a faz bela, também é uma ferida dela. Carla de Souza e Santos precisa dar uma volta, pegar ar fresco no rosto, para descobrir que é um prêmio: “A beleza é um sistema monetário semelhante ao padrão-ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino” (WOLF, 2019, p. 29)

A divisão sexual do trabalho reserva aos homens a esfera produtiva, do espaço de fora da casa, onde estão as instituições econômicas, políticas, religiosas e militares. O marido de Carla de Souza e Santos é banqueiro. A ela está reservado, como “destino”, o espaço doméstico, não renumerado. O dinheiro, com o qual se relaciona com uma certa displicência, é do marido. “Trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro”. (LISPECTOR, 1999, p. 95). As hierarquizações provenientes da divisão sexual do trabalho ocorrida na pré-história, que produziram a separação entre espaços domésticos e urbanos, apresentam contemporaneamente suas tensões e, principalmente, os constrangimentos decorrentes do tipo de infelicidade que constituem as relações solidificadas.

“Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os “dela”, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara com muito trabalho e que o classificava de “self made man” enquanto ela não era uma “self made woman”. No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que – que não pensara em nada. (LISPECTOR, 1999, p. 96).

O *self made man* é o homem que sai para conquistar o mundo, mas, quando alcança os seus objetivos, apaga a marca de seus suportes, porque, no sistema capitalista em sua tendência

agônica de fabricação de concorrentes, o agente deve se mostrar que está além de todo tipo de solidariedade, principalmente dos cuidados recebidos por uma mulher.

O cansaço sentido por Carla de Souza e Santos ao tentar entender o mundo, já havia sido experimentado na literatura. Com as cidades modernas, Edgar Allan Poe (2015) lança as máximas disciplinares do romance policial: o crime não compensa, não há crime perfeito. Ele mandava seu recado: embora a poluição urbana e os adensamentos populacionais permitam o anonimato, existem técnicas de leitura que permitem não só identificar um criminoso, mas prever um crime.

Depois de tentar mostrar que os seres são passíveis de leitura, que é possível transformar os vestígios imagéticos em traços linguísticos, Edgar Allan Poe recita os rostos e exhibe a técnica de observação capaz de ler as pessoas como um livro e catalogar os seres, distinguindo suas ocupações e até mesmo suas intenções. Em *O homem das multidões e sua taxionomia urbana*, Poe (2015, p. 311) chega a uma aporia em relação a seu método de contemplação de pessoas da cidade em comparação a um certo livro alemão: “que não se deixa ler - *loesst sich nicht lesen*”. O inventor do romance policial entendia que nem sempre é possível ler o novo com as ferramentas existentes, pois seria o mesmo que perder o acontecimento. Muitos anos depois, a personagem de Clarice Lispector se mete nessa aventura, com os elementos traçados por Edgar Allan Poe, embora os constrangimentos, os riscos e as finalidades sejam de outra ordem.

A aventura a qual se submeteu a personagem Carla de Souza e Santos poderia ser recheada de riscos corporais, mas o estilo, essa força bruta, essa impossibilidade de fazer diferente, encaminhou Clarice Lispector para o existencial, o estético e o político. Rubem Fonseca (1998), com a violência física em seu campo de força, vê nas ruas de Copacabana uma possibilidade de encontro sem atravessamentos, sem trocas, como no conto *Anjos das marquises*, em que a Copacabana sensorial de Clarice Lispector vira caso de polícia. Ou como no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, um manual urbano de sobrevivência, que se, hipoteticamente, a personagem de Clarice Lispector tivesse lido, jamais teria se aproximado dessa experiência original.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios da relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BUTLER, J. “Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”. In: DE HOLANDA, Heloísa Buarque *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “O flâneur”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. In: *Romance Negro e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, Rubem. “Anjos das marquises”. In: *Confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GULLAR, Ferreira. *A vertigem do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- LERNER, Gerda. *A criação patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. In: *A bela e a fera*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 95-105.
- PARENTE, André. *O real e o hipertextual*. Rio de Janeiro de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Contos*. São Paulo; Centauro, 2015.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

João Barreto da Fonseca

Professor do curso de Comunicação da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). É graduado em Jornalismo (UFES), mestre em Estudos Literários (UFES) e doutor em Comunicação em Cultura (UFRJ). É autor do livro: *Ver e Contar: cinema, literatura e jornalismo*. Coordenou projetos de pesquisa que relacionam cultura digital com novos modos de produção de si, incluindo questões como vigilância, tragédia urbana e narrativas. Endereço eletrônico: jombarreto@gmail.com

Renata Barreto da Fonseca

Graduada em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa (UFES) e mestra em Linguística pela mesma universidade. É professora de Língua Portuguesa. Revisora de obras como: *Ver e contar*:

cinema, literatura e jornalismo. Doutora em Estudos Linguísticos (UFES), pesquisa a violência contra mulheres no ES, tendo como referência a obra: *Objetos Deslocados* de Cristiane Reis. Endereço eletrônico: renatabarretodafonseca@gmail.com

Vanessa Maia Barbosa de Paiva

Professora do curso de Comunicação da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). É graduada em Comunicação Social (UFES), mestre em Comunicação (UFF) e doutora em Educação (UFES). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa CNPq Currículos, Narrativas Audiovisuais e Diferença. Tem interesse nos temas da comunicação, audiovisuais, mídias, subjetividades e a interface entre comunicação e educação.

Endereço eletrônico: vanessamaia@gmail.com

Recebido em 15/05/2022.

Aceito em 15/06/2022.

A PRESENÇA DA CIDADE NA OBRA DE FERNANDO NAMORA: UMA LEITURA SOBRE A SOLIDÃO

THE PRESENCE OF THE CITY IN FERNANDO NAMORA'S LITERARY PRODUCTION: A READING ABOUT LONELINESS

Karina Frez Cursino
UFF

Resumo: O presente artigo tem como principal objetivo refletir sobre a presença da cidade na obra do escritor português Fernando Namora a partir de dois romances: **O Homem Disfarçado** (1957) e **O Rio Triste** (1982), visando demonstrar o quanto o jogo ficcional do autor explora a paisagem e a ambiência urbanas para criar sensações e estabelecer significados. O estudo conta, principalmente, com a teoria sobre espaço/corpo, de Félix Guattari (1992), com **A arquitetura e os sentidos** (2011), do filósofo/arquiteto Juhani Pallasmaa, além do livro **Literatura e Paisagem em diálogo** (2012), organizado por Carmen Negreiros, Ida Alves e Masé Lemos, entre outros. O trabalho se vale ainda do conceito de *dromologia*, cunhado por Paul Virilio (1993), de modo a pensar na aceleração dos corpos no espaço urbano e na consequente solidão dos mesmos.

Palavras-chave: Fernando Namora; literatura portuguesa; cidade; solidão; neorrealismo.

Abstract: *This article aims to reflect about the presence of the city in the literary production of the portuguese writer Fernando Namora from two novels: O Homem Disfarçado (1957) and O Rio Triste (1982), considering how the fictional game of the author explores the urban landscape and ambience to create sensations and establish meanings. The study mainly relies on the theory of space / body, by Félix Guattari (1992), with The architecture and the senses (2011), by the philosopher/ architect Juhani Pallasmaa, in addition to the book Literature and Landscape in dialogue (2012), organized by Carmen Negreiros, Ida Alves and Masé Lemos, among others. The work also uses the concept of dromology, created by Paul Virilio (1993), in order to think about the acceleration of bodies in urban space and the consequent loneliness of them.*

Keywords: *Fernando Namora; portuguese literature; city; loneliness; neorealism.*

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como principal objetivo refletir sobre a presença da cidade na produção literária do escritor português Fernando Namora. Autor de uma extensa obra, das mais divulgadas e traduzidas nos anos 70 e 80, escreveu, para além de obras de poesia e romances, contos, memórias e impressões de viagem. Em sua primeira fase de escrita dialogou de forma direta com os ideais neorrealistas, e, portanto, esteve muito engajado com as questões sociais de sua época. Porém, a escrita de Namora é marcada por fases distintas, apresentando diferentes facetas ao longo do tempo. O momento que por ora nos interessa é o ciclo de escrita citadino, que o mesmo desenvolveu produtivamente a partir de um olhar atento ao interior dos personagens, deixando evidências para analisarmos suas obras desse período a partir de um diálogo profícuo entre o indivíduo e a cidade que o cerca.

Seu primeiro ciclo de escrita, marcado, segundo Álvaro Salema (2003), pela publicação de **Casa da Malta**, em 1945, organiza-se pelas obras que têm como ambiente o campo, fazendo do meio rural pano de fundo e eixo norteador na constituição dos personagens e das críticas sociais. Mais tarde, contrapondo-se ao cenário campestre, inicia-se, a partir da publicação de **O Homem Disfarçado**, em 1957, seu ciclo de escrita citadino, no qual o autor escreveu livros que têm como marca os elementos urbanos, nosso interesse neste trabalho.

Pretendendo dar destaque ao momento em que Namora elege a cidade como espaço primordial de suas obras, consideramos relevante analisar brevemente o primeiro e último romances desse percurso: **O Homem Disfarçado** (1957) e **O Rio Triste** (1982), demonstrando dessa maneira a crescente presença do ambiente urbano no segundo ciclo de escrita do autor, marcado pela relação dos indivíduos com a cidade, principalmente, com Lisboa. Atravessar esses dois romances revela o quanto os espaços urbanos aparecem não apenas para ilustrar, mas para criar sensações e intensificar o sentimento dos personagens. Sabemos que o escritor português publicou diversos gêneros, mas para dar conta do objetivo do presente estudo nos interessa a análise dos dois romances indicados.

A interação entre o homem e o espaço urbano é ponto chave nas obras, sendo evidenciada, entre outras coisas, pelo ritmo acelerado da cidade e pelos corpos incapazes de comunicarem-se verdadeiramente uns com os outros. Essa desarticulação do sujeito com o mundo no qual está inserido percorre a trajetória de escrita de Fernando Namora, ganhando ainda mais destaque no ciclo citadino, onde é possível propormos um diálogo entre a construção do isolamento interior por parte dos personagens com o espaço urbano em que os mesmos se encontram.

A cidade está sempre em diálogo, direto ou indireto, com os que nela transitam, intensificando nesses corpos as marcas de solidão e de angústia. Essa troca entre a cidade e os indivíduos revela o quanto a literatura pode usar de mecanismos espaciais para enriquecer ainda mais o fazer literário. É neste espaço de criação que é possível usar artifícios que ultrapassem a realidade, jogando com a paisagem estabelecida, mas não se limitando a apenas descrevê-la e representá-la, mas criar a partir da mesma, alargando as infinitas possibilidades permitidas no universo ficcional, entre elas sentir a

cidade como personagem do início ao fim das obras.

2. ESPAÇO E CORPO: UM OLHAR TEÓRICO

De maneira a analisarmos as obras literárias a partir do objetivo de criar reflexões sobre a presença da paisagem urbana na obra de Fernando Namora, encaramos como indispensáveis a leitura de teorias que dizem respeito ao diálogo entre a paisagem e a literatura. Dessa forma, nos valemos de estudos que possibilitaram pensar os elementos urbanos na constituição das narrativas referidas, analisando a composição da paisagem citadina como um dos mecanismos literários para tecer significados e provocar sensações através da leitura dos romances em questão. As teorias escolhidas refletem sobre espaço, paisagem, indivíduos e literatura, permitindo que tracemos um olhar transdisciplinar para a interação entre os personagens e o ambiente urbano que os cerca.

Félix Guattari (1992), filósofo francês, em seu capítulo “**Espaço e corporeidade**”, um dos estudos que compõe a obra **Caosmose**, parte do princípio da interação entre corpo e espaço, propondo uma indistinção entre tais categorias, ressaltando uma inseparabilidade entre os mesmos. Essa relação entre espaço/corpo é muito cara para começarmos a refletir sobre paisagem e literatura, uma vez que nas obras escolhidas os personagens e seus corpos se mostram em tessitura com os ambientes urbanos nos quais estão inseridos, parecendo mesmo serem indissociáveis de tais contextos.

O filósofo ainda se debruça diretamente sobre a relação do corpo com as artes, como por exemplo, a reação quase hipnótica ao ver um filme e as múltiplas sensações que podem ser causadas a um corpo através da leitura de um texto escrito. Para Guattari (1992), o espaço da escrita é um dos mais misteriosos, pois é capaz de instaurar diversos ritmos e frequências, levando o leitor a muitos territórios, causando associações entre corpo e espaço, através da literatura. Para o autor, a paisagem desencadeia afetos e provoca sensações nos corpos, causando uma experiência de subjetivação do espaço. Sendo assim, ele defende que o alcance dos espaços construídos vai bem além de suas estruturas visíveis e funcionais: “... a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação”. (GUATTARI, 1992, p. 161).

O arquiteto e filósofo finlandês, Juhani Pallasmaa, também destaca em sua obra **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos** (2011), a direta relação estabelecida entre espaço/corpo:

Nossos corpos e movimentos estão em constante interação com o ambiente; o mundo e a individualidade humana se redefinem um ao outro constantemente. A percepção do corpo e a imagem do mundo se tornam uma experiência existencial contínua; não há corpo separado de seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da imagem inconsciente de nossa identidade pessoal perceptiva. (PALLASMAA, 2011, p. 38).

O olhar filosófico de Pallasmaa sobre a arquitetura e também sobre os espaços permite refletirmos sobre a troca estabelecida entre os indivíduos e os ambientes, e conseqüentemente, as

paisagens. Em **Essências**, livro que reúne quatro ensaios do autor a partir desse viés da Filosofia, o arquiteto traz uma reflexão sobre o intenso intercâmbio entre os corpos e os espaços habitados. Mais especificamente no ensaio *Espaço, lugar, memória e imaginação*, presente no livro citado, nos deparamos com o olhar sensível do arquiteto/filósofo sobre a experiência na cidade, espaço de nosso maior interesse no presente artigo:

A experiência de um lugar ou espaço sempre é uma troca curiosa: à medida que me assento em um espaço, o espaço se assenta em mim. Vivo em uma cidade, e a cidade vive em mim. Estamos em um constante intercâmbio com nossos entornos; internalizamos o entorno ao mesmo tempo que projetamos nossos próprios corpos - ou aspectos de nossos aspectos corporais - no entorno. Memória e realidade, percepção e sonho - tudo se funde. Esses secretos entrelaçamentos e identificação físicos e mentais também se dão em toda experiência artística. (PALLASMAA, 2018, p. 25).

Tratando ainda diretamente da experiência do corpo na cidade, Pallasmaa (2011) detalha a relação dos sentidos humanos com os espaços, demonstrando a experimentação do ambiente e da paisagem pelo tato, visão, etc.:

Eu confronto a cidade com meu corpo; minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; meus olhos fixos inconscientemente projetam meu corpo na fachada da catedral, onde ele perambula sobre molduras e curvas, sentindo o tamanho de recuos e projeções; meu peso encontra a massa da porta da catedral e minha mão agarra a maçaneta enquanto mergulho na escuridão do interior. Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim. (PALLASMAA, 2011, p. 38).

O intuito deste artigo é percorrer a experiência dos corpos narrados nos romances de Fernando Namora a partir do diálogo do indivíduo com o espaço urbano, observando, principalmente, como a solidão humana se entrelaça com o narrar dos elementos da própria cidade, evidenciando a relação dos sentimentos humanos com os ambientes. Pallasmaa (2011) discorre sobre a associação da solidão e do isolamento com o espaço urbano e com a tecnologia. Mesmo que por meio de transposições e deslocamentos temporais entre a cidade de Pallasmaa e a Lisboa de Namora, podemos pensar nas crises existenciais dos personagens das obras analisadas a partir das reflexões do teórico finlandês. De acordo com o filósofo/arquiteto: “A cidade contemporânea é a cidade dos olhos, do distanciamento e da exterioridade” (PALLASMAA, 2011, p. 31):

O aumento da alienação, do isolamento e da solidão no mundo tecnológico pode estar relacionado a certa patologia dos sentidos. É instigante pensar que essa sensação de alienação e isolamento seja frequentemente evocada pelos ambientes mais avançados em termos tecnológicos, como hospitais e aeroportos.

O predomínio dos olhos e a supressão dos outros sentidos tende a nos forçar à alienação, ao isolamento e à exterioridade. (PALLASMAA, 2011, p. 18).

Atentando para essa interação entre corpo e espaço, acreditamos ser possível olhar para **O Homem Disfarçado** e **O Rio Triste** buscando refletir sobre a associação dos personagens com a paisagem urbana lisbonense, explorada em ambos os livros. Essa intenção vai muito além de nos debruçarmos sobre a paisagem como representação, mas pensarmos na utilização desses recursos espaciais pelo autor com o intuito de criar sensações, reações e propor alargamentos, pois as paisagens não estão inseridas nas narrativas citadas pelo simples fato de existirem; há algo a dizer, há corpos sendo narrados e constituídos juntamente com a descrição dos espaços. Defendemos que a liberdade admitida no espaço de criação literária permite ir além da paisagem estabelecida, jogando com a mesma, e através dela expandir as percepções. Até mesmo quando as paisagens não aparecem descritas em detalhes nas obras, a ambiência da cidade está sempre presente nos personagens. O espaço urbano de Lisboa está constantemente em questão, ainda quando não de maneira explícita, se evidencia a partir da própria solidão, do esvaziamento das relações, dos corpos acelerados ou até mesmo da falta de paisagem natural no ambiente urbano.

Em introdução para o livro **Literatura e Paisagem em diálogo** (2012) as organizadoras Carmen Negreiros, Ida Alves e Masé Lemos estabelecem significativas considerações a respeito da interação entre essas duas esferas que serão discutidas amplamente durante o restante da obra. Nessa seção introdutória percebemos a importância dos modos de olhar para o estabelecimento das relações entre os espaços, as artes e os sujeitos. Notamos que são modos de olhar, pois não se trata apenas da visão, mas sim da percepção sobre essa associação entre corpos e espaços, refletindo sobre o estar no mundo e o estar também na escrita. Compreendemos dessa maneira que a paisagem não é um objeto apenas para ser visto ou texto para ser lido, mas compreende-se como um meio de troca entre indivíduo e espaço.

Refletindo sobre essa comunicação entre corpo e espaço, e concentrando a visão na paisagem citadina, exploramos o artigo **Poesia e Paisagem urbana: diálogos do olhar**, da professora Ida Alves, presente em **Literatura e Paisagem** (2012), de forma a especificar a espacialidade que escolhemos observar nas obras de Fernando Namora, destacadas para o presente estudo. Tal artigo foi de extrema valia para a reflexão aqui proposta, pois além de focar na paisagem urbana também se debruça sobre a Literatura Portuguesa, área de nosso interesse. Apesar de fazer uma análise da paisagem na poesia, foi muito possível fazermos uma transposição para podermos também pensar nas narrativas através de tais apontamentos. Alves (2012) salienta a atenção dada pela poética portuguesa à vida urbana, manifestando assim peculiaridades desse contexto, tais como as contradições sociais, culturais e identitárias e as tensões existenciais, ao mesmo tempo em que observamos uma velocidade cada vez mais acelerada nas relações. A autora evidenciou essas características na poesia a partir dos anos 70 à atualidade, mas analisando a produção de Namora também podemos destacar, mesmo de maneira ainda inicial, essas marcas de urbanização já nas obras do fim da década de 50, como é o caso de **O Homem Disfarçado**

(1957). Tais características aparecem já bem marcadas e mais perceptíveis em **O Rio Triste**, publicado vinte e cinco anos depois, em 1982.

Ida Alves (2012) notabiliza o caráter interativo e perceptivo da paisagem, destacando que a mesma relaciona três elementos muito caros para a literatura: o sujeito, a palavra e o mundo, mostrando dessa forma o quanto o diálogo entre paisagem e literatura é relevante e produtivo. Alves (2012) ressalta ainda que a paisagem não deve ser encarada apenas como um tema de escrita, mas como uma estrutura de sentido.

A autora se debruça sobre a paisagem urbana contemporânea e a consequente aceleração dos espaços e dos corpos, gerando tensões entre sujeito e mundo. As obras que nos propomos analisar, apesar de terem sido escritas entre 1957 e 1982, já nos remetem a uma aceleração, a um não-lugar, a um sentimento de não pertencimento do sujeito ao espaço citadino. Nessas narrativas, Namora parece antecipar a reflexão sobre a cidade moderna, que vem sendo cada vez mais discutida, principalmente a partir dos anos 70.

O conceito de *dromologia*, cunhado por Paul Virilio em sua obra **O Espaço Crítico** (1993), no qual o filósofo estuda os efeitos da aceleração da velocidade na sociedade, tecendo considerações a respeito da complexidade das relações sociais contemporâneas é muito caro para refletirmos sobre o espaço urbano na literatura. Segundo Virilio (1993), a *dromologia* é uma área de estudo interdisciplinar sobre a velocidade e o modo como a mesma é capaz de mudar a percepção do tempo e do espaço e, portanto, causando entre outras consequências a sensação de um sujeito desarticulado espacialmente e temporalmente.

As colocações sobre esse indivíduo que se sente deslocado na paisagem urbana muito nos interessa, pois os personagens das narrativas escolhidas passam por tensões com o meio no qual se encontram. A velocidade da vida urbana parece atravessar esses corpos, fazendo com que os mesmos não se enquadrem, demonstrando uma vivência errante frente ao contexto no qual vivem. São figuras que ou vivem atrasadas, ou não encontram lugar no ônibus cheio, ou não conseguem estabelecer relações significativas, vivendo sempre superficialmente, sem participar inteiramente de nenhuma situação. São indivíduos que se colocam em constante afastamento, seja das pessoas em geral, seja da própria família. Muitas vezes são apresentados como seres incompreendidos, sujeitos “fora do tempo”. Pensando nessa expressão “fora do tempo”, muito nos vale o estudo sobre a problematização entre o tempo do indivíduo e o tempo da cidade, desenvolvido por Ana Fani Carlos (2001). Carlos (2001) levanta essa incompatibilidade entre o tempo individual e o tempo coletivo acelerado, sentido nas transformações urbanas, mostrando o quanto o indivíduo não acompanha esse ritmo intenso e acaba sofrendo as consequências de estranhamento dessa disparidade temporal.

No artigo de Ida Alves citado (2012) também é desenvolvida a relação entre o “estar no mundo” e o “estar na escrita”, evidenciando como a paisagem e a escrita se mesclam, demonstrando o quanto a cidade e seus vazios impulsionam a arte da escrita. No espaço urbano, o que mais parece sobressair, e contamos com a obra de Namora para defender tal assertiva, é uma ausência das paisagens naturais e uma frequente solidão. Esses elementos despertam a escrita dos personagens-

escritores que encontram nos cafés uma fuga da multidão solitária, como ocorre em **O Rio Triste**, fazendo de tais ambientes o cenário onde a reflexão e a escrita ocorrem. A escrita é resultado desse cruzamento com essa paisagem fragmentada.

Alves (2012) ainda coloca algo muito pertinente para a reflexão que aqui se desenvolve quando chama a atenção para outro tipo de violência que ocorre nas grandes cidades: a violência interna e emocional quando paramos para refletir as opressões que os indivíduos sofrem na rotina intensa de todos os dias, seja no tempo gasto com deslocamento nos transportes coletivos seja na repressão dos chefes no trabalho.

3 A CIDADE NOS ROMANCES: *O HOMEM DISFARÇADO E O RIO TRISTE*

Levando em conta essas teorias que dialogam paisagem e literatura, e percorrendo algumas obras do escritor Fernando Namora fomos percebendo a atmosfera urbana que começa a aparecer em seus escritos ao longo da década de 50. Esses primeiros indícios citadinos chamaram-nos atenção, pois instauram um novo momento na trajetória do autor. Anteriormente aos anos 50, a literatura de Namora explorava o campo, como a maioria dos neorrealistas, seguindo a “tendência para a exteriorização consumada pelo privilégio de certos espaços normalmente de inserção rural (Ribatejo, Alentejo, Gândara) [...] (REIS, 1981, p. 30). Porém, a partir de **O Homem Disfarçado** (1957), avistamos as ruas de Lisboa, os cafés, os automóveis, os transportes coletivos e outros elementos da cidade começando a invadir o cenário do autor. Tal mudança na paisagem merece destaque, pois parece influenciar diretamente a construção dos personagens desta nova fase. Compartilhando a ideia proposta por Silvío Renato Jorge em seu artigo **Pelas Ruas de uma cidade triste: Lisboa e as imagens da solidão** (2020), percebemos que o escritor acompanha o olhar angustiado a respeito da cidade de Lisboa, iniciado na Literatura portuguesa por Cesário Verde em **O Sentimento dum Ocidental** e continuado por Fernando Pessoa, em especial, pela voz de Álvaro de Campos.

Sendo assim, tecemos considerações a respeito da paisagem urbana na produção de Fernando Namora em duas obras inseridas nesta nova etapa de escrita. Concentramo-nos nos romances **O Homem Disfarçado** e **O Rio Triste**. Os livros são escritos em períodos distintos, separados por um acontecimento de extrema importância para Portugal: A Revolução dos Cravos, em 1974. Optamos por essas duas obras também por poderem demonstrar a sociedade antes e depois da Revolução, considerando a intensificação da vida urbana no país, após 74. Sabemos que após o 25 de abril, houve um crescimento das relações na cidade. Essa exacerbação do cenário citadino pode ser notada gradativamente nesses romances, uma vez que **O Homem Disfarçado**, escrito antes da Revolução, denuncia indícios dessa acentuação que ficará mais evidente em **O Rio Triste**, no qual vemos claramente essa intensificação da presença do homem na cidade grande e toda a rede de relações existentes entre o indivíduo e o espaço urbano.

Com a publicação de **O Homem Disfarçado**, em 1957, não é apenas o cenário das obras de Namora que muda do campo para a cidade, mas há o surgimento de um novo tipo de homem,

um indivíduo que já não tem a natureza do campo para se refugiar nos momentos de incertezas. A criação deste novo corpo que sofre com o ritmo da cidade e relembra com saudade os tempos de aldeia fica muito evidente através da narração da vida e das angústias do médico João Eduardo, personagem principal de **O Homem Disfarçado**. As tensões de João com o espaço citadino se mostram do início ao fim do livro:

Recordava os anos de aldeia, anos lentos, que permitiam segurar os dias para neles colher o sabor de cada instante, procurando-se e completando-se até que a vida à sua volta os absorvera, chamando-os a intervir – e então não resistia a pegar no automóvel e a ir, sozinho, a um dos planaltos campestres que vigiavam a cidade, para sentir o odor puro da terra, a sensualidade virgem dos matos, o vento, o balancear lânguido dos arbustos, a profunda e serena presença das coisas simples. [...] Esses passeios purificavam-no [...]. (NAMORA, 1957, p. 47).

A velocidade, característica do espaço urbano, faz o personagem recordar a lentidão do campo, onde era possível ver o tempo passar apreciando cada instante. Na citação acima, o narrador mostra uma das fugas de João Eduardo até uma paisagem afastada da cidade que o faz recordar um pouco o ritmo tranquilo da aldeia e dos tempos que lá servia como médico. Esse passeio, como bem é narrado, tinha o intuito de purificá-lo dos dias corridos e da exaustão de atividades. Em outro momento do livro percebemos mais um escape do personagem, buscando as árvores no meio da avenida, procurando uma ocasião de tranquilidade em meio ao caos:

Estava a saber-lhe bem esse pedaço de ar livre, sob a tranquilidade das árvores, e de tal modo que começava a desprender-se da órbita opressiva dos seus problemas, embora não se tivesse esforçado por consegui-lo. Por isso, olhou com ternura as folhas verdes, que, sem pressas, o acompanhavam ao longo da avenida e sorveu-lhes profundamente o hálito. Uma árvore, um arbusto, mesmo quando **plantados à força entre as grades de uma cidade**, como um animal de grandes espaços encarcerado num jardim zoológico, desoprimiam a atmosfera, oferecendo-lhe limpidez e amplidão. E esse desafio comunicava-se às pessoas (NAMORA, 1957, p.53, grifo nosso).

O narrador destaca que aquela paisagem que remete ao campo está ali deslocada, imposta à força, mas ainda assim traz certa paz que o personagem tanto precisa naquele ambiente que o angustia. Na Lisboa de João Eduardo, narrada em **O Homem Disfarçado**, em 1957, ainda parecia haver um local, mesmo que específico e quase artificial, de respiro e de fuga, o que não acontecerá, mais tarde, na Lisboa de **O Rio Triste**.

Da mesma forma como a paisagem natural está desajustada na cidade, pois parece não fazer parte daquele ambiente, sendo descrita quase de maneira artificiosa, assim também se sente João Eduardo:

O que tinha agora diante de si era outra odisséia, eternamente repetida e eternamente renovada: a do **homem em competição com o ambiente** e, por

isso mesmo, consigo próprio, inadaptado, furioso, desagregado, perseguindo um alvo nebuloso, abrindo à doida uma clareira na sela da sua desorientação. (NAMORA, 1957, p. 54, grifo nosso).

Esse deslocamento estende-se à sua vivência amorosa. O relacionamento com sua esposa, Luísa, foi se desgastando significativamente, restando um convívio frio e distante, no qual cada um foi “progressivamente afastado para um **canto solitário**” (NAMORA, 1957, p. 289, grifo nosso):

Haviam decorrido dias, anos, a vida modificara-se de um modo tal que, vista desta outra margem, lhe dava uma sensação de nada ter de permeio onde se apoiar. Estava no cimo de uma montanha; e verificava, de chofre, que para qualquer dos lados, recuando ou avançando, o esperava um **espaço vazio**. E durante a mudança alucinada eles tinham-se **distanciado** incredivelmente um do outro. Cada um fora obrigado a tecer o seu mundo e a refugiar-se dentro dele, embora não tivessem premeditado esse **isolamento** (NAMORA, 1957, p. 21, grifo nosso).

Esse distanciamento familiar, evidenciado pelas falas do narrador, acima citadas, demonstram um João Eduardo tragado pelo ritmo acelerado da cidade e imerso na rotina intensa de trabalho. Em **Aspectos da obra literária de Fernando Namora**, Décio (1967) observa que “em **O Homem Disfarçado** nota-se uma maior rede de interesses a conduzir a criatura humana [...]. Já isto é notório pelo fato destas criaturas estarem impossibilitadas de se libertarem do existencial [...]”. (DÉCIO, 1967, p. 64). O trabalho sempre persegue João, levando-o ao esgotamento. Essas exigências e a velocidade do dia a dia da cidade aparecem diretamente referenciadas pelo Professor Cunha Ferreira, médico e amigo de João Eduardo, em certo jantar entre amigos:

A vida dos nossos dias exige muito. Gasta-nos em dois tempos, nem sequer nos permitindo saborear o fruto da seara que tão laboriosamente lançámos à terra. Não há pausas, você bem o sabe. Ninguém pode ficar parado, mesmo que tenha o direito de digerir um pouco do que produziu; está logo por detrás quem nos espreita o cansaço. Isto é uma selva dos diabos! [...] Mas já dizia um velhote da minha terra que «um homem sem outro homem vale menos que uma formiga». Queria ele dizer, é claro, à sua maneira, que o homem isolado é uma fácil presa do fracasso (NAMORA, 1957, p. 185).

O tempo do indivíduo parece não acompanhar o tempo veloz da cidade, conforme indica Carlos (2011), causando um desencontro temporal que leva a um desconforto e a uma angústia por parte dos personagens. Quando João vai visitar um colega de trabalho, o Medeiros, o narrador descreve o local de moradia do amigo como um espaço que em breve irá desaparecer por conta das inúmeras transformações pelas quais a cidade não para de sofrer:

O Medeiros habitava numa ruazinha íngreme, onde a velha e a nova cidade se afrontavam inopinadamente. Como as casas do bairro estariam condenadas a **desaparecer**, ninguém pensava em retocá-las. A do Medeiros seria por certo

demolida em breve, já ameaçada pela vizinhança de um arrogante edifício de escritórios modernos [...] (NAMORA, 1957, p. 103, grifo nosso).

O ambiente urbano e seus reflexos na vida dos indivíduos ecoam em vários momentos do romance. Em meio a uma crise de nervos de João Eduardo, a cidade e sua conseqüente aceleração aparecem como a causa para tal desconforto, mas ao mesmo tempo, o corpo de João já é colocado como parte daquela engrenagem:

Nervos, sempre os danados nervos, que pareciam estoirar no minuto seguinte, de tal modo os sentia em iminente erupção! **A odiosa cidade**, onde até os amigos participavam do festim que deixava as pessoas retalhadas! Mas quando decidia fugir dela por uns dias, assaltava-o uma espécie de pânico, como se o amedrontassem o repouso, as sombras, os ecos que delas se levantavam, como se o seu sangue se tivesse habituado a girar numa tal **aceleração** que, serenada ou interrompida, ficasse prestes a parar definitivamente. (NAMORA, 1957, p. 52, grifo nosso).

João Eduardo ilude-se com a possibilidade de tudo poder voltar a ser como antes da chegada em Lisboa. Por vezes, ele preocupa-se com a condição de Luísa, procurando também entender os seus sentimentos, os seus comportamentos e os seus silêncios. Apesar desta preocupação com a esposa e com o estado de degradação a que chegara o seu casamento, o médico tem consciência de que, na prática, o presente do casal se caracteriza por uma incomunicabilidade permanente, que tudo aniquila e a que os dois não conseguem escapar.

Além do distanciamento da família, João demonstra uma vontade intensa de isolar-se por completo. A vida do médico é atravessada por adultérios e amizades superficiais que acabam trazendo ainda mais vazio e culpa para sua existência. Dessa forma, a relação com as pessoas parece acontecer por obrigatoriedade, na qual ele precisa de uma espécie de máscara/disfarce para conseguir dialogar com os outros: “Restava-lhe então a renúncia ou as artimanhas de costume? Restava-lhe mais uma vez, e apenas, a solidão?” (NAMORA, 1957, p. 99).

A solidão de João Eduardo intensifica-se de tal forma que a solução que ele encontra é sair pela noite sem destino: “Não tinha rumo certo. Tal como em outras noites, esperava-o uma vadiagem caótica pelas ruas, após a qual se sentiria desorientado e mais ansioso ainda” (NAMORA, 1957, p. 239). Ele busca o automóvel, pois “o volante, o trânsito, a velocidade, eram ainda estonteamento.” (idem, 1957, p. 12). Muitas dessas vezes, depois de dar voltas aceleradas de carro pelos becos escuros de Lisboa, acaba por estacionar o veículo e passa a percorrer as ruas da cidade e as suas praças, deparando-se com o tumulto nos cafés e com as pessoas que caminham pelos passeios:

Enfiou o carro por uma das vielas que lhe encurtaria o trajecto para o centro da cidade. A brisa era agora mais forte, fazendo agitar, como bandeiras, os cartazes descolados das paredes [...] A viela ia terminar numa grande praça, com os seus cafés barulhentos, automóveis, anúncios luminosos, gente que não estava disposta a ir cedo para casa. Encostou o carro ao passeio e, antes de descer,

pôs-se a observar o trânsito. No centro da praça o bronze dos Neptunos era de um verde-esmeralda, irreal. A brisa soprava para longe a água das fontes, borrifando as pessoas que se reuniam junto das montras ou à porta dos cafés. Os olhos de João Eduardo apreciavam tudo isso, e ainda o perfil nocturno das casas pombalinas, que o clarão breve dos anúncios coloria diabolicamente a intervalos regulares, mas nessa investigação não havia método nem finalidade. (NAMORA, 1957, 226).

Ao observar o tumulto, João sente-se momentaneamente contagiado por tanta vivacidade, porém, logo percebe que essa possibilidade de comunicação não daria fim a seu destino solitário: “[...] E de súbito esfriou-o uma indiferença absoluta por tudo o que estava ali à beira dos seus sentidos: as luzes, as pessoas, os automóveis, o frémito que se captava na atmosfera. Nada disso o interessava.” (NAMORA, 1957, 227). Dessa forma, volta a isolar-se: “Ao rejeitar relacionar-se com os outros, resta-lhe a solidão, que tantas vezes e de forma tão ávida procura”. (NAMORA, 1957, p. 228). A noite, as ruas e o asfalto apresentam-se como os únicos companheiros para sua vida solitária. Seus sentimentos estão em ressonância com a paisagem que encontra nas madrugadas da cidade:

A **noite**, apenas a noite, simultaneamente recolhida e vagabunda, era o **único comparsa da sua solidão**? Que tinha a noite para lhe dar? As árvores, o asfalto úmido e liso como um espelho e uma sugestão de profundidade insondável. No entanto, João Eduardo sabia que as árvores, como o asfalto, como **qualquer outra coisa que estivesse na paisagem, poderiam ajustar-se a todas as suas inquietações**. (NAMORA, 1957, p. 257, grifo nosso).

Seus percursos solitários pela noite afora, identificando-se com a noite escura e com as árvores nuas, sempre buscando respostas para a sua angústia existencial são intermináveis, como destaca o narrador: “as noites dos amargurados e dos solitários não têm fim” (NAMORA, 1957, p. 149). A solidão prevalece na vida de João, e as últimas chances de tentar um recomeço esvaziam-se quando ele recebe a notícia da morte de Jaime, um de seus melhores amigos. O médico afastou-se dele durante a doença, mas percebeu que uma reconciliação poderia ser o primeiro passo para salvar-se do isolamento e voltar a encarar a esposa, a família e os amigos: “Fosse como fosse, porém, e mesmo com a sua conflituosa personalidade exacerbada pela doença, também Jaime era para João Eduardo, em certos momentos, **a única voz na solidão**.” (NAMORA, 1957, 141, grifo nosso). Ele acreditou que seria possível um recomeço para sua vida partindo de uma reaproximação com Jaime. Porém, ao fim do romance, quando Luísa dá a notícia da morte do amigo, todas as expectativas que havia criado caem em um vazio que o leva ainda mais para um recolhimento, não enxergando uma possibilidade para voltar a aproximar-se das pessoas.

A solidão dos indivíduos que vivem na cidade, já reconhecida em **O Homem Disfarçado**, ganha ainda mais destaque em **O Rio Triste**, no qual as relações parecem esvaziar-se de maneira mais significativa e levarem a uma possível desistência por parte do personagem Rodrigo Abrantes, desaparecido na cidade de Lisboa. Se João Eduardo, em **O Homem Disfarçado**, cria uma espécie

de “disfarce/máscara” para não enfrentar sua realidade angustiante, Rodrigo aparentemente não vê outra saída que não seja desaparecer, em **O Rio Triste**. Desde o início, o narrador permite que fantasiemos sobre o sumiço do lisboeta, considerando que as provas não levam ao fechamento do caso: “Vale a pena esmiuçar, e sobretudo fantasiar (já que as pistas concretas de que dispomos não nos levariam longe).” (NAMORA, 1982, p. 7).

A vida solitária observada, principalmente, a partir da figura do médico João Eduardo no primeiro romance, perpassa de alguma forma todos os personagens do segundo livro. Percebemos uma solidão sempre em diálogo com o ambiente urbano de Lisboa, pois de início ao fim a cidade está ali, participando e se fazendo ecoar nos corpos narrados, mesmo que algumas vezes de forma indireta, seja pela presença dos automóveis, das ruas, do café ou ainda pelo esvaziamento das relações sociais.

O romance é escrito em 1982, mas traz um panorama da sociedade portuguesa de aproximadamente 20 anos, pois começa por uma notícia de jornal de janeiro de 1965, através da qual a narrativa se desenrola por anos, passando por muitos acontecimentos, entre eles a Revolução dos Cravos, e a consequente libertação de um regime autoritário de mais de 40 anos. A partir desse marco, a vida na cidade e a intensificação das relações urbanas ganham destaque no país, como percebemos pelo romance.

Através da notícia sobre o sumiço de Rodrigo o romance caminha através da constituição da vida desse homem antes do desaparecimento, contada por um narrador em terceira pessoa, e depois pela voz do personagem-escritor, André Bernardes. Ao acessarmos a rotina do lisboeta, apontamos, entre as possíveis causas de sua ausência, que o mesmo parece sucumbir frente aos constrangimentos do cotidiano e ao vazio das relações humanas. Seu relacionamento com a família demonstra uma lacuna, um afastamento. Ao observarmos o cotidiano de Rodrigo descobrimos sua frustração diante do emprego e da fatigante rotina de atrasos, provocada, entre outros motivos, pela espera dos ônibus que sempre chegavam até ele lotados. O ritmo veloz da cidade dita a aceleração de seus pensamentos:

Ia com essas coisas na ideia (o cérebro nunca tinha descanso, um fervedouro de todos os momentos) quando, de súbito, viu um autocarro, o *seu* autocarro, aquele que deveria deixá-lo no emprego às horas de praxe, avançar a menos de cem metros. Num relance, pareceu-lhe que vinham passageiros de pé junto do condutor, o que era mau prenúncio relativamente às possibilidades de conseguir lugar. A lotação ou já estaria esgotada ou iria esgotar-se num rufo assim que chegasse à próxima paragem, no outro lado da avenida, mais abaixo, em frente do *snack* especializado em frangos de churrasco”. (NAMORA, 1982, p. 9).

Ao avistar o ônibus cheio e perceber que não embarcaria, o desespero de chegar atrasado ao trabalho já invade os pensamentos de Rodrigo. Seu dia já começava sob a influência da aceleração da cidade, e ele precisava se adequar àquele ritmo para exercer suas tarefas, diariamente: “Parecia que o mundo se acabava, que o escritório, a fábrica, a cidade inteira dependiam da presença de Rodrigo Abrantes à sua secretária.” (NAMORA, 1957, p. 10).

Pela descrição de sua rotina, vemos que ele passa pouco tempo em casa com a família, sendo a maior parte do seu dia voltada para o trabalho e para as horas gastas com a locomoção. Da mesma forma que João Eduardo isola-se da família em **O Homem Disfarçado**, Rodrigo também apresenta um distanciamento para com os seus. Há falta de comunicação entre ele, a mulher e a filha, sendo demarcado mais uma vez o esvaziamento das relações:

O beijo de despedida, que pertencera ao ritual familiar, perdera continuidade nos últimos tempos (como muitas outras coisas), sem que, aliás, tivesse havido um motivo para que o hábito se alterasse. Um esquecimento hoje, uma emenda tardia amanhã - os hábitos criam-se e perdem-se as mais das vezes sem se saber porquê. Ou então esvaziam-se. (NAMORA, 1982, p.8).

A distância que passa a ser estabelecida entre Rodrigo e a família é bem marcada durante a narração de sua vida. Sua relação com Teresa foi esvaziando-se a cada ano que passava. Com o desaparecimento do marido, a esposa relembra o passado, dando destaque ao dia em que se conheceram atravessando o Rio Tejo de cacilheiro. Aquelas lembranças, narradas juntamente com uma paisagem que não existe mais, ficaram para trás, em outro tempo. Esse encontro no barco foi o início de tudo, e o casal repetia tal travessia com frequência para lembrar e reafirmar aquele amor. Mas os tempos eram outros, e assim como a relação se desgastou, o mesmo ocorreu com a paisagem, marcada por diversas transformações ao longo do tempo:

Um entardecer no Rio, nesse ano tinha havido incêndios nas florestas, o casco acobreado dos grandes navios na sua imobilidade de paquidermes (ou de monstros hibernando?), até o fumo na atmosfera sugeria queimadas, o rio crescia quando nos afastávamos do cais num golfar de espumas, o perfil temível dos guindastes.

Tinham repetido a travessia do Tejo, primeiro todas as semanas, quase sempre ao domingo, era mais calmo, depois todos os meses, como um rito amoroso. Uma promessa mútua. O rito, porém, cansara, deixara de ter sentido. Pior: sentiam-no ridículo. Mas sem o dizerem. (NAMORA, 1982, p. 47).

Esse diálogo da paisagem com o ruir da relação amorosa de Rodrigo e Teresa aparece em outros momentos, evidenciando como o passar do tempo e as transformações urbanas parecem ter influenciado no esvaziamento daquele amor. Cecília, a filha do casal, também acompanha o desgaste do relacionamento. Ela escreve suas impressões em um diário que a mãe passa a ler escondida. Em meio aos seus escritos encontramos o relato de uma crise de choro, dentre uma das causas motivadoras, ela lamenta; “Chorei por esta minha triste casa onde nunca parece haver sol”. (NAMORA, 1982, p. 123).

Assim como Rodrigo está afastado da família, ele também se mostra longe de acompanhar aquele cenário urbano que se transforma com muita velocidade, gerando uma sensação de não pertencimento do indivíduo ao contexto em que está inserido. A paisagem natural, rara em ambientes urbanos, parece não caber mais. A imobilidade e a lentidão do rio não se enquadram ao

ritmo acelerado da paisagem citadina, como observamos em um trecho no início do romance que anuncia o desaparecimento do Tejo:

Aí estava o céu turvo, nem uma aberta. O arrepio nas árvores, que pareciam encolher-se ao perpassar da aragem. O Tejo, ao fundo, numa pardacenta imobilidade de expectativa. Daí a meses, porém, nem Tejo estático haveria: já tinham erguido os prumos de cimento para o edifício que se apossara do último reduto da colina. O Tejo iria desaparecer. (NAMORA, 1982, p. 8).

O Tejo aparece na obra do início ao fim. É no rio que o casal se encontra pela primeira vez, é nele que acreditam que Rodrigo foi visto pela última vez, e é ainda no Tejo que seu provável cadáver é encontrado. Entre algumas possibilidades de justificativas para o sumiço do personagem acreditamos que uma delas possa ser acompanhar o destino do rio, demonstrando que não há mais como ele existir naquele espaço, sendo a melhor opção o recolhimento, o desaparecimento e o possível suicídio. O cotidiano de Rodrigo, marcado pelas repetições, pelas inquietações e pelo esgotamento é também observado por Teresa, que olha para a vida das pessoas na cidade como um círculo vicioso, do qual todos estavam fadados. Cecília também percebe as frustrações do pai frente ao desgaste de um cotidiano acelerado. Ela acredita que o trabalho não lhe dá prazer. Ao ler mais páginas do diário da filha, Teresa acessa suas impressões sobre a vida do pai, e também conhece o desejo de Rodrigo de poder sentar em uma esplanada quando quiser e não apenas nas poucas folgas que lhe concedem na empresa:

Notei que o ambiente à minha volta tinha mudado e assim continua o pai chegou com a expressão ansiosa do costume não o percebo não quis chá. Creio que ele valoriza tudo não há nada que lhe faça moça mas ao mesmo tempo põe-se longe das pessoas afasta-as é como me acontece a mim. Penso que ele precisava de uma vida diferente aquele emprego na Novilectra chatei-o. Um dia íamos a passar numa esplanada e ele disse é engraçado mas a felicidade até pode estar numa pessoa poder sentar-se numa esplanada não à horas que lhe permitem mas quando lhe apetecer. (NAMORA, 1982, p. 124).

Essas percepções de Teresa e Cecília, e indiretamente opiniões do próprio Rodrigo sobre sua rotina desgastante vão construindo uma narrativa que leva, entre outras causas, a possibilidade do suicídio como uma das justificativas para o desaparecimento do lisboeta. Ao analisar o caso e o relatório policial, André Bernardes aparenta primeiramente descartar tal hipótese, mas pela ironia que descreve a vida de Rodrigo, percebemos ali marcas dessa evidência:

Suicídio, então? Crime? Aparentemente, nada justificava o suicídio, a vida normalíssima de Rodrigo Abrantes, sem tormentas nem inseguranças, não se permitia que se progredisse nessa direção. Mas os gestos extremos precisarão que lhes encontremos fundamentos? O fracasso e o desespero têm uma aferição pessoalíssima, recusam lógicas e pautas convencionadas — André sabia-o. Cada homem é único, uma singularidade irrepetível. Sabia-o André, sabia-o Marta.

(NAMORA, 1982, p. 223).

Em meio ao desaparecimento e às buscas por Rodrigo, entramos também no universo literário daquele momento em que o principal ponto de encontro dos literatos era um café. André Bernardes, escritor que passa a ser também narrador de **O Rio Triste**, nos transporta para esse ambiente urbano que instiga e ao mesmo tempo impossibilita a escrita. Quando André assume a narração, o cenário principal do livro passa a ser o Café Martinho, algumas vezes também referido no romance como Café das Arcadas. Esse local possui grande importância na narrativa, pois é frequentado tanto pelo escritor, André Bernardes, e vários outros intelectuais e seus grupos como também era frequentado por Rodrigo, o desaparecido, sendo uma espécie de estabelecimento que liga de certa forma os personagens. Sobre a relação de Rodrigo com o café, o narrador destaca:

Ao fim da tarde, no regresso do emprego, era um dos frequentadores do Café Martinho, onde se reuniam tertúlias de artistas, estrategicamente isoladas uma das outras por cordões de mesas de clientela avulsa — os Abrantes da cidade. Dir-se-iam praças fortes em permanente estado de sítio, embora mutuamente neutralizadas pelo modo como se dispunham no terreno. Rodrigo pertencia à terra-de-ninguém pacificadora, mas bem gostaria de se achar do lado dos sediosos. (NAMORA, 1982, p. 42).

O Café Martinho que reuniu tantos literatos, como Alexandre Herculano, Almeida Garrett, entre outros, ganha destaque e passa a ser “um templo” na obra. (NAMORA, 1982, p. 17). É através do olhar do escritor André, frequentador assíduo do Martinho, e que passa a narrar o desaparecimento de Rodrigo, que temos acesso ao processo de escrita cidadão, em meio aos cafés, aos autocarros e ao caos solitário da multidão. Em certa deambulação pelas ruas de Lisboa com Faria Gomes, o amigo dirige-se a André a respeito de seu livro e da relação de sua escrita com a cidade: “— O seu livro chegou ao café vindo da rua, sem ajudas, sem maquinações. Foram a rua, o leitor, que o impuseram, nunca se esqueça disso”. (NAMORA, 1982, p. 79).

Através da narração de André vamos acompanhando as figuras que lhe rodeiam e vamos também tendo mais acesso ao cotidiano e às particularidades da vida de Rodrigo e da família, à medida que o escritor passa a frequentar a casa de Teresa para coletar informações sobre o marido desaparecido. Os indivíduos narrados por Bernardes parecem ter algo que os liga. Todos, em maior ou menor grau, são atravessados pela solidão, um sentimento que no livro é colocado em diálogo com o espaço em que todos eles vivem: a cidade de Lisboa. Seja pelas cartas saudosas de Marta, pelas páginas do diário de Cecília, pelas falas de Teresa sobre sua vida e a do marido, seja pelas conversas de André com os amigos escritores, todos eles compartilham da solidão. Essa mesma solidão também perpassa os corpos do próprio André e de Marta. Por meio da troca de cartas saudosas e desesperadas de Marta para o escritor temos acesso a um viver vazio e solitário dos dois amantes:

Tudo isto é um viver cruel e falso, não é vida. Cada um para o seu lado devorando-

se na sua solidão extrema e sufocando-se com a presença do outro. Parecer-te-á absurdo, mas todos os dias tenho pavor de voltar a casa. Pavor da tensão que se cria e do imenso peso que ela tem. Eu, que dantes estava sempre impaciente por que acabasse o dia de trabalho, quando chego a hora de sair fico receosa e triste. (NAMORA, 1982, p. 182).

Esse desabafo de Marta em uma das cartas dirigidas para André demonstra o viver cruel e falso dos personagens de **O Rio Triste**, uma vez que todos aparentam ter suas vidas marcadas por um crescente esvaziamento das relações.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a breve exposição teórico-literária, desenvolvida no presente artigo, concluímos que o nosso intuito foi evidenciar o diálogo produtivo entre paisagem e literatura, demonstrando de que maneira Fernando Namora se utilizou do espaço urbano para compor seus personagens e criar significados a partir da composição da paisagem citadina em sua escrita. Os romances escolhidos permitiram exemplificar o quanto a cidade de Lisboa exerce influência e participa da criação das narrativas, contribuindo, entre outras coisas, para exacerbar a solidão dos personagens.

Os apontamentos da paisagem urbana, observados em **O Homem Disfarçado** e **O Rio Triste** e destacados através das próprias citações dos livros, foram extremamente produtivos para pensarmos as marcas espaciais na narrativa. Através da ambientação urbana dos romances em questão, completamos que a escrita de Namora não se limita em percorrer lugares geograficamente estabelecidos, já que muitas vezes até sem descrever em detalhes a paisagem, o escritor consegue ir além da mesma quando demonstra, a partir do sentimento dos personagens, o que determinados espaços podem criar e intensificar nos indivíduos. Finalizando, destacamos que os corpos narrados por Fernando Namora parecem escritos e ditados pelo ritmo da cidade, sempre atravessados de alguma forma pela solidão.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida (org). *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012, p. 169-192.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Espaço-tempo na metrópole*. São Paulo: Contexto, 2001.

DÉCIO, João. Aspectos da Obra Literária de Fernando Namora. In: *Problemas de Literatura Portuguesa*. Crato: Cariri, 1967, p. 41-62.

GUATTARI, Félix. Espaço e corporeidade. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo:

Editora 34, 1992, p. 153-168.

JORGE, Silvío Renato. Pelas Ruas de uma cidade triste: Lisboa e as imagens da solidão. In: ALVES, Ida (Org.); CRUZ, Carlos Eduardo da (Org.). *Paisagens em Movimento: Rio de Janeiro & Lisboa, Cidades Literárias*. Volume 3. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2021, p. 193-204.

NAMORA, Fernando. *O Homem Disfarçado*. Lisboa: Arcádia, 1957.

_____. *O Rio Triste*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida (org). *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. *Essências*. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

SALEMA, Álvaro. “Fernando Gonçalves Namora”. *Dicionário de Literatura*. Actualização, 2. Porto, Figueirinhas: 2003, p. 557-558.

VERDE, Cesário. O sentimento dum ocidental. *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Karina Frez Cursino

Doutoranda em Literatura Comparada (CAPES/UFF). Mestre em Estudos Literários - (CAPES/UFF). Graduada em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Em 2013, foi bolsista da UERJ como monitora de Língua Portuguesa (PIBIC/UERJ) e bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) na área de Literatura Portuguesa (2014-2017). Foi pesquisadora Júnior, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, do Projeto Páginas Luso-Brasileiras em Movimento, do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura (2020-2021).

Recebido em 10/03/2022.

Aceito em 20/05/2022.

A (RE)CONSTRUÇÃO MEMORIALÍSTICA DE ROMA E MOGADÍSCIO EM *MINHA CASA É ONDE ESTOU*, DE IGIABA SCEGO

THE MEMORIALISTIC (RE)CONSTRUCTION OF ROME AND MOGADISHU IN MY HOME IS WHERE I AM BY IGIABA SCEGO

Leonardo Vianna
UFRJ

Resumo: O presente artigo pretende investigar a relação entre memória, identidade e espaços urbanos. Na narrativa autobiográfica *Minha casa é onde estou* (2018), da escritora afro-italiana Igiaba Scego, é empreendida uma verdadeira cartografia da memória por meio dos espaços urbanos de Roma e de Mogadíscio, capital somali. Scego discute contatos e trocas culturais, o passado colonial na Somália, o racismo na Itália contemporânea. Para tal discussão, utilizaremos as reflexões sobre memória de Halbwachs (1990) e Candau (2019); sobre identidade, além de Candau, que estabelece um diálogo entre memória e identidade, nos valeremos das reflexões de Stuart Hall (2019); por fim, contaremos com Tuan (1980) e seu conceito de topofilia quando discutirmos as relações afetivas do sujeito com o espaço no seu entorno. Igiaba Scego é uma das principais vozes da contemporaneidade a (re)pensar uma Itália multicultural e plurirracial a partir da tríade memória, espaços urbanos e identidade.

Palavras-chave: Memória. Identidade. Espaços urbanos.

Abstract: This article aims to investigate the relationship between memory, identity and urban spaces. In the autobiographical narrative *La mia casa è dove sono [My Home Is Where I Am]* (2018), by the Afro-Italian writer Igiaba Scego, a true cartography of memory is undertaken through the urban spaces of Rome and Mogadishu, the Somali capital. Scego discusses cultural contacts and exchanges, the colonial past in Somalia, racism in contemporary Italy. For this discussion, we will use the reflections on memory by Halbwachs (1990) and Candau (2019); on identity, in addition to Candau, who establishes a dialogue between memory and identity, we will use the reflections of Stuart Hall (2019); finally, we will rely on Tuan (1980) and his concept of topophilia when we discuss the subject's affective relationships with the space around them. Igiaba Scego is one of the main contemporary voices to (re)think a multicultural and multiracial Italy based on the triad of memory, urban spaces and identity.

Key words: Memory. Identity. Urban Spaces.

ESPAÇO E MEMÓRIA: ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Igiaba Scego é uma das vozes da contemporaneidade italiana que chama atenção para os efeitos do colonialismo sobre ex-colonos e seus descendentes que vivem na Itália: um deles, por exemplo, é o privilégio dado a uma educação europeia/ocidental em detrimento da cultura local. O sujeito colonizado estuda a cultura do colonizador e é alienado da sua própria; mas mesmo dentro da Itália, há aqueles que desconhecem os horrores que o colonialismo italiano infligiu, ignorando-se completamente a sua história.

O discurso memorialístico presente em Scego não está, portanto, restrito a uma ordenação das memórias pessoais, mas justamente é coletivo porque frequentemente mobilizam-se memórias familiares que sofreram direta ou indiretamente devido ao colonialismo italiano. O exercício realizado pela sua escrita é o de trazer a discussão sobre o passado colonial italiano que envolveu, além dos italianos, os africanos que ficaram sob o seu regime de exploração.

Além da identidade, a memória é um tema que a escritora com frequência discute em seus livros. Nos seres humanos, a memória tem um papel fundamental na construção de saberes, transmissão da tradição de um povo através de suas práticas culturais. Importante também recordar que cabe à memória pavimentar o terreno sobre o qual constrói-se a identidade do sujeito, isto é, ela possui um papel de suma importância na formação da identidade humana (CANDAUI, 2019).

A identidade forma-se por meio da alteridade, ou seja, do contato com o outro; Seguindo esse mesmo raciocínio do confronto, podemos dizer que somos quem somos hoje porque contrastamos um eu do presente com um eu do passado. Por mais conflitantes que sejam essas identidades do sujeito, a memória é o fio que conecta tais identidades “convivem” em um mesmo sujeito.

Embora seja mais comum as discussões sob uma perspectiva individual da memória, é importante ressaltar que a memória é, sobretudo, coletiva. O filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) afirma que nossas lembranças permanecem coletivas, mesmo que se tratem de acontecimentos aos quais só nós estivemos envolvidos, pois na realidade raramente estamos sós, ou seja, são essenciais as relações sociais que construímos ao longo da vida para a construção de uma memória coletiva. No entanto, no prefácio ao volume de Halbwachs, Jean Duvignaud esclarecerá o seguinte sobre a memória individual:

Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (HALBWACHS, 1990, p. 14)

A narrativa de Scego se constrói em um circuito entre memória individual e memória coletiva, em que ambas estão intrinsecamente relacionadas aos espaços urbanos romanos e de Mogadíscio que ela evoca ao longo dos capítulos da narrativa autobiográfica *Minha casa é onde estou*,

buscando a estabilidade identitária.

Na perspectiva de Yi-Fu Tuan (1980), os sentimentos experimentados pelo sujeito são mais difíceis de serem expressos se estiverem relacionados a um lugar “por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida.” (TUAN, 1980, p. 107). Ou seja, o geógrafo chinês sublinha, por meio do conceito de *topofilia*, que o espaço físico pode provocar no sujeito sensações estéticas e afetivas que justifiquem o apego do sujeito ao espaço. Nesse sentido, podemos afirmar que constituem uma tríade memória, espaço físico e identidade – sobre a qual discutiremos mais detidamente adiante –, servindo como interessante chave de leitura para *Minha casa é onde estou*, de Igiaba Scego.

O geógrafo afirma, porém, “topofilia não é a emoção humana mais forte” (TUAN, 1980, p. 107) e que devemos ter em mente que o lugar ou meio ambiente, na realidade, é “o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo” (TUAN, 1980, p. 107). No entanto, para o autor, é possível que o meio ambiente não venha a ser a causa direta da topofilia, mas fornece os estímulos sensoriais que dão forma às nossas ideias e afetos, assim: “os estímulos sensoriais são potencialmente infinitos: aquilo a que decidimos prestar atenção (valorizar ou amar) é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinada época” (TUAN, 1980, p. 129).

Uma outra informação importante que Tuan traz em seu estudo relaciona os sentidos humanos – tato, olfato, paladar, visão e audição – à capacidade de experimentar sentimentos pelo espaço. A partir disso, então, podemos afirmar que a paisagem é uma construção multissensorial, podendo ser, por exemplo, uma paisagem sonora (*soundscape*) ou uma paisagem olfativa (*smellscape*), porém o principal sentido que utilizamos é o da visão:

Um ser humano percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos. A informação potencialmente disponível é imensa. No entanto, no dia a dia do homem, é utilizado somente uma pequena porção do seu poder inato para experienciar. Que órgão do sentido seja mais exercitado, varia com o indivíduo e sua cultura. Na sociedade moderna, o homem tem que confiar mais e mais na visão. (TUAN, 1980, p. 12-13)

Na obra que analisaremos adiante, fica evidente o papel predominante da construção paisagística e das memórias intermediadas pelo sentido da visão. O que não significa que cheiros e sons, por exemplo, não contribuam para a criação da paisagem. Relevante lembrar que o ponto de partida para as descrições e reflexões que Igiaba faz de todos os lugares romanos e de Mogadíscio é um jantar em família, um evento por si só multissensorial.

ROMA E MOGADÍSCIO: MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Sobre essa narrativa autobiográfica de Scego, é importante dizer que tudo inicia de um encontro informal e desprezioso na casa do irmão e da sua cunhada, em Londres. Come-se, reúne-se a família e conversa-se sobre trivialidades após o jantar. Em uma disputa entre um primo

e o irmão sobre o local do enterro da avó, um dos sobrinhos de Igiaba sugere que se desenhe o Mogadíscio. O menino recebe de ambos uma resposta negativa, mas, da tia Igiaba, recebe um sim. O irmão, o primo e narradora-personagem decidem traçar no papel uma Mogadíscio que não existia mais, pois foi destruída na guerra civil.

As primeiras linhas traçadas são de Maka al Mukarama ou, segundo Scego, “um evento [...] a artéria pulsante de Mogadíscio, sua coluna vertebral” (2018, p. 19). Essa rua comprida que atravessava a cidade de Mogadíscio, capital da Somália, apesar da guerra, ainda existe, mas perdera a vida: “é um fantasma [...]. Não é animada pelo alarde das buzinas, pela algazarra dos dromedários [...]. Agora, os únicos sons são surdos e estrondosos: ordens e balas; silêncio e morte” (2018, p.19-20).

É a partir dessa artéria que já não bombeia mais vida que o trio elenca nomes de lugares e de monumentos: o primo O. – como é conhecido ao longo de toda a narrativa – rememora a estátua de Xaawo taako, o antigo parlamento, o teatro e o cinema Xamar e os amigos que frequentavam esses espaços urbanos. As memórias contadas pelo primo causam impressão em Igiaba, pois vivificam aquilo que já não existe mais, pois, segundo a autora, as cidades também morrem (SCEGO, 2018):

Morrem como os gnus, as zebras, os bichos-preguiças, as ovelhas e os seres humanos. Mas ninguém nunca faz um funeral para uma cidade. Ninguém fez o funeral de Cartagena. Ninguém o fez para Nova Orleães. Ninguém o fez para Cabul, Bagdá ou Porto Príncipe. E ninguém nunca pensou em fazê-lo para Mogadíscio. Ela morreu. E algo diferente surgiu dos escombros. Nem tivemos tempo de elaborar o luto. Quando uma cidade morre, não lhe dão nem o tempo para pensar. Mas a dor é um cadáver, decompõe-se dentro de si e lhe infesta de fantasmas. (SCEGO, 2018, p. 21-22)

A relação de Igiaba com a cidade, seja ela Roma ou Mogadíscio, é algo que merecerá a nossa atenção ao longo deste artigo; aqui, a experiência da/na cidade ganha relevantes e interessantes contornos, posto que serão mediados pela memória e as sensações. Sobre isso, segundo Kanashiro, leitora de Tuan, afirma: “por muito tempo, tem-se dado mais ênfase aos aspectos visíveis no ordenamento dos espaços, porém os invisíveis, capturados pelos sentidos, muitas vezes de maior intensidade emocional, também devem ser considerados” (2003, p. 159).

Em outro momento, o irmão mais velho desenha um ponto no papel e o primo adivinha o que aquela marcação representava: a escola primária Guglielmo Marconi. O primo, além disso, lembra da professora, uma freira italiana chamada Maria que adorava Giovanni Pascoli. O nome do poeta decadentista serve como ponto de contato entre o primo e a narradora, que cresceu em Roma, pois também havia conhecido Pascoli na escola e então passa a refletir sobre as relações de poder existentes e desiguais no campo da educação. Enquanto dominação militar, política e cultural, o colonialismo ocidental – aqui, em especial, o exemplo italiano – impôs aos povos que foram subalternizados o conhecimento do cânone ocidental (leia-se europeu), ao mesmo tempo que não reconheceu/ como conhecimento os saberes dos povos colonizados:

Tínhamos crescido em dois países diferentes, eles em Mogadíscio, eu numa periferia de Roma, e tínhamos lido Pascoli. Os mesmos poemas tristes. Feiuras da história. Talvez tanto eu como ele devíamos ter lido outras coisas: a nossa história africana, por exemplo. Mas, pelo contrário, os africanos sempre tiveram que estudar a história dos outros. E assim nos convencíamos de que éramos descendentes dos romanos ou dos gauleses e não dos iorubás e dos antigos egípcios. A escola colonial semeava dúvidas e dilacerações na gente. (SCEGO, 2018, p. 23)

Embora Mogadíscio não tenha sido a cidade onde Igiaba crescera, as férias escolares com frequência eram lá, junto da família, por esse motivo que entre os três, ela era a que havia mais dificuldade para lembrar. O exercício de lembrar das ruas, dos hospitais, restaurantes, praças e demais espaços urbanos era custoso, sobretudo quando se viu tais espaços na infância. No entanto, a narradora não se furta a esse papel, pois “naquele mapa havia uma parte das minhas raízes” (SCEGO, 2018, p. 24). Após relembrar os lugares e as pessoas que viviam ali, as experiências vividas naquele lugar, a narradora chega à seguinte conclusão:

A Itália estava por todos os cantos nas ruas, nos rostos dos mestiços renegados. E a Itália não sabia nada daquilo, não sabia das nossas ruas com os seus nomes, dos nossos mestiços com o seu sangue. Na Itália, algumas ruas têm os nomes da África. Em Roma, há até o bairro africano. Na rua Líbia, te dirá algum romano, há belas lojas de roupas, pode-se fazer um bom negócio. E depois? Depois nada. Vão para rua Líbia comprar um moletom. Vivem na rua Migiurtinia ou beijam-se na rua Somália. Mas ignoram a história colonial. Não é culpa deles: não se aprendem essas coisas na escola. Fomos bons, dizem, construímos pontes e fonte. O resto ignora-se, porque não é ensinado. (SCEGO, 2018, p. 24-25)

O exercício que Igiaba e seus parentes fazem para recriar Mogadíscio no papel é interrompido por um dos sobrinhos que pergunta à autora, provocando-lhe um desconforto, se aquela era a sua cidade. Sua mãe, ao notar os apuros da filha devido àquela inocente pergunta, lhe diz, misturando o italiano com a língua somali, que não bastava desenhar o mapa para tornar sua aquela cidade. Confusa, a narradora afirma que “estava em uma encruzilhada” (SCEGO, 2018, p. 27), metáfora muito comum para representar a condição dos filhos de imigrantes. Esses indivíduos formam sua identidade sob o signo de uma instabilidade muito particular, pois nasceram/cresceram em uma interseção de minimamente dois mundos: o estrangeiro, que os “acolheu”, mas que constantemente os marginaliza e os enxerga como “outros”, e o dos pais, que também os trata de maneira diferenciada justamente por não terem nascido/crescido nele. Nesse sentido, quais são as marcas de instabilidade deixadas nas identidades desses sujeitos? Sobre a sua identidade, a narradora-personagem se questiona:

Por que aquilo me acontecia?
Sou o quê? Quem sou?
Sou negra e italiana.

Sou também somali e negra.
Então sou afro-italiana? Ítalo-africana? Segunda geração? Geração incerta? *Meel kale*? Um estorvo? Negra sarracena? Negra Suja?
Não é politicamente correto chamá-la dessa forma, sussurra alguém da sala de roteiro. Então, como você me chamaria?
Ok, entendi, você diria de cor. Politicamente correto, diz. Para mim, é humanamente insignificante. Qual é a cor da sua graça? Preto? Ou mais para marronzinho? Canela ou chocolate? Café? Cevada em xícara pequena?
Sou uma encruzilhada, eu acho. Uma ponte, uma equilibrista, alguém que está sempre no limiar e nunca está. No fim, sou somente a minha história. Sou eu e os meus pés. (SCEGO, 2018, p. 28-29)

A dificuldade de afirmar sua identidade baseada no pluralismo cultural é uma das condições que atravessa os que imigraram para a Europa. Seus filhos, que nasceram e/ou cresceram em um país que não é o de origem dos pais – como o caso de Igiaba, tanto a autora quanto a narradora da obra, que nasceu em Roma –, não encontram situação melhor. Essa dificuldade de encontrar conforto e estabilidade enquanto sujeito é algo que está marcado inclusive na linguagem, como pudemos observar no trecho supracitado. Observa-se que as culturas italiana e somali mesclam-se nesse trecho, o sujeito filho da condição diaspórica faz referência a uma identidade não monorracial ou monocultural, mas birracial e multicultural, sendo, portanto, um sujeito cultural híbrido. Nota-se esse hibridismo cultural a partir do uso na linguagem de expressões aparentemente antitéticas como “negra e italiana”, “afro-italiana”, “ítalo-africana”. No entanto, recordemos que, para Hall (2019), as identidades nacionais surgiram como expressões de “uma etnia” e de “um povo”, embora a Europa ocidental e seus Estados-nação sempre tenham sido constituídos por várias etnias e por vários povos:

Uma forma de unificá-las [as identidades nacionais] tem sido representá-las como a expressão da cultura subjacente de “um único povo”. A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma “fundacional”. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. *As nações modernas são, todas, híbridos culturais.* (HALL, 2019, p. 36, grifo do autor)

Sobre a identidade italiana, porém, é importante fazer um breve comentário: os povos meridionais que historicamente eram representados como exóticos, pouco civilizados e violentos. Foram dominados pelo processo de unificação política – capitaneado pelo Reino Sardo-piemontês – na segunda metade do século XIX. A cultura e os costumes dos meridionais foram estigmatizados, instaurando-se uma polarização Norte *versus* Sul que até os dias de hoje ainda persiste.

A unidade nacional não nasce como um ponto de lealdade e união simbólica entre os diferentes povos da península para a criação do Reino da Itália, mas sim de uma hegemonia cultural

“italiana”, que se localiza no Norte da península, uma hegemonia setentrional dos vencedores que suplantara – embora não tenha apagado – as culturas meridionais durante a Unificação Italiana. O homem do Norte seria aproximado ao homem germânico ou anglo-saxão, por meio de estereótipos como a seriedade, o trabalho, a contingência etc., ao passo que ao homem do Sul seriam atribuídas imagens como a preguiça, a indolência, a luxúria, a violência. Essas imagens estão presentes em discursos políticos, relatos de viajantes e na literatura produzida do século XIX.

Sobre Mogadísio, embora Scego não tenha nascido lá, a memória da infância que conserva da cidade e de seus espaços urbanos lhe traz segurança e, para todos os efeitos, a sensação de que aqueles lugares possuíram algum papel na sua formação identitária:

Eu não nasci naquelas ruas. Não cresci nelas. Não foi lá que me deram meu primeiro beijo. Nem me desiludiram profundamente. Mesmo assim, sentia que aquelas ruas eram minhas. Eu as havia percorrido e também reivindicado. Reivindicava os becos, as estátuas, os poucos postes. Eu também tinha algo em comum com o primo O. e com Abdul. Claro, a experiência deles e a minha não era comparável. Mas eu reivindicava aquele mapa de forma enérgica, como reivindicarei meu último dia de vida. Aquela Mogadísio perdida era tão minha quanto deles. Era minha, minha, minha. (SCEGO, 2018, p. 31)

Meses após a construção do mapa, a narradora-personagem, de volta ao lar romano, decide colar ao redor do mapa desenhado vários *post-it* com nomes de bairros, praças e monumentos romanos. Roma e Mogadísio, com isso, estariam sobrepostas, finalmente unidas em um laço afetivo pela memória da narradora. Nesse sentido, vale ressaltar que alguns lugares descritos são interessantes para análise deste artigo como a praça Santa Maria sobre Minerva e a estação Termini.

A praça, que está entre umas das preferidas da narradora, é “um refúgio perfeito para quem está triste ou quer ficar sozinho e refletir” (SCEGO, 2018, p. 53) – e talvez tenha sido por esse motivo que a autora tenha escolhido especificamente essa praça para servir de lugar onde a protagonista Adua do romance homônimo senta-se para refletir sobre sua vida. Ao contar o episódio do roubo dos tubos de um órgão – que ficava dentro da igreja que compartilhava o mesmo nome da praça – e do seu consecutivo incêndio, ela nota paralelos entre esse roubo e o roubo da memória das mulheres:

Sua história sempre me faz pensar na memória de nós, mulheres. Que também é queimada, silenciada, deturpada. Apesar dos horrores cometidos na nossa pele, nós, mulheres, tivemos força para superar a infame tradição do silêncio. Nossa língua é o código do nosso coração pulsante. Em meu mapa, marco um colar de corações. Por todas as mulheres que estão tomando a palavra, apesar de mil dificuldade. Para minha mãe, que sempre soube tomá-la quando necessário. Pela minha escrita de hoje, que muito deve àquelas vozes de coragem. (SCEGO, 2018, p. 54-55)

A memória aqui é coletiva, assim como a voz de Scego: ela não fala apenas por si, mas por

todas as mulheres que foram subjogadas – e ainda hoje o são – pelo patriarcado que lhes impôs ao longo dos séculos o silêncio. No trecho em questão, a narradora não faz uma diferenciação entre mulheres brancas e não brancas, no entanto, é importante notar que, no caso das mulheres que foram racializadas (as africanas, as aborígenes, as indígenas da América), à opressão machista associa-se o racismo que desumaniza seus corpos.

Na praça de Santa Maria sobre Minerva há também um obelisco egípcio sustentado por um elefantinho esculpido por Bernini: símbolos africanos no coração de uma praça romana. O elefante, de acordo com Scego, “[...] é somali. Tem o mesmo olhar dos exilados. E também a mesma irreverência” (SCEGO, 2018, p. 54). Reconhecer na estátua um olhar familiar, provavelmente o dos seus pais, e dos somalis na diáspora, é uma característica de sua identidade somali: os somalis da diáspora compartilham de uma história comum. Uma memória de quando Scego ainda era criança relaciona àquele espaço sua mãe:

Lembro-me de que perguntei a ela: “Mas estamos na Somália?” [...] Mamãe deu risada. Disse que não, que ainda estávamos em Roma. Minha confusão durou alguns dias. Então Roma está na Somália? Ou a Somália está em Roma? Aquele elefantinho africano na cidade confundia todas as minhas certezas.

Com o tempo, descobri que aquele elefantinho tem o mesmo olhar da minha mãe. Não pode voltar, não pode saciar a sede da sua angústia. O exilado é uma criatura dividida. As raízes foram arrancadas, a vida foi mutilada, a esperança eviscerada, o princípio separado, a identidade despida. (SCEGO, 2018, p. 55)

No trecho citado percebemos que Igiaba faz uma relação entre exílio, identidade (que fora despida) e memória (as raízes arrancadas). O exilado, como afirma a autora, é um ser dividido, entre a terra da qual fora obrigado a sair e a que não lhe acolhe, aquela onde o exilado não se sente em casa; embora vivendo por muitos anos fora do seu país de origem, a sociedade de chegada não lhe integra, empurrando-o para a margem. Os filhos dos imigrantes, tendo nascido ou não no país de asilo, não vivem uma condição menos complexa: continuam sendo marginalizados, embora tenham acesso à saúde e à educação (ainda que precária) do país onde nasceram ou em que seus pais se estabeleceram. O racismo e a xenofobia lhes impedem os direitos humanos mais básicos, como o direito à dignidade e ao trabalho, diante de um cenário instável, suas identidades, portanto, vivem igualmente sob o signo constante da instabilidade.

A paisagem urbana e tudo o que a constitui (praças, ruas, avenidas, esquinas, prédios, escolas, hospitais, pedestres e motoristas etc.) se constrói “por si mesma, em razão da natureza, efeitos do tempo e apropriação impensada” (NEVES & SOBRAL, 2019, p. 55). Além disso, é importante

[...] na paisagem urbana [...] também perceber os símbolos da cidade, a relação desses símbolos com os sentidos e o processo recursivo de trocas entre homem/cidade e a cidade/homem configurando dessa forma uma paisagem comunicativa urbana com um sentido urbano. (NEVES & SOBRAL, 2019, p. 55)

O elefante de Bernini e o obelisco certamente constituem esse processo de troca ao qual os autores se referiram, uma comunicação que se estabelece entre Igiaba/cidade e cidade/Igiaba. Uma comunicação que, sem dúvida, é bastante efetiva dada bagagem intercultural da autora e que, talvez, não seja tão efetiva quando um dos interlocutores não tenha tanta familiaridade ou conhecimento sobre o continente africano. Nesse sentido, podemos dizer que a paisagem urbana é sincrética, na medida em que mistura “símbolos locais, regionais e globais” (NEVES & SOBRAL, 2019, p. 55) e faz com que as fronteiras entre comunicação e cultura sejam dissolvidas.

Uma característica dos somalis, de acordo com a autora, são as histórias: “[...] se vocês se aproximarem de uma somali ou de um somali, é isso que vão receber: histórias. Histórias para o dia e histórias para a noite. Para vigília, para o sono... para os sonhos” (SCEGO, 2018, p. 56). E a primeira história que a própria autora nos conta é justamente a história de sua mãe, das suas memórias infantis com a genitora na Roma da década de 1970. Sobre as dificuldades encontradas no parto da pequena Igiaba, a autora nos relata o que sua mãe lhe dissera: “Disse-me que havia uma greve dos funcionários do hospital naquele dia. Do trabalho de parto em terra estrangeira, mamãe se lembra da frieza dos enfermeiros, da solidão e da falta de experiência de quem a atendeu” (SCEGO, 2018, p. 56).

Não bastasse o sofrimento por ter sido obrigada a se exilar da Somália ao lado do marido, há ainda o relato da solidão, da falta de cuidados que recebera no hospital e ainda da falta de experiência no atendimento recebido durante o trabalho de parto. Em contraste a esse relato sobre o seu nascimento, está a história do nascimento de seus irmãos mais velhos, na Somália; lá, diferentemente da Itália, “todas as mulheres ao seu redor lhe sorriam para que o trabalho de parto fosse menos pesado e para acompanhá-la com doçura em sua nova função”, além disso, em Mogadíscio, “as parturientes ficavam de repouso: as demais mulheres da comunidade ajudavam a dupla mãe-bebê. Por quarenta dias, vivia-se mimada e servida [...]. Naqueles quarenta dias, ela forjava um contato com a sua nova criatura” (SCEGO, 2018, p. 57).

A gravidez, na Somália, era entendida localmente como “uma forma de conhecimento” e embora o “choque do nascimento” fosse devastador para mãe e filho, tudo era compensado “por aquele período repleto de doçura. As mulheres agraciavam as parturientes com o seu tempo e os seus cuidados” (SCEGO, 2018, p. 57). Refletindo sobre a mulher grávida no mundo ocidental, a mãe de Igiaba estranha a frieza com que as mulheres são tratadas no momento do parto:

Mamãe sempre se perguntou: “Mas aqui, onde está o tempo das mulheres?” E volta e meia refletia: “Se isso é o progresso, eu não gosto. Quero uma vida diferente”. Na Somália, há defeitos enormes como montanhas, mas os somalis sabem como acolher uma criança. É você quem coloca um filho no mundo, mas é a comunidade inteira que se ocupa dele. Não é uma escolha solitária, mas coletiva. Cada rebento é abraçado por mil mãos. Apesar de todas as dificuldades da guerra e da imigração, ainda é assim entre os somalis. Um filho nunca é uma questão individual. (SCEGO, 2018, p. 58)

A mãe, logo após o parto da autora, fora obrigada a remodelar o seu futuro, e ao afirmar isso usa de termos e expressões ligados ao campo da geografia: “Pela terceira vez, mamãe teve que *remapear* sua vida. [...] Não reconstruir, não renovar, mas sim *remapear*. *Traçar uma nova geografia. Precisava traçar novas linhas, novas margens*, outras parábolas. O espaço ao redor mudava novamente” (SCEGO, 2018, p. 58, grifo nosso).

Ao relacionar memória e identidade (a sua e de sua mãe), Scego (2018) opera de acordo com os seguintes termos de Candau (2019):

Quando um indivíduo constrói sua história, ele se engaja em uma tarefa arriscada consistindo em percorrer de novo aquilo que acredita ser a totalidade de seu passado para dele se reapropriar e, ao mesmo tempo, recompô-lo em uma rapsódia sempre original. O trabalho da memória é, então, uma maiêutica da identidade, renovada a cada vez que se narra algo. Por essa razão a totalização não é uma soma, contrário do que se acredita o narrador. Através de “efeitos de iluminação” narrativos, o locutor ilumina episódios particulares de sua vida, deixando outros na sombra. (CANDAU, 2019, p. 76)

Ao iniciar o capítulo da praça Santa Maria sobre Minerva contando sobre uma história comum entre mulheres, Scego traça esse paralelo entre si e sua mãe, o espaço que evoca tais recordações é a praça, em Roma. Sua memória não é individual, pois está intrinsecamente relacionada às suas relações sociais (com a mãe, por exemplo), mas também coletiva (posto que fala de si, de sua mãe e dos somalis da diáspora). A memória, no entanto, não é totalizante, pois obtivemos acesso apenas a seus fragmentos que são rememorados e outros mantidos nas sombras dos narrados. Remontando ao pensamento de Halbwachs (1990), Candau (2019) afirma que o trabalho da memória não é individual e que o relato enquanto ato de rememoração se modifica em função da sociedade. Por fim, sobre identidade e memória, Candau (2019, p. 77), afirma ser impossível “dissociar os efeitos ligados às representações da identidade individual daqueles relacionados às representações da identidade coletiva” e que muitas de nossas lembranças “existem porque encontramos eco a elas”.

Com relação ao capítulo em que a narradora se dedicará à estação Termini, a narradora o inicia com uma dúvida sobre o nome Termini e afirma que sempre havia pensado que significasse “meta final” ou “fim de viagem”, mas que viera a descobrir que deriva de uma deformação da expressão latina *thermae*, em referência às Termas de Diocleciano nas proximidades. Enquanto um lugar que interliga a cidade através dos trens, metrô, ônibus, lugar de fluxos de chegadas e partidas, não apenas um lugar de fim de uma viagem, Termini é a encruzilhada em que convergem Roma e Mogadíscio.

Antes, porém, de afirmar que é um ponto em que Itália e Somália convergiam, a narradora relembra uma tragédia humanitária que ocorrera em outubro de 2013: pescadores italianos encontraram um barco nas proximidades da ilha de Lampedusa, no Sul da Itália, com 15 sobreviventes e 13 somalis mortos. Convidada por uma prima para o funeral na praça do Campidoglio, organizado pelo prefeito de Roma a pedido da comunidade somali, a autora recorda com afeto aquela manifestação de luto que uniu os “rostos da minha diáspora” e os “muitos

italianos presentes que vieram nos abraçar, beijar, confortar” (SCEGO, 2018, p. 95). Uma época distante emocionalmente do momento presente da enunciação, pois no período reportado “as pessoas ainda sabiam se indignar. As pessoas ainda não tinham perdido toda a ternura” (SCEGO, 2018, p. 95).

No momento em que Scego recorda aquele funeral, no entanto, os italianos haviam perdido aquela ternura e compaixão: “Parecemos todos paralisados. A Itália firmou um acordo petrolífero com a Líbia e por isso fecha os olhos para as atrocidades cometidas pela parte doente da sociedade líbia” (SCEGO, 2018, p. 96). Atrocidades essas chamadas de “campos de concentração”, nome que ao ser pronunciado aparentemente não causa tanta comoção por justamente não se encontrar em território europeu.

Sobre essa ausência de indignação quando a barbárie não é em solo europeu, Aimé Césaire discorreu em *Discurso sobre o colonialismo*, publicado em 1950. Para o intelectual martinicano, a violência empregada no mundo colonial era legítima porque o outro não era sujeito, mas objeto. Ao transplantar para a Europa práticas que no mundo colonial não eram exceção, mas a regra, Hitler escandalizou a todos não tanto pela bárbara violência, já conhecida e praticada pelas potências imperiais, mas pela possibilidade de submeter as nações europeias por meio da mesma violência que empregaram durante séculos de dominação colonial (CÉSAIRE, 2010).

Com relação à escolha do local para o funeral dos imigrantes mortos, foi escolhida a Praça do Campidoglio, em Roma, mas a narradora não se mostra muito satisfeita com tal escolha. Para ela, o funeral deveria ser um lugar mais apropriado, a estação Termini, e explica seus motivos por preferir essa estação:

A Piazza del Campidoglio era uma honraria sem par. Mas, pela lógica, pela minha lógica, aquele funeral deveria ter sido feito na Stazione Termini, naquele grande espaço entre a bilheteria, a loja da Nike e a livraria Borri. Aquele teria sido o lugar certo. O único lugar que se poderia chamar, de fato, de casa, em Roma. O único lugar realmente somali na capital. O único que nos acolheu e nos chamou de irmãos e irmãs. (SCEGO, 2018, p. 97)

A estação entrou na vida de Scego e nas dos outros somalis da diáspora pois ali era um ponto de encontro na década de 1970 dos que haviam conseguido fugir da ditadura de Siad Barre:

Muitas das minhas fotografias de infância foram feitas lá. [...] Estamos [Igiaba e o pai] na via dei Mille onde ainda há o hotel Archimede. Nos anos de 1970, os somalis desciam todos para o Salus ou para o hotel Archimede. E às vezes meu pai me levava para cumprimentar os amigos exilados que haviam fugido com ele da ditadura de Siad Barre e ficavam sempre num daqueles dois hotéis. Eram senhores e senhoras distintos. Traços finos e voz educada. Pessoas que ainda tinham muita sede pelo futuro. E não queriam afastar-se demais de casa. Então, Termini lhe dava a impressão de que Mogadíscio estivesse virando na primeira curva. Bastava pegar um trem e voar pelos trilhos de um sonho. (SCEGO, 2018, p. 98)

Enquanto centro da vida dos somalis exilados, a estação Termini era a interseção entre um passado que mesclava a luta de muitos que conseguiram concretizar na independência somali nos anos 1960, o presente no exílio em Roma e a possibilidade de um regresso futuro para uma Somália livre da ditadura. Mesmo após o fim da ditadura de Barre no início dos anos 1990, o país mergulhou em uma guerra civil pelo poder entre diversas facções; Termini, enquanto um espaço urbano romano, tornou-se também somali pelas pessoas que ali se encontravam:

[...] Termini virou outra coisa: um microcosmo de vida e de morte; uma galáxia de afetos; um amigo querido do qual não se pode prescindir; um inimigo ruim e amargo. Termini te amava e desprezava. Termini era uma esperança, mas também o apocalipse. Em Termini, é possível se encontrar ou perder-se para sempre. Para muitas pessoas da diáspora somali, conhecer Roma não era a prioridade. [...] Lá era o centro de tudo para os somalis. Lá começava a verdadeira vida. Por isso, para muitos conhecidos meus, bastava ter um conhecimento básico de Roma. O lugar em que se dormia, onde se trabalhava e Termini, onde tudo acontecia, onde a vida te abraçava e te cuspiam na cara. Roma, para muitos, nem importava. A única estrela verdadeira era aquela estação maltrapilha. (SCEGO, 2018, p. 98)

A estação Termini, nesse sentido, enquanto um espaço urbano romano é um ponto de conexão não só entre passado e presente, mas entre outros dois lugares: Roma e Mogadíscio. Pode-se viajar para a antiga pátria através das conversas, dos cafés, dos rostos dos exilados. De acordo com Halbwachs, “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p.51). Ou seja, a memória individual da narradora aqui serve apenas como uma perspectiva para enxergar a memória coletiva na qual aquela está inserida – a dos somalis em condição diaspórica.

Relacionando afeto e espaço, Tuan (1983) afirma que a familiaridade cria desprezo ou afeição; Termini, para Igiaba Scego, em diferentes momentos da sua vida, transitou entre um polo e outro: quando criança, Scego detestava aquela estação, por aparentemente lhe impedir de fazer coisas normais que as outras pessoas faziam – como passar férias na praia ou ir ao centro da cidade para fazer compras. No entanto, após um tempo, os sentimentos negativos que associava à estação mudaram:

Demorei um pouco para entender aquele lugar, até não odiá-lo mais. Por anos, senti-me ameaçada pela cara de dor e esperança que Termini carregava consigo. Eu queria ser diferente dela. Eu a percebia como um obstáculo para a minha formação. Eu ainda não sabia que uma vida tranquila não poderia prescindir dela. Porque lá estava o princípio. Porque lá estava enterrado o meu cordão umbilical. No México, há uma lenda que diz que a casa é o lugar em que se extrai a nutrição antes do nascimento. Então, talvez a minha casa fosse a Estação Termini. O começo que eu não deveria esquecer. (SCEGO, 2018, p. 100)

Segundo Tuan, a “consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar” (1983, p. 114). Foi a partir dessa tomada de consciência que a narradora passou a não mais desprezar o local e a ele se afeiçoar. Do impedimento da sua formação enquanto sujeito para chave fundamental para a estabilização da sua identidade, a estação Termini é um lugar revestido de um poder simbólico que reverbera sobre os exilados – e particularmente sobre Igiaba – e lhes traz um mínimo de conforto e esperança no futuro para suas identidades partidas pelo trauma do exílio. Além das muitas lojas de produtos e serviços que podem ser encontrados há “a mercadoria mais preciosa que se encontra na estação”: as conversas (SCEGO, 2018, p. 101).

As marcas do exílio são sentidas inclusive no seio familiar dos Scego: Igiaba e sua família foram para Roma, mas na Somália havia ficado o irmão da autora, sendo criado por uma tia. Só conseguiram levá-lo para a Itália quando ele já se aproximava da maioridade, no entanto, ele fora o primeiro a tomar como suas as ruas no entorno da estação Termini, a aceitá-las e sentir-se à vontade naquele local. Aprendera o italiano com dificuldade, a escola não estava preparada para lidar com um aluno como ele, de acordo com Igiaba (2018). No entanto, ela relembra que um dos momentos mais difíceis para ele e sua família foi o serviço militar obrigatório:

Eu e ele nos tornamos cidadãos italianos porque éramos filhos menores de idade do papai que, em algum momento nos anos 1980, obtivera a cidadania. Estávamos muito contentes. Podíamos votar, expressar nossa voz, nossas vísceras. Ter aquele pedaço de papel nas mãos nos fazia sentir mais seguros, não tínhamos mais medo de olhar as pessoas nos olhos. Se alguém ousasse nos dizer “preto sujo”, em vez de aguentar calados, respondíamos à altura. [...] Imagine ser o único negro numa caserna. Pense no primeiro dia, nas crueldades dos *nonni*. Imagine as punições que você leva por não estar no seu lugar. [...] Como lanceiro de Montebello, também montava guarda no Quirinale. No primeiro dia, mamãe e eu fomos vê-lo. Os turistas japoneses não conseguiam acreditar. Um italiano negro e ainda por cima militar. (SCEGO, 2018, p. 103-105)

Em vários momentos da narrativa, e este é um deles, Scego questiona a identidade italiana que presume a tez branca. Nesse e em outros trabalhos, a autora empreende uma discussão sobre a armadilha de uma identidade nacional monorracial e como esta concepção é totalmente equivocada e presunçosa. A península italiana, desde os mais remotos tempos, fora entreposto em que vários povos, das margens do Mediterrâneo e além, se encontraram e trocaram riquezas, pessoas e, sobretudo, culturas. Em recente artigo de jornal sobre essa Itália pretensamente monorracial e monocultural, Scego se manifesta nos seguintes termos:

A Itália está no centro do Mediterrâneo. Isto é, no meio de tráfegos, conquistas, atravessamentos, misturas. Eu sempre a vi mestiça, crioula, mediterrânea. Um país muito distante de ser de apenas uma cor ou uma religião. Infelizmente, desde a unificação política, uma unidade muito frágil, a Itália é vista como um apêndice precariamente colado à Europa, um pedaço de terra que, de um momento a outro, podia cair em direção às profundezas, ou seja, em direção àquela África

considerada inferior, sem história. A Itália não quis ser uma ponte entre a Europa e a África e viveu mais de 150 anos com a síndrome de ter que mostrar à Europa que é europeia, imaculada, pura. Branquíssima. (SCEGO, 2020, on-line)

Da mesma forma que uma identidade italiana não pressupõe ser de apenas uma raça, a paisagem italiana, para usar os termos empregados pela própria autora, é igualmente mestiça. Roma, *caput mundi*, foi não só o centro da vida política dos césores ou das grandes obras públicas e de arte da Renascença e do período do Barroco, mas também é o lugar em que é possível vislumbrar a África, através de ruas, praças e outros espaços urbanos – muito embora negue qualquer relação com o continente.

CONCLUSÃO

Da prosa de Scego transbordam espaços urbanos como praças, ruas, cruzamentos, monumentos etc. Tais construções expressam a vontade humana de deixar marcas no espaço, para melhorá-lo (pensando o espaço urbano como utilitário à vida do homem) ou embelezá-lo; seja como for, tais espaços estão carregados de várias histórias, de memórias. Tratando-se dos espaços da urbe romana, Scego os relaciona a espaços urbanos de Mogadíscio, conectando-os através da memória (sua e do seu povo), enlaçando-os, mostrando suas semelhanças, contrastando suas diferenças, com a finalidade de encontrar uma estabilidade identitária.

A Itália nega seu passado colonial em territórios africanos, porém quando não o nega, defende-se que o seu colonialismo não foi tão bárbaro quanto o francês ou o britânico. *Italiani brava gente*, é o estereótipo pelo qual os italianos são (re)conhecidos. Afirma-se que construíram pontes, estradas, monumentos, levaram a civilização aos africanos, mas omitem-se os gases tóxicos, as torturas, as mortes, o racismo. Scego é uma das vozes da contemporaneidade italiana que faz questão de relembrar os horrores do colonialismo italiano, assim como repensa as identidades do sujeito migrante e de seus filhos que vivem, muitas vezes, nas ex-metrópoles imperiais. Identidade, memória (individual e coletiva) e espaço, nesse sentido, fornecem-nos uma chave de leitura para as obras da autora.

REFERÊNCIAS

CANDAU, J. *Memória e Identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2019.

KANASHIRO, M. A cidade e os sentidos. *Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente*, n. 7, p. 155-160, jan./jun. 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/made/article/view/3051>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

NEVES, T. & SOBRAL, G. Os sentidos da cidade. *Revista Verso e Reverso*, v. 33, n. 82, p. 49-57, 2019. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2019.3382.05/60746941>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

SCEGO, I. *Minha casa é onde estou*. Trad. Francesca Cricelli. São Paulo: Editora Nós, 2018.

_____. Come gli italiani hanno imparato a far finta di essere bianchi [on-line], 2020, Disponível em: <<https://www.editorialedomani.it/idee/commenti/come-gli-italiani-hanno-imparato-a-far-finta-di-essere-bianchi-q5yll1s4>>. Acesso em 29 dez. 2020.

TUAN, Y-F. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. DIFEL. São Paulo: DIFEL/Difusão Editorial, 1980.

Leonardo Vianna

Doutorando em Letras Neolatinas (UFRJ) e Mestre em Letras Neolatinas (UFRJ). Além disso, é professor de língua e cultura italianas do Istituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro, além de ministrar cursos livres para A Capivara Cultural e Lugar de Ler, ambos em São Paulo.

**FORA DO LADO DE DENTRO, DENTRO DO LADO
DE FORA: O NARRADOR-ANDARILHO EM *NÃO TIVE
NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, DE EVANDRO
AFFONSO FERREIRA**

***OUTSIDE THE INSIDE, INSIDE THE OUTSIDE:
NARRATOR-WANDERER IN *NÃO TIVE NENHUM PRAZER
EM CONHECÊ-LOS*, BY EVANDRO AFFONSO FERREIRA***

**Luís Henrique Pereira da Silva
Maria Iranilde Costa
UEMA**

Resumo: Este escrito propõe uma análise de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, romance de Evandro Affonso Ferreira construído a partir de uma narrativa fragmentada-epigramada, cujo narrador-personagem, simultaneamente escritor e andarilho, deambula pelas ruas de uma ‘metrópole apressurada’. Por um jogo de perambulação e imaginação, este narrador-andarilho busca fugir de sua própria condição criando subterfúgios através das andanças e da escrita para fazer um possível caminho de retorno em direção a si mesmo. Desta maneira, a partir de uma análise interdisciplinar e comparativa da obra, de uma leitura da cidade e das implicações do espaço urbano ancorada nas proposições teóricas de autores como Benjamin (2019), Dalcastagnè (2014), Santos (1999) e Gomes (2008), questionamos e discutimos como o narrador se percebe neste trânsito em que o ato de (*des*)caminhar, ainda que não aponte para uma direção precisa, comparece sempre como um catalisador para o encontro com a sua própria subjetividade fugidia.

Palavras-chave: *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*; Deslocamentos urbanos; Literatura e Cidade;

Abstract: This writing proposes an analysis of *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, a novel by Evandro Affonso Ferreira constructed from a fragmented-epigrammatic narrative, whose first-person narrator, writer and wanderer, roams through the pressured metropole’s streets. By a game of drifting off and imagination, the wanderer-narrator seeks to escape his own condition creating subterfuges through wanderings and writing to possibly make a return path towards himself. In this way, from an interdisciplinary and comparative analysis of the novel, from a reading about the city and the implications of the urban space, we discuss how the narrator perceives himself in this transit in which the act of (un)walking, even if it doesn’t point to a specific direction, it always appears as a catalyst for the meeting with his own elusive subjectivity.

Keywords: *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*; Urban drifts; Literature and City.

INTRODUÇÃO

Não tive nenhum prazer em conhecê-los é um romance de Evandro Affonso Ferreira construído por 757 fragmentos dispersos – uma obra em que a arquitetura narrativa não dispõe de uma linearidade, de uma divisão em capítulos ou de uma ordem cronológica que encadeie os acontecimentos da trama. Ao contrário disso, somos apresentados, logo de súbito, a um narrador-personagem-escritor-andarilho nonagenário que, tomado por uma “decrepitude inescrupulosa”, vagueia pernóstico pelos limites de sua velhice e intenta, a partir de uma escrita estilizada, inconclusa e marcada por uma desmemória, contar a si mesmo.

Circunstancialmente – sentado à mesa de seu “quarto-claustro” ou “quarto-eremitério”, da mesa de uma confeitaria ou andando pelas ruas da cidade –, o narrador-escritor disserta sobre os possíveis e impossíveis de uma velhice da qual não é mais possível escapar, perpassando pela proximidade da morte e de tudo o que por ela é atraído: dias solitários e confusos, a melancolia, a depressão, as inquietudes, as lacunas, as incertezas, os desvarios, o niilismo, a taciturnidade, principalmente depois que perdeu “aquela que voltará jamais” e todos os seus “extintos amigos” – é um alguém sem ninguém.

O romance, construído a partir de anotações avulsas, revela um sujeito que conta a sua própria história e se narra não no apaziguamento da linguagem, mas, ao contrário, na fissura do ser, na ferida da possibilidade. Sob o enquadramento prévio de um “romance mosaico¹”, a narrativa resguarda e desenrola, assumindo a forma de epigramas, um texto enigmático que não é só mosaico na classificação, mas se faz mosaico pelo próprio traquejo de construção e, ainda mais, pelas mãos de quem escreve: comparece uma fala errante – e tão mais errante quando tenta dar conta dos caminhos que são empreendidos pelo narrador-personagem ao longo da vida e da obra.

Em uma de suas anotações, o narrador-personagem escreve: “*Caminho manhãs inteiras para encontrar palavras nômades feito eu.” (FERREIRA, 2016, p. 96) – demarcando, em um só e mesmo gesto, três instâncias que se imbricam e se questionam ininterruptamente ao longo da obra: o ato de caminhar, o ato de escrever (as palavras) e, de maneira mais oscilante, o ‘eu’. Mas, isto não é tudo. No gesto mesmo de buscar empreender palavras para dizer do problema que se coloca, esbarramos em uma ambivalência: ao que nos parece, as três instâncias anteriores somente existem e se deixam capturar na medida em que se deslocam, escapam, derrapam, se afastam; a única permanência é a da errância. É, pois, o movimento desta ambivalência que instaura um sentido na obra e traz, quase que inevitavelmente, uma aporia: quanto mais o narrador caminha, mais ele se afasta daquilo de que se aproxima.

Perscrutar a narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* sob a condução do narrador-personagem-andarilho nos leva a deambular por um texto onde o signo da cidade representada recobre, pelo gesto mesmo do deslocamento, a cristalização do que consideramos aqui como um

1. “Romance mosaico” é uma classificação dada pelo próprio autor, indicada na folha de rosto do livro. O mosaico comparece na obra como uma estratégia de composição da narrativa, que, como já mencionado, é construída a partir de fragmentos de anotações avulsas.

lugar do não-lugar – não por inexistência, mas pela ambígua impossibilidade de, ao tentar inscrevê-la sob a luz do signo, escrevê-la como signo. O que se instaura nesse jogo de inscrição e escrita da cidade no texto é uma dispersão capturada pelo narrador-andarilho através de suas errâncias fragmentadas, em que significante e significado se costumam e se confrontam ininterruptamente, de maneira que uma leitura mais totalizadora dos espaços se torna quase inconcebível.

Sem localização precisa, sem descrição física ou topográfica, o único vestígio que temos da cidade-inominada advém de sua adjetivação como uma “metrópole apressurada” – que, por sua própria condição apressurada e veloz, afasta e até mesmo invisibiliza um sujeito-nonagenário, que não só caminha a passos lentos, mas também está em descompasso com o ritmo frenético de um lugar onde tudo o que se movimenta a uma lenta velocidade, apenas compõe a paisagem e é visto à distância, de soslaio, como um *flash*. No entanto, da perspectiva do narrador-nonagenário-andarilho, estar nas ruas da cidade pode – e isso é decisivo para a narrativa – representar a possibilidade um sem-número de ações e o espaço torna-se, então, um motor de memória, um lugar de fuga, a chance de uma busca ontológica, bem como um caminho para que se criem parâmetros de subjetividade e alteridade.

Sob esse aspecto, a metrópole apressurada não emerge na narrativa através de uma descrição precisa dos espaços ou da imagem de ruas e avenidas, dos endereços e dos rastros dos transeuntes, nem mesmo da enumeração de alguns conjuntos arquitetônicos e lugares de uma cidade comum. O que a sedimenta parte da observação, do olhar íntimo e subjetivo de um narrador-andarilho que, ao deambular pelas ruas, olha mais para dentro de si do que para fora – salvos raros fragmentos em que ele observa outras existências, mas, ainda assim, em um processo de contraponto e comparação com a sua própria.

Já não é novidade que a cidade, revista pelos imperativos da reinvenção moderna (sobretudo em uma configuração urbana e, ainda mais, pelo viés da metrópole), tornou-se – longe das pretensões utópicas da Modernidade quanto à liberdade, ao belo e ao progresso –, um ambiente complexo, vertiginoso, um lugar de disputas e de redimensionamento, tanto de indivíduos quanto de linguagens e perspectivas.

Neste sentido, em *Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea*, Regina Dalcastagnè (2014) propõe algumas perambulações de personagens da ficção contemporânea como uma forma de ‘leitura’ e ‘escrita’ do espaço urbano. Seguindo nesta linha, uma obra que apresente em seu enredo a temática do deslocamento urbano parece sugerir, indissociavelmente, modos de ver e viver a cidade, ler e escrever (*se inscrever*) o ambiente urbano, de tal maneira que isso se torna um fator decisivo para a compreensão de suas personagens que, além de se constituírem nas dobras da cidade, também constituem as redes de consensos e dissensos² de seu espaço. Pensar a cidade e a inscrição do sujeito no espaço urbano, “[...] implica, portanto, pensar a maneira como os sujeitos o

2. O dissenso, nas proposições de Jacques Rancière (1996), está atrelado ao momento em que os ruídos, os desacordos, passam a ser ouvidos como um discurso e permitem trazer à luz outras realidades e perspectivas sobre o que se vive em sociedade, porque coloca em conflito distintos regimes de apreensão sensível. No ambiente urbano há, indissociavelmente, um desacordo transitório das relações humanas, fator que atesta paradoxalmente o princípio da igualdade no universo da pluralidade.

praticam: sua situação, localização e/ou habitação”. (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 33).

A cidade é um ambiente que engendra, ainda com os resquícios da *pólis* grega, experiências individuais e coletivas, e que desenha rastros quando posta nas curvas do urbano, no entanto, quando tais experiências se confrontam com as transformações socioeconômicas dos séculos XIX e XX, o *locus* da cidade e do espaço urbano se torna um abismo e se molda como um território de disputas, conforme aponta Cimara Valim de Melo:

O indivíduo, no interior das grandes cidades, passa a ser redimensionado não apenas como corpo físico, mas linguístico e virtual, perspectivas estas que lhe conferem uma constituição prismática e ambígua. [...] Essas novas realidades mudam os hábitos cotidianos e provocam no indivíduo sensações paradoxais, como solidão, vazio, saturamento, dispersão, euforia e agressividade – isso porque ele acaba por se tornar um estranho em sua própria terra e passa a conviver com outros estranhos que disputam com ele espaço para sobrevivência dentro da cidade. (MELO, 2010, p. 170).

É nessa instância que a cidade – tanto pela via da leitura e da escrita quanto pela via do redimensionamento e da disputa humana –, insta-se como “[...] o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (GOMES, 2008, p. 23), e quando representada *na e pela* Literatura se transforma em um

[...] lugar sgnico do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com a sua capacidade da fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometricizante, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar. (GOMES, 2008, p. 23)

Lucrécia Ferrara (1988) aponta para o fato de que “o ambiente urbano é um complexo de signos [...]” (FERRARA, 1988, p. 45), que, nesta rede de pensamento, acarreta signos formais (a forma dos objetos), linguísticos (nomes das ruas e lugares), contextuais (situação e localização urbana) etc. Neste sentido, pensar a cidade sob esta perspectiva é entendê-la como linguagem, signo vivo que pulula e transforma, que é material de vivência, de observação e de percepção, lugar em que os sentidos são construídos.

Partindo-se disto, buscaremos voltar o nosso olhar para o narrador-nonagenário de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, em sua condição de andarilho, em uma cidade da não-paisagem e do não-lugar, para percebermos em que medida o seu trânsito pela metrópole apressurada cria uma rede de deslocamentos que, para além de desenhar uma cartografia própria, se estende para criar e assumir diferentes significados e posições ao longo da narrativa, acarretando, sobretudo, implicações subjetivas e movimentos de retorno e reconhecimento de si mesmo. Neste sentido, tomaremos como ponto de partida os momentos em que o narrador-andarilho reflete sobre a sua condição e sobre as ausências causadas pela idade nonagenária em um processo que o redimensiona nas macrodimensões da metrópole, percebendo-o na oposição entre o dentro e o fora, e em alguns

apontamentos que o colocam em uma posição de andarilho inversa à do *flâneur* baudelairiano.

É importante mencionar, contudo, que este escrito não pretende sufocar e dar conta de todas as ocorrências andarilhas ao longo do romance, nem tampouco de enquadrá-lo em discussões teóricas que o aprisionem e o reduzam a conceitos rígidos. Interessa-nos, ao contrário, fazer uma das montagens possíveis deste mosaico que é o romance de Evandro Affonso Ferreira, haja vista a exigência e o comprometimento que uma obra aberta e fragmentária impõe. Começemos pela travessia.

FORA DO LADO DE DENTRO, DENTRO DO LADO DE FORA: A TRAVESSIA ENTRE O QUARTO E A RUA

Uma das possibilidades de acesso ao narrador-personagem-andarilho advém da perspectiva da travessia que é engendrada entre o quarto e as ruas e dos processos subjetivos que ela desencadeia na narrativa. Considerando os labirintos e as lisuras individuais, o narrador caminha e disserta:

Deus da fatalidade nos joga, abrupto, atrás de sua casa de moradia sem negociações preliminares, exortando-nos ao desconsolo, aos resmungos inúteis. Sim: aos noventa, solitário feito eu, vive-se obliquamente, de esguelha, e também sob emanções nada sutis exaladas da melancolia – eflúvios mórbidos. Desconfio que ela, melancolia, é estado no qual ficamos numa situação anticartesiana: eu não sou, eu não existo. Apesar dos pesares, estou de pé, **caminho pelas ruas desta metrópole apressurada – ando ociosamente, sem rumo, sim, ainda pratico flanância: caminho para tentar iludir vigilância do tédio, da angústia que a todo instante embosca-se para me surpreender amiúde nele, meu quarto-eremitério** [*grifo nosso*]. (FERREIRA, 2016, p. 55-56)

Mas, para lê-lo, buscaremos confrontá-lo com uma outra narradora-personagem-andarilha – a de *Os piores dias de minha vida foram todos* (FERREIRA, 2014) –, para estabelecermos algumas aproximações e distanciamentos, com o objetivo de afinarmos nossas observações acerca do narrador-nonagenário:

Quando estou desabando nele meu próprio vazio, quando os momentos se tornam ainda mais desolados, rendo-me aos sonhos, entrego-me ao devaneio, **desvencilho-me imaginosa destas amarras intensivistas, caminhando nua pelas ruas à semelhança dela Hipárquia** [*grifo nosso*] – tentando possivelmente iludir a verdade oprimida pelo turvejar da desesperança e suas incansáveis eflorescências. Jeito simulado de buscar enfraquecer o vento, apaziguar as ondas feito ele fogo de santelmo, possivelmente para enganar o paroxismo da solidão – momentos ficam menos áridos, instantes menos sombrios –, para talvez resistir resignada aos torniquetes asfixiantes da sorte contrária. (FERREIRA, 2014, p. 14)

Embora as duas narrativas sejam análogas à primeira vista, por conterem sujeitos que gastam seus últimos dias solitários perambulando pelas ruas da cidade, um outro ponto nos parece ainda

mais análogo e, ao mesmo tempo, demonstram uma dissidência entre as duas obras: a experiência que o caminhar provoca para os narradores-andarilhos através da sensação de encontrar-se do lado de fora – caminhando.

Umberto Eco afirma que existem duas maneiras de percorrer um bosque (metaforicamente, uma narrativa): “A primeira é experimentar um ou vários caminhos [...]; a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis ou não” (ECO, 2019, p. 33). Em ambos os casos, caminhar e experimentar – o preço da descoberta – são ações de um mesmo movimento, ações que confluem.

Em face disto, os pontos que aqui confluem e, na mesma medida, se afastam, dizem respeito a uma experiência comum aos dois narradores – o caminhar – que provoca modos distintos de **estar** e de **sentir** na instância do **ser**. Interessa-nos, portanto, perceber estes dois lugares que estão presentes em ambos os romances, mas que provocam sensações particulares, quais sejam: o quarto e a rua.

O narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, sujeito sem localização geográfica precisa, é um andarilho-nonagenário que transita entre as ruas da metrópole apressurada e um quarto, que ele chama de “quarto-eremitério” ou “quarto-claustro”. O sentido de caminhar, para este narrador, não é um simples ato de dar passos, mas é, antes de tudo, uma possibilidade de buscar conferir sentido ao movimento das coisas, de ter algum contato com a vida que se passa nas ruas (e que já se desvaneceu dentro de seu ambiente comum, de seu lar), com o que ainda há de esperança. Caminhar é, propriamente, um movimento de esperança. Todavia, a certeza de estar em qualquer um dos dois lugares (o quarto ou a rua – ambos irreconhecíveis e impossíveis de serem localizados geograficamente), ainda que se afirme presente, é também um modo de não-estar-presente – ou de estar em um não-lugar.

Na outra ponta, a narradora-protagonista de *Os piores dias de minha vida foram todos*, por um jogo de memória e imaginação, caminha nua pelas ruas de São Paulo³, observando a vida do lado de fora e rememorando seu “amigo extinto escritor”, enquanto resiste à fase terminal de um câncer, habitando um leito de UTI de um hospital – que ela diz ser o seu “quarto-fúnebre” ou “quarto-desamparo”. Aqui, também dois lugares, agora nominados e localizáveis, mas distintos por uma ordem de outra natureza: de um estar-presente (no quarto) e de um imaginar-estar-presente, fazer-se presença (nas ruas).

O que se desenrola, seguindo nesta perspectiva, é que a possibilidade de estar presente para ambos os narradores, física ou imgeticamente, representa também a possibilidade de se afirmar presente, de não permitir que haja um esvanecimento do ser. Todavia, o descompasso entre o narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* e a narradora de *Os piores dias de minha vida foram todos*, enquanto esse lugar de possibilidade, se encontra na oposição dentro/fora.

Para os dois narradores, o quarto-claustro (o lado de dentro) é metáfora de um lugar e de um sentimento que sufoca, que aprisiona, puxa para a dor e para o desamparo. As ruas (o lado

3. A cidade de São Paulo não é citada explicitamente na obra, somos levados a ela através das deambulações da narradora por pontos específicos: Avenida Paulista, Viaduto do Chá, Praça General Osório, Cemitério da Consolação etc.

de fora), pelo movimento próprio da vida que resguarda, surge como essa alternativa de nutrir esperança, liberdade e desprendimento. Entretanto, a travessia entre o quarto e as ruas – entre o lado de dentro e o lado de fora – desempenha uma função que vai além do gesto de caminhar e adquire uma questão que é mais densa, existencial e, ao mesmo tempo, afirmativa.

É, então, que o espaço do quarto é tido sob uma posição afirmativa e imponente: para o narrador-nonagenário é a afirmação da solidão e da inflamação do sentimento melancólico, do niilismo, afirmação do vazio e da ausência; para a narradora-paciente, por sua vez, é a afirmação da impossibilidade de afirmar pela sua própria condição hospitalar, afirmação da morte, da finitude, da desesperança, de uma presença ausente.

Assim, veremos o narrador-nonagenário enunciar em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*:

*Agora, aqui, nesta solidão que se corporifica em quarto-eremitério, receptáculo de minhas lamentações – além das plangências dela, minha Lady Day. Quarto-claustro de estreiteza espacial arbitrária, lugar no qual desprezo se aconchega – lusco-fusco arrepiante; tudo condizendo com perspectivas do morador. Inútil vedar portas, janelas: ressentimento já fez deste espaço exíguo sua morada definitiva. (FERREIRA, 2016, p. 49)

Ou seja, é um quarto que, inflamado pela solidão, se transforma em deslugar. Um lugar que não lhe cabe mais, que não lhe dedica mais espaço porque preenchido por seus sentimentos nocivos, lancinantes, mas que, afinal, condizem com o que nele também é habitado. Viver no quarto não é sentir o aconchego do lar, da intimidade, mas é ser exposto a uma condição que fere, que sufoca, que agride.

Ao mesmo tempo, para a outra narradora, há um outro quarto e uma outra percepção:

Agora aqui, descendente de Tântalo, neste quarto-desamparo ouvindo o canto terrível das Parcas, vivendo epílogo de vida em declive, diante da impossibilidade absoluta do milagre da ressurreição; onde o desalento já influiu por todos os cômodos; neste lugar soturno em que viver é uma arbitrariedade – vez em quando me inquieto com possibilidade de passar por essa experiência íntima subjetiva a que chamamos morte; neste claustro fúnebre onde não há momento para comoções poéticas; lugar em que os desalentos vão se sobrepondo uns aos outros; onde melancolia semeia amargura na alma e se eleva à plenitude da descrença; lugar em que solidão e desencanto sangram pela mesma ferida cancerígena. (FERREIRA, 2014, p. 29-30)

Para ela, o “quarto-claustro fúnebre” representa esse lugar de desesperança e declive, que torna a sua experiência tão mais subjetiva porque não há possibilidade de intercâmbios, não há a chance de ser substituída por outrem. É um lugar em que a vida perde qualquer encantamento poético, pois, em sua condição cancerígena, tudo é desencantado, amargurado, sem emoção e sem comoção. Um lugar onde o ser soçobra, onde o limite da vida é transposto.

A ambos ocorre, pois, uma esperança de fuga do estado que é imposto quando estão do

lado de dentro: caminhar. É neste ponto em que as convergências divergem, quando o *dentro* é substituído pelo *fora* nutrindo a ilusão de que “lá” realizar-se-á o que não se realiza “aqui”: a passagem para um outro estado de ser, para a liberdade, para o avesso do sufocamento que o lado de dentro causa. E é, então, que o *fora* – a contraposição entre os dois narradores – se mostra.

Aquilo que, para o narrador-nonagenário, representa a possibilidade de deixar para trás as inquietudes costumeiras e os ressentimentos cotidianos; a possibilidade de não doidejar, de apressar o dia, de desconcertar os planos da volta; aquilo que se mostra um outro lugar, é, antagonicamente, uma extensão do lado de *dentro*: “*Caminho mais uma vez pelas avenidas desta cidade apressurada, cuja atmosfera permanece suja. Possivelmente procuro tempo todo o imprevisto. **Caminho – eu, melancolia e seus apetrechos sombrios** [*grifo nosso*]. Meu semblante, este, sim, continua resignado” (FERREIRA, 2016, p. 23). Além disso, aguça o sentimento de que o *fora*, a metrópole apressurada, afirma a sua dissonância com o mundo pela lentidão dos passos: “Jeito é caminhar pelas ruas desta metrópole apressurada – meus passos, ao contrário, cada vez mais lentos. Caminho para me afastar entre aspas da solidão que excede ao necessário” (FERREIRA, 2016, p. 17); é onde ‘andar para fugir’ é expressão máxima da impossibilidade de não ser seguido pelos seus fantasmas existenciais, que o assombram do lado de dentro (melancolia, solidão, saudade etc.). É o lugar onde a alteridade não é um horizonte de conforto, mas de aflição, de rejeição. Estar do lado de fora é perceber que o mundo não está ao seu alcance, mas o afasta e o arrasta para trás, o distancia, o ignora, pois numa metrópole apressurada não há espaço para os que caminham lentamente.

Contrariamente, o lado de fora para a narradora-andarilha é uma promessa de que ainda há vida, é a única possibilidade de continuar vivendo e de sentir-se viva: “[...] cultivo imaginosa a arte da flanância, tentativa de me levar para além de mim mesma; de preencher minhas horas ociosas: caminhar para me apaziguar” (FERREIRA, 2014, p. 32). O lado de fora, mesmo que lhe confirme as suas impossibilidades próprias da fase terminal do câncer, abre um outro horizonte: a possibilidade de ir além de si mesma, de caminhar, de observar, de ainda ser.

Ocorre que o dentro e o fora para os andarilhos de Evandro Affonso Ferreira, com suas respectivas promessas e questões, são como a experiência descrita por Blanchot sobre *A toca* de Kafka, em que o animal cava um buraco com a esperança de proteger-se e abrigar-se dos inimigos do mundo exterior, mas, o que acontece inversamente é que ele:

Assegura-se de sólidas defesas contra o mundo de cima, mas expõe-se às inseguranças do debaixo. Edifica-se à maneira do dia, mas é sob a terra, e o que se eleva se afunda, o que se ergue soçobra. Quanto mais a toca parece solidamente fechada do lado de fora, maior é o perigo de que se seja encerrado com o exterior, que se seja entregue ao perigo sem saída, e quando toda ameaça estranha parece afastada dessa intimidade perfeitamente fechada, então é a intimidade que se torna a estranheza ameaçadora, então anuncia-se a essência do perigo. (BLANCHOT, 2011, p. 183)

Dito de outra forma, a edificação não é a panaceia, não é a salvação, mas é ambígua, paradoxal, insustentável. O animal em Kafka não encontra a proteção que deseja do lado dentro da

toca, e sim outros riscos. Estar protegido do mundo exterior é subjugar-se aos perigos do mundo subterrâneo. Os termos de Blanchot (2011) dizem respeito especificamente à experiência noturna, não da noite primeira (a noite que demarca o fim do dia), mas de um noturno que é próprio da experiência artística, onde “A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela” (BLANCHOT, 2011, p. 178).

No mesmo sentido, o narrador-nonagenário-andarilho, que caminha para desfazer os inconvenientes que surgem do lado de dentro, não se protege contra ele e segue na direção oposta, arrisca-se em outras experiências, não menos desagradáveis, e que lhe devolvem o que ele busca recusar, refutar, fugir – sua própria condição, o lado de dentro. Um caminho (*des*)acompanhado pela solidão, pela melancolia e pela ação pungente da rememoração ‘daquela que voltará jamais’, de um tempo em que ainda podia ter a “Sensação de que havia espontaneidade em tudo, inclusive neles, nossos passos; transeuntes todos pareciam orbitar em redor do nosso amor – cidade também [...]” (FERREIRA, 2016, p. 33-34).

Agora, caminhar do lado de fora é um deambular para lugar nenhum, é incorrer sobre uma “indecisão itinerária”, sem ponto de partida, sem périplo, sem recompensas, apenas viver a errância. E, ainda que não haja nenhum lugar para chegar, há sempre a possibilidade de caminhar, de flanar até que seus passos se convertam em “passos ontológicos”:

Desconfio que ela, melancolia, é estado no qual ficamos numa situação anticartesiana: eu não sou, eu não existo. Apesar dos pesares, estou de pé, caminho pelas ruas desta metrópole apressurada – ando ociosamente, sem rumo, sim, ainda pratico flanância: caminho para tentar iludir vigilância do tédio, da angústia que a todo instante embosca-se para me surpreender amiúde nele, meu quarto-eremitério. (FERREIRA, 2016, p. 55-56)

Não saber de um lugar aonde ir equivale a reconhecer que não está em lugar algum, mas sempre “antes de”, sempre atrás, à margem, perdido, deslocado, ignorado, quase invisível. Estar em contato com o mundo, com “a vida lá fora”, ainda que seja uma via para dispersar seus enternecimentos, jamais será o paraíso pretendido, mas tão somente a espera, o purgatório, o inalcançável.

*Há muita pungência lá fora – sim: acho que nunca vivi em consonância com esta metrópole apressurada. Sei que tempo quase todo neste quarto-claustro nunca serei incluído em recenseamento – não vão me encontrar: sou agulha neste palheiro. Seja como for, desconfio que sombras ainda não são recenseadas. Sei também, reconheço, que ruas e avenidas e becos desta cidade não podem se responsabilizar pelas minhas mal-andanças. (FERREIRA, 2016, p. 28)

Viver em descompasso em uma metrópole que é apressurada é não ter sequer a chance de ser reconhecido nela, de pertencer a ela, mas é, novamente, estar sempre atrás, à margem. Mas o narrador-protagonista-andarilho vive nela, assim como vive em seu quarto-claustro, dentro e fora. Vive no entrelugar, em um lugar onde nunca se está, mesmo que esteja: não está presente,

não está seguro, não está em conformidade, não está conformado. E, como o animal kafkiano, o caminho que empreende não é o da fuga, mas é o do encontro – o encontro, do lado de fora, com o lado de dentro; uma forma de estar dentro e de querer sempre o fora onde sempre há o dentro. E nunca estar.

NARRADOR-ANDARILHO PELAS RUAS DA METRÓPOLE APRESSURADA

Puxando outros fios possíveis do tecido narrativo, veremos que, à sombra da ambivalência instaurada pela dupla opositiva dentro/fora e a despeito das consequências subjetivas que se engendram nessa travessia, o narrador-andarilho perambula a esmo pelas ruas da metrópole apressurada e relembra-nos inevitavelmente uma tríade cara às considerações de Benjamin sobre Baudelaire e a modernidade: a cidade, as ruas e o *flâneur*. No entanto, neste ponto em que o espaço coabitado pelo narrador-andarilho no não-lugar da ‘cidade-não’ tremula sobre as suas incertezas mais oblíquas, a possibilidade e a necessidade de caminhar recupera um estatuto que põe em cheque e até mesmo inverte a ordem da *flânerie* na narrativa.

Ao recuperar a ‘literatura panorâmica’ e as fisiologias descritivas da Paris do Segundo Império – século XIX – (fisiologia das descrições humanas, fisiologia da cidade, fisiologia dos povos etc.), Benjamin (2019) oferece uma leitura das transformações arquitetônicas e do processo de urbanização da cidade concernente ao projeto utópico da Modernidade como uma via de compreensão da natureza dialética do *flâneur*:

O registro tranquilo dessas descrições ajusta-se aos hábitos do *flâneur*, que é uma espécie de botânico do asfalto. Mas já a essa altura não se podia passear calmamente por todos os pontos da cidade. Antes de Haussmann não existiam praticamente passeios largos, e os estreitos ofereciam fraca proteção contra os veículos que circulavam. Sem as passagens cobertas (*passages*), a deambulação pela cidade dificilmente poderia ter alcançado a importância que veio a ter. [...] O *flâneur* sente-se em casa nesse mundo [...]. As passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior. [...] A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama de casa. (BENJAMIN, 2019, p. 39)

Neste ponto, o *flâneur* surge como a figura de um sujeito que, dispensado da necessidade de trabalhar e afeito à ociosidade, perambula pelas ruas da cidade e se entretém como um ‘botânico do asfalto’, ou seja, aquele que desvenda os diferentes tipos humanos que compõem a multidão anônima. Além disso, o *flâneur* é um passeador assíduo, tão imbuído de uma necessidade de estar nas ruas que elas se tornam a sua morada, o lugar onde sente que a sua existência faz algum sentido.

Todavia, é justamente o contexto das transformações arquitetônicas em Paris e a

modernização proposta por George-Eugène Haussmann que cria um abismo e põe em fragilidade a existência do *flâneur*, sobretudo porque o que se instaura diante da nova cidade, com as aberturas de longas avenidas e o distanciamento próprio entre esse espaço reconfigurado e os seus habitantes, é a impossibilidade do passeio tranquilo e ocioso que deseja o *flâneur*.

Logo, a cidade se caracterizou como uma selva, não mapeada, inexplorada, uma vastidão virgem habitada por selvagens que demonstrava estranhos costumes e práticas. A orientação nessa cidade se torna uma habilidade, um conhecimento secreto disponível apenas para uns poucos eleitos, e nesse ambiente quem passeia se transforma em um explorador ou até em um detetive que desvende o mistério de suas ruas. (COVERLY, 2014, p. 139)

Os apontamentos de Coverly (2014) são semelhantes aos de Benjamin (2019) quando o ensaísta percebe a inextrincável natureza detetivista do *flâneur* diante da massificação da população e do asilo que protege os associa dos perseguidores parisienses.

Em tempos de terror, quando cada um tem algo de conspirador, todos podem também desempenhar o papel de detetive. A *flânerie* oferece para isso as melhores perspectivas. [...] Quando o *flâneur* se torna assim, um detetive *malgré lui*, a transformação convém-lhe socialmente, porque legitima o seu ócio. A sua indolência é apenas aparente. Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reação adequadas ao ritmo da grande cidade. Capta as coisas fugidias, e com isso sonha estar próximo do artista. (BENJAMIN, 2019, p. 43)

De toda forma, o *flâneur*, passeador-artista-detetive, é o ‘homem da multidão’, o explorador da cidade, o *voyeur* das existências urbanas, que caminha a esmo, ocioso e aleatoriamente pelas ruas em busca da captura. Em um cenário capitalista, onde tudo se transforma em mercadoria e onde os passeadores são, também, atraídos e transformados em mercadoria, “O *flâneur* é um homem abandonado na multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria. [...] O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente de compradores” (BENJAMIN, 2009, p. 57). Apesar de tudo isto, o *flâneur* baudelairiano é indissociável à multidão, da mesma forma que o próprio Baudelaire o é, uma vez que ele “[...] gostava da solidão, mas se possível no meio da multidão” (BENJAMIN, 2019, p. 52).

Seguindo nesta via de pensamento, Baudelaire (2006), em *O pintor da vida moderna*, assim registra a natureza daquele que tem como profissão “desposar a multidão”:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e sua profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do

mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a língua não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encontro cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.

O lugar do *flâneur* é, pois, na rua, lançando um olhar sobre a vida e as transformações tanto da matéria urbana, quanto da cultura de massa. Esse sujeito que perambula pelas ruas da cidade passeia pela multidão com um olhar ao mesmo tempo atento e distraído, demonstra cumplicidade e crítica, mas a sua atitude é *blasé*. Se deseja estar nas ruas observando atentamente os passantes, a sua intenção não é a de transformar a realidade observada, mas a de experimentá-la, de fazer vibrar – como diz Baudelaire (2006) – esse ‘eu insaciável do *não-eu*’.

Essa busca simultaneamente imperativa e agônica de um ‘eu insaciável’ também comparece em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, no entanto, ao caminhar pelas ruas da metrópole apressurada, o narrador-personagem-andarilho não está interessado na captura da cidade, seu olhar não é o de detetive, ele não deseja a multidão como o *flâneur* baudelaireano: “Dia hoje nebuloso-friorento se harmoniza com ele, meu desalento. Permaneço sentado neste banco de praça, assim: olhando para nada-ninguém com esse olhar-índex-de-perdas” (FERREIRA, 2016, p. 170).

Contrariamente, se ele se dispõe a estar imerso na multidão – a mesma que o empurra para longe – não é no intuito de lê-la, nem tampouco de alimentar-se com as idas e vindas dos transeuntes. Em seu ponto de observação há uma propensão a percebê-la – tanto a cidade quanto a multidão – sob uma ótica decadente que descamba sobre a sua própria condição (é o dentro do lado de fora, a disritmia, o descompasso):

*Povaréu todo caminha espavorido aqui nesta avenida possivelmente com medo dos tropeços alheios – ou dos passos em falsos deles mesmos. Parece, em contrapartida, que ninguém se preocupa com autodesengonço. Sim: todos os andantes desconjuntados – passos-barcos-desprovidos de ancoradouro. Pelo jeito, ausentes de fadiga também. Passos quase sempre reflexivos procurando talvez sentido abrangente do próprio ser – sim: passos ontológicos. Igualmente neblinosos: quase todos agora debaixo de névoa e fechada. Inútil negar existência de passos despojados: conhecem seus caminhos como a palma da mão. Maioria deles é de (inútil negar) passos errantes vacilantes carentes de lumes e bússolas. Vontade de dizer abusando da imagem: passos-manacial de incertezas. Inútil também negar obtusidade dos caminhos que resultam na obliquidade dos passos – há muitas ruas sem saída perpendicularando esta avenida. Sinalizações são precárias, muitos passos empacam, não há seta alguma indicando para baixo numa esquina qualquer: ALHURES É AQUI. **Curioso. Preocupado com os**

caminhares alheios, não percebi, mas parece que anoitece mais cedo nos meus passos, apesar de miúdos – móbil dela, minha obscuridade, talvez [grifo nosso]. (FERREIRA, 2016, p. 78-79)

Não há encantamento em uma metrópole apressurada, uma vez que ela própria é desencantada: é excessiva não somente porque é superpovoada, mas também porque arrefece e até mesmo exclui as identidades dos seus habitantes. O registro da cidade – uma paisagem cheia de rugas – é evidenciado por um sentimento de dispersão, de formigamento, de incertezas, é o lugar onde perpassam rasuras, mas que, ao mesmo tempo, flui por uma conformidade passiva da multidão errante. Esse registro, todavia, ainda que enrugado e esbaforido, levanta condições para que haja um caminho de subjetividade e alteridade a partir do ponto em que permite ao narrador-andarilho, por um acesso do alheio, ter um acesso de si mesmo.

É, pois, neste ponto que a *flânerie* do narrador-andarilho não recobre por imitação o arquétipo do *flâneur* baudelairiano (2006) lido por Benjamin (2019), mas ao contrário, o inverte. Há uma alteração no paradigma que o afasta e o singulariza, uma vez que a velocidade do *flâneur* é a da contemplação e a velocidade do nonagenário-andarilho é a de uma senilidade atrelada ao tempo da memória – de uma memória que é estilhaçada, lacunar, que está em processo de esvanecimento.

***Indecisão itinerária estropia meus passos. Não sei caminho pelo qual devo seguir.** Adianta nada franzir sobrolhos. Sei que esta chuva repentina denigre ainda mais minha dubiedade, meu titubeio, minha atarantação. Paranoia, talvez: desconfio que virando agora esquina qualquer vou rolar abaixo numa ladeira despenhosa. **Talvez tudo seja vontade de trilhar de volta caminho da infância, retroceder quase oito décadas,** sentar naquele banco de praça interiorana, ficar de mãos dadas com ela, minha primeira namorada. Sei que amanheci refém de manhã chuvosa, tatibitateante, nostálgica. (FERREIRA, 2016, p. 42-43, *grifos nossos*)

Não há clareza itinerária nos passos, o que há é um périplo errante, um descaminhar que ao mesmo tempo em que guarda a ilusão de chegar a algum lugar – no passado ou no futuro – também adia a necessidade de chegar, porque elaborado em um tempo que retrocede em vez de avançar – nesse caso, avançar é ir ao encontro de sua finitude. A errância é, pois, sua própria condição de indivíduo, que está continuamente convidado a perambular, ainda que dispensado da certeza de alguma chegada. Todavia, os caminhos que se desenham pelas perambulações do narrador-nonagenário possuem uma função clara, que é imperativa e decisiva, e que se não lhe permitem atingir o ponto logrado, ao menos lhe permitem o vislumbre:

***No momento em que melancolia ameaça emergir das águas abissais do desconsolo, quando desesperada angústia lucreciana ameaça desestruturar de vez meu juízo, caminho pelas ruas desta metrópole apressurada, deixando para trás vestígios inequívocos de minhas inquietudes costumeiras, meus ressentimentos cotidianos. Andejar para não doidejar. Às vezes ando inconscientemente rápido para apressar o dia**

talvez. Noutras ocasiões, mais rabugento do que nunca, sigo em frente apenas para desconcertar planos da volta [*grifo nosso*]. [...] Mesmo sobre calçadas secas sinto que meus passos estão cada vez mais amolentados. Eu e meus rancores... Sim: nunca caminho absolutamente só. (FERREIRA, 2016, p. 46-47)

Mantendo isto sob o horizonte, há um propósito neste caminhar que age, inevitavelmente, como via dupla de fuga e retorno a si mesmo, uma pulsão que busca sair de si – de sua condição mais oscilante e depreciativa – para, novamente, regressar a si, ora sob novas formas, ora sob os mesmos aspectos: “Preciso caminhar (feito agora) pelas avenidas desta metrópole apressurada para mostrar a mim mesmo às claras, libertando-me dos próprios esconderijos, dos próprios calabouços. Andejar para não doidejar, ou para apaziguar atormentados rancores” (FERREIRA, 2016, p. 132).

Assim, a experiência do espelho permitida a ele quando inscrito na pele do escritor – que escreve para se reconhecer através das palavras – é também concedida ao narrador-andarilho, não em confronto com a superfície envidraçada, mas no encontro com as ruas: o ato de caminhar gera uma dimensão de reconhecimento.

*Caminho mais uma vez pelas ruas desta metrópole apressurada. Inútil lançar mão de grandes passadas, vejo-me obrigado a reconhecer: não posso me desembaraçar de mim mesmo. Agora, jeito é palmilhar veredas batidas, cair no costume, afeiçoar-me do próprio EU: estou impossibilitado de criar duplo qualquer, mesmo que fosse coisinha de nada mais alto, pouca coisa mais corpulento, QI mais substancioso, olhos mais resplandecentes e cousa e louca. Jeito é render-me à clemência dos vencedores, vergar-me ao prestígio da natureza, ir passo a passo, caminhar a meio trote: não posso me emprestar novo colorido. (FERREIRA, 2016, p. 286).

Ao caminhar, e pela própria lentidão dos passos em meio à metrópole apressurada, o narrador-andarilho reconhece as suas fragilidades, os seus limites, a sua finitude. Em Luís Alberto Brandão Santos (1999), o espaço da cidade recobre uma incapacidade no indivíduo de se perceber e se identificar em razão dos excessos e das saturações do ambiente urbano. Para o autor, a cidade é um “Espaço intangível que produz um estado de suspensão do vínculo entre o indivíduo e o que está a seu redor, que gera a experiência da própria dissolução dos limites da individualidade” (SANTOS, 1999, p. 132). Neste sentido, na impossibilidade de estabelecer vínculos e relações – consigo e com os outros – a cidade é refletida sob esse signo em que é um “Espaço de formas excessivas e oscilantes que torna recíprocas as tendências de irreconhecer o mundo e irreconhecer-se” (SANTOS, 1999, p. 132). De modo particular, o narrador-andarilho de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* desloca-se nesse polo em que a cidade o impele ao sentimento de “irreconhecer-se”, mas, na contramão disto, é exatamente este lugar em negação que o permite reconhecer-se e abrir uma ponte para ir e vir sobre a sua própria condição, seja para aceitá-la ou para buscar se desfazer dela.

Caminhando vida toda, juntando cacos veredas afora – cacos de mim mesmo.

Viver é se estilhaçar se recompor ressuscitando colando fragmentos amiúde. Morre-se mosaico. Antes, as volúpias vão se encarquilhando ao longo do caminho. Sei que vivi aparando perplexidades. (FERREIRA, 2016, p. 192)

Esse reconhecimento, também ele atrelado à memória, é que nos conduz de volta ao que é fragmentado, pois, assim como no tecido de sua escrita, o ato de caminhar é uma forma de se recompor, de se ressignificar, de reunir aquilo que está ao alcance ainda que estilhaçado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltando ao nosso ponto de partida, fica patente que há, em *Não tive nenhum prazer em conhecê-las*, um sentido que instiga e puxa o narrador-andarilho para as ruas da metrópole apressurada em uma busca agônica de si mesmo – que comparece ora como um gesto de reconhecimento, ora como um caminhar pelo tempo da memória ou, ainda, diante do reconhecimento, como uma possibilidade de fugir de sua própria condição. Mas este sentido, imperativo e decisivo, instaura, tanto pela via da narrativa quanto pelo caráter subjetivo do narrador-andarilho-nonagenário, uma errância que não aponta para lugar nenhum, mas está sempre em uma direção bem definida.

Ao engendrar subterfúgios caminhando e mantendo sob o horizonte a expectativa de se (re) encontrar em outro estado nas ruas da metrópole, o narrador-andarilho se percebe indissociável de sua condição e a oposição entre o quarto-claustro e as ruas da metrópole apressurada (o dentro e o fora) instaura uma tensão em que é possível um processo de reconhecimento e de acesso de si mesmo, não como panaceia, mas como busca incessante, como movimento.

Para o narrador-andarilho, o jogo de perambulação e imaginação – o estado de observação de si mesmo como peças que mudam os rumos da narrativa – se relacionam, um como catalisador do outro, fazendo confirmar as circunstâncias em que o caminhar se consolida como a tentativa de se localizar e não deixar se perder, assumindo novos signos e significados: **caminhar para juntar os próprios cacos; caminhar para não doidejar; caminhar “[...] para driblar esmorecimento, lassidão [grifo nosso]”**. (FERREIRA, 2016, p. 235); **caminhar “[...] manhã toda para quem sabe fugir das próprias errâncias [grifo nosso] – no sentido duplo da palavra”** (FERREIRA, 2016, p. 244); **caminhar “[...] para conter impulsões nervosas, quebrantar ânimos, enquadrar tais inquietudes no registro da complacência – atenuar destemperos. Caminho para imprimir comedimento, conservar dentro dos limites [grifo nosso]”** (FERREIRA, 2016, p. 271).

Por fim, esse “caminhar descaminhado” nos faz perceber – para além dos pontos já citados anteriormente – os labirintos pelos quais o narrador-andarilho passeia e que aguçam a premissa de que os seus passos ‘a meio trote’ na metrópole apressurada não embargam a possibilidade – ainda que ilusória – de seguir caminhando para buscar conferir um sentido à vida e de moldar-se através de suas deambulações. No sentido contrário, entender que o narrador paradoxalmente ocupa um lugar em negação – próprio da sua condição em uma cidade que o invisibiliza – não exclui do horizonte a utopia desse lugar onde tudo é possível: caminhando, imaginando, resolvendo, se reconhecendo.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 851-881, 2006.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- COVERLEY, M. *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- DALCASTAGNÉ, R. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. *Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies*, vol. 3, n. 1, p. 31-37, 2014.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FERRARA, L. D. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FERREIRA, E. A. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- _____. *Os piores dias de minha vida foram todos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Prefácio de Eneida Maria de Souza. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- MELO, C. V. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. 2010, 278p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- SANTOS, L. A. B. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, M. S.; COELHO, H. R. (orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 131-138, 1999.

Luís Henrique Pereira da Silva

Mestre em Letras, com área de concentração Teoria Literária, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (2021). Graduado em Letras - Português/Inglês, pela Universidade Estadual do Maranhão (2018).
Professor de Literatura Brasileira e Linguagens.

Maria Iranilde Costa

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (1995), mestrado em Ciência da Literatura (2001) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Ciência da Literatura (2014), também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professora Adjunta II da Universidade Estadual do Maranhão e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão.

Recebido em 10/03/2022.

Aceito em 15/06/2022.

**“SÃO PAULO É O LÁ FORA? É O AQUI DENTRO?”:
O TRÂNSITO COMO NÃO-LUGAR EM *ELES ERAM
MUITOS CAVALOS***

**“SÃO PAULO IS IT THERE OUTSIDE? IS IT HERE
INSIDE?”: *TRAFFIC AS A NON-PLACE IN THEY WERE
MANY HORSES***

Marcelo Franz
UTFPR

Resumo: A degradação da cidade contemporânea e seus efeitos sobre os indivíduos na sua interação com o meio urbano são temas importantes no romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato. A ação é Ambientada na cidade de São Paulo, flagrada panoramicamente e de modo fragmentado numa série de pequenos atos de personagens em geral anônimos em um único dia. Propomo-nos a observar, na análise do texto, nuances e detalhes da representação do trânsito e do transitar, vendo nisso ilustrações do significado da crise de identidade dos sujeitos em nossos dias. Amparamo-nos teoricamente no conceito de “não-lugar”, desenvolvido por Maurc Augé.

Palavras-chave: Ruffato, trânsito, não-lugar.

Abstract: *The degradation of the contemporary city and its effects on its inhabitants in their interaction with the urban environment are important themes in the Luiz Ruffato's novel They were many horses (2001). The plot is set in São Paulo, which is seen in panoramic and fragmented way in small acts of characters that are generally anonymous in a single day. We propose to observe, in the analysis of the text, nuances and details of the representation of transit and move in the city seeing in it illustrations of the meaning of the identity crisis of subjects in our days. We are theoretically supported by the concept of “non-place”, developed by Maurc Augé.*

Keywords: *Ruffato, transit, non-place.*

1 INTRODUÇÃO

Narrativa das mais celebradas e emblemáticas da ficção brasileira do começo do século XIX, *Eles eram muitos cavalos* tem como uma de suas qualidades sempre apontadas pela crítica a experimentação dos gêneros discursivos e a tensão criada em torno dos conceitos tradicionais de romance. A rigor, numa leitura mais apressada, o livro se nos mostra composto de várias sequências narrativas isoladas, numeradas, intituladas e que não mantêm relação de continuidade. Porém, a arquitetura do texto aponta para a criação de uma panorâmica que, afinal, constrói um quadro coerente, feito de fragmentos. Com efeito, muito já se observou sobre a diversidade de formas e gêneros literários, que compõem na concepção da obra um verdadeiro romance-mosaico, cuja personagem protagonista seria a cidade de São Paulo.

Iniciemos a incursão pela análise do romance de Luiz Ruffato, tomando como mote e epígrafes uma consideração já clássica de Mikhail Bakhtin sobre O plurilinguismo no romance — em *Questões de literatura e de estética*, e outra de Claudio Magris no ensaio/posfácio da coletânea *A Cultura do Romance* (organizado por Franco Moretti):

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 1990, p. 124).

(O romance moderno) comporta a sensação concreta – que sempre irá aumentar até se exasperar em nossos dias – de uma mutabilidade vertiginosa de tudo o que se mostrava – ao menos em relação ao tempo histórico do homem – como eterno e imutável. O próprio homem, pouco a pouco – ou seja, suas paixões, suas percepções, sua consciência, sua lógica, seu ser -, surgirá mutável em sua essência, e mutáveis surgem, por conseguinte, os próprios cânones e ideais de poesia e beleza(...). O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão (MAGRIS In MORETTI (org.). 2010, p.1018).

Em consonância com o que é apontado por Bakhtin, nota-se na intenção criativa de *Eles eram muitos cavalos* a junção complexa de uma variedade de discursos em 70 pequenas unidades ficcionais (embora nem todas sejam em si estruturalmente narrativas) que, somadas, compõem um quadro tão alentado quanto multiforme de um dia na maior cidade da América Latina no ano de 2000. O plurilinguismo está, neste caso, a serviço da descrição prismática e caleidoscópica de um universo social e cultural que tem na diversidade a sua mais completa tradução.

Porém, mais do que o regozijo com o mero “experimento” estético de se valer da discussão linguística para constatar o óbvio das infinitas caras que a cidade revela/oculta no infinito de um

dia, a ficção de Ruffato busca a representação desencantada de um mundo em crise, com valores em xeque, camadas da população sub humanizadas, indivíduos andando a esmo pelo espaço agressivo da urbe à procura de um sentido para suas trajetórias. Trata-se de um romance de evidente tonalidade crítica, preocupado sobretudo com a representação o (sem) destino personagens em sua maioria pobres ou provenientes de grupos sociais não hegemônicos.

No fragmento acima citado, Claudio Magris aponta a representação do indivíduo desnortado e à procura de sentido como a face predominante do romance moderno. Chama-nos a atenção a nomeação dessa procura infrutífera como “odisseia de uma desilusão”. Tal imagem poética pressupõe a noção de movimento como fundamental, ainda que se possa apreender da assertiva de Magris que nem sempre se trata de um trajeto percorrido em sentido literal. Parados ou em trânsito, os problemáticos heróis rebaixados da ficção moderna vivenciam, assim como o protagonista da epopeia homérica, o descaminho em sua procura pelo que os define, mas estão, diferentemente do herói clássico, fadados à não concretização do que buscam.

É curioso o diálogo de *Eles eram muitos cavalos* com resquícios formais de duas modalidades romanescas tradicionais. Dada a importância que se atribui no texto à descrição dos ambientes, ele talvez mantenha vínculo (ainda que de modo problematizador) com o romance de espaço. Por outro lado, considerando as várias sequências narrativas do livro marcadas pela descrição de deslocamentos, o livro tem algo de romance de viagem, se tomarmos a descrição de (pequenos ou grandes) movimentos no espaço e a aventura que marca o transitar como traços dessa forma narrativa. Seria limitador e pouco revelador das complexidades estruturais da obra enquadrá-la de modo estanque em uma dessas possíveis classificações. Contudo, não sendo, de modo puro, nem um romance de viagem nem um romance de ambiente, pode-se dizer que o texto que aqui analisamos contém pouco (ou muito) de cada um dos dois tipos.

Atentaremos a partir de agora para algumas sequências do romance-mosaico de Ruffato (que denominaremos fragmentos) nas quais se destacam descrições de deslocamentos de personagens por vias urbanas (ruas, avenidas, rodovias) com a utilização de distintos meios de transporte (automóveis próprios, taxis, ônibus). Nosso intuito é observar como, na relação com esses espaços e na experiência do transitar, os personagens revelam-se em suas crises de identidade e, por meio disso, expõem a compreensão do romance sobre os dilemas identitários do homem pós-moderno.

2 MODOS DE FLANAR POR NÃO-LUGARES DA CIDADE PÓS-MODERNA

A captação do universo urbano pelo livro *Eles eram muitos cavalos* tem como um de seus principais méritos a arte de flagrar dimensões variadas das experiências sociais e culturais dos que habitam a metrópole. Junto a isso, o livro de Ruffato descreve variados cenários de atos vividos e sofridos por uma vasta gama de seres dessa cidade-mundo, em um único dia dos tempos atuais. O retrato desse caos se dá por meio do fragmentado, alcançado com recursos estilísticos que enfatizam o breve e o descontínuo de pequenas ações cotidianas.

Vale observar que, por essa via, *Eles eram muitos cavalos* se filia a uma tradição importante da

literatura moderna, que tem na tematização da experiência complexa nos espaços urbanos o centro dos seus interesses. Com efeito, sobretudo na Europa, a partir da segunda metade do século XIX, com a intensificação da economia industrial observa-se nas cidades uma explosão demográfica que condiciona novas formas de experiência do espaço e de interações. Derivam disso novas formas de sensibilidade e percepção da paisagem, para a qual se faz necessário constituir novas significações. A literatura que emerge nesse tempo mostra-se especialmente atraída pelo retrato dessa nova geografia e pelo homem que nela se situa.

Correlata a essa tematização das cidades e derivada dela nota-se a partir do final do século XIX, inicialmente no âmbito da poesia – mas não circunscrita a ela – a aparição do flâneur como emblema do ocupante por excelência do mundo urbano moderno emergente, portador e porta-voz de um modo novo de olhar e perceber as cidades. Andarilho e observador, o flâneur, celebrizado por Baudelaire, é o homem na multidão e que nela encontra asilo. “Detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado” (ROUANET, 1992, p. 50). Seu olhar inquiridor, cético e crítico busca a apreensão da metrópole como um todo, ao mesmo tempo encantado e desafiado pela paisagem multiforme que divisa em seu caminhar, apreendendo pela visão e pela reflexão “peripatética” as contradições desse meio atraente e repulsivo com o qual se identifica, mas que nem sempre o acolhe.

Embora encantado pela técnica (que transforma o cotidiano da cidade e de seus habitantes), o flâneur põe em dúvida o cientificismo e racionalismo como os geradores do progresso, constatando que eles pouco amenizam a miséria social. O *modus vivendi* burguês, acomodado às conquistas da modernização urbana, é alvo do olhar questionador desse andarilho, uma vez que, em seu périplo pela cidade/mundo, o flâneur percebe, ao mesmo tempo horrorizado e atraído, o vínculo entre o acúmulo de confortos e riquezas pela burguesia e a degradação humana de que são vítimas os que são postos na condição de indigentes. Walter Benjamin, ao caracterizar a figura do flâneur em seu contexto original (o da Paris do século XIX), observa que o mundo moderno se define pela intensificação do conflito e da instabilidade:

O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade (BENJAMIN, 2006. p. 67).

Seria possível, na contemporaneidade da megacidade, uma experiência de captação do mundo ao modo da que é feita pelo flâneur oitocentista? A resposta mais óbvia aponta para a dificuldade dessa correspondência, seja porque os grandes (ou imensos) centros urbanos atuais se mostram pouco “captáveis” por um olhar unificador e totalizante como o pretendido pela figura que frequenta a poesia de Baudelaire, seja porque a sensibilidade contemporânea no modo apreender essa paisagem se mostra, diferentemente da do flâneur de antes, pouco afeita à utopia. Acrescentaríamos que, se a cidade moderna, ainda que sob o signo da crise, se constituía aos olhos

do caminhante observador como um espaço de contemplação - a ponto de Sergio Paulo Rouanet identificar o flâneur como o homem que “habita uma cidade real e é habitado por uma cidade de sonho” (ROUANET, 1992, p. 50) -, nos dias atuais, dada a conformação da paisagem desses espaços e a relação que os indivíduos mantêm com ele, o transitar pelos grandes centros urbanos é algo desprovido de qualquer halo de historicidade, identificação ou transcendência.

O que reforça essa suspeita, eivada de pessimismo, é a consideração do antropólogo francês Marc Augé sobre os não-lugares, tão presentes na paisagem urbana das cidades pós-modernas e nos quais o homem desse tempo se habituou a permanecer, magnetizado pelo que se lhe oferece em tais ambientes. São locais de rápida e rotativa convivência aglomerada, dissociados de identidade ou história: lugares de passagem, que não servem para abrigo ou estabelecimento de conexões. É certo que lugares de passagem sempre existiram, porém os que são estudados por Augé têm-se feito cada vez mais presentes na pós-modernidade, ocupando nas cidades atuais um espaço maior, tornando-se pontos cada vez mais atrativos e frequentados. A arquitetura e o urbanismo de nossos dias dedica a espaços de passagem (rodoviárias, aeroportos, shopping centers, hotéis, etc.) um empenho criativo constante no sentido de construir a sensação de conforto e acolhida, viabilizando, na contrapartida disso, o convite aliciante ao consumo e à despersonalização. Marc Augé define assim esses espaços:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como Identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares. Isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito, renovado com os gestos do comércio “em surdina” um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito. (AUGÉ, 2001, p. 73-74)

A consequência lógica da ponderação do autor sobre o efeito de nossa ida e permanência reiterada a espaços como esses é a de que, por não induzirem à criação de vínculos entre seus frequentadores, os não lugares favoreceriam o apagamento das relações sociais nos formatos habituais até a modernidade. O anonimato, a impermanência e a onipresente sugestão (“em surdina”) ao consumismo – com a manipulação de dados do sujeito consumidor tão característica do

“capitalismo de vigilância” -, tudo isso contribuiria para consolidar uma espécie de efeito dissolvente sobre a maneira pela qual nos relacionamos ou pensamos nossa identidade e a representamos.

Em sua busca por representar o fragmentado de um dia na megalópole brasileira, síntese terceiro mundista das complexidades dos (não) projetos urbanísticos na periferia do capitalismo tardio do século XXI, o livro *Eles eram muitos cavalos* lança um olhar sobre o meio urbano que, em seu “flanar” irregular, capta criticamente variadas dimensões do horror que constitui a paisagem e seus ocupantes, muitos deles também andarilhos pelo espaço da cidade, ainda que sua andança quase nada tenha da comoção que caracteriza a flâneur da modernidade emergente.

Nossa tentativa de entendimento do romance de Luiz Ruffato se aterá doravante a situações e cenas do livro em que se veem personagens em deslocamento espacial, oscilando entre a experiência interna de seu transitar (e, por meio disso, revelando-se em face do que as leva a esse movimento, com suas motivações e seus conflitos) e a descrição do que captam do mundo externo (como se fossem câmeras sensíveis e julgadoras) enquanto se movimentam, sendo essas imagens, no modo como personagens e narradores as flagram, também importantes para se entender a questão das identidades tematizada nos enredos. Sem seguir a ordem em que os fragmentos que serão analisados aparecem no livro, optamos por observar, a princípio, três situações em que a ação de deslocamento acontece em automóveis. Por fim, trataremos de duas cenas em que se narram viagens em ônibus.

3 O NÃO-LUGAR COMO “FORTALEZA”: A BOLHA DE SEGURANÇA DA CLASSE MÉDIA

Ao pensar sobre a proliferação e a variabilidade de cenários que constituem, na geografia das cidades atuais, o que denomina não-lugares, Marc Augé observa:

Os não-lugares-, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus) os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, 2001, p.74-75).

O quarto fragmento de *Eles eram muitos cavalos*, intitulado “A caminho”, chama-nos a atenção por problematizar, na experiência do protagonista anônimo - um executivo que dirige de madrugada seu carro importado a caminho do aeroporto de Guarulhos - o que o trecho citado acima chama de “imagem de si mesmo”. A ação narrada na parte inicial do fragmento, a exemplo do que se verá em outras cenas de trânsito presentes no livro, é marcada pela captação poética do próprio movimento pelo texto que o informa, como se nota nessa passagem:

O Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte, *mais neguim pra se foder* (RUFFATO, 2001, p. 11).

Em paralelo ao retrato do que se passa no interior do veículo e os sinais de luxo que dele se depreendem (e aos quais a personagem se funde, ele também refinado em suas roupas e acessórios), as frases desenham, com recursos sonoros como as aliterações e assonâncias, o movimento do carro (aparentemente em alta velocidade) por uma rodovia, ponto de entrada/saída da cidade. Junto à referência à sonoridade ouvida dentro do carro (“a música hipnótica, tum-tum tum-tum”), destaca-se a visão do mundo externo (“o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos”), uma enumeração chamativa também pelo efeito sonoro que busca produzir. O contraste entre o interno e o externo nessa viagem acaba por salientar, na fala (reiterada ao longo do fragmento) da personagem – “mais neguim pra se foder” –, a excitação vivida por ele por ver-se, enquanto trafega pela irregularidade da paisagem que a circunda, numa posição de superioridade diante da decadência da cidade e dos seus habitantes, seja os estabelecidos, seja os vindouros, trazidos pelos “ônibus que convergem de toda parte”. Em certo sentido, seu carro lhe proporciona a sensação de um mundo à parte, uma fortaleza confortável e luxuosa face à podridão em torno. Um não-lugar de segurança provisória e marcado pela superficialidade, propenso a que o seu ocupante repense, enquanto trafega, a sua identidade, construindo uma compreensão sobre si mesmo como um ser acima da degradação daquela parte da cidade onde se encontra. Em suma, seu carro é a fronteira de dois mundos desiguais.

Adiante, o fragmento se aterá à descrição mais detalhada do próprio ocupante do veículo: um migrante mineiro, natural de Muriaé (“cidade triste”), que experimenta em poucos anos, trabalhando no mercado financeiro, uma ascensão meteórica, favorecida, ao que parece, pelas complexas relações de proximidade com o patrão e membros da família deste.

há seis anos escorria sua pálida magreza pelas poucas sombras das ruas tristes de
muriaé cidade triste
há cinco anos vestia-se com as primeiras neves de fairfield ohio graças a uma
bolsa do american fields ganha em concurso promovido pela loja do rotary club
de muriaé cidade triste
há quatro anos arranhava suas incertezas no citibank
suas certezas no citibank
há dois anos ganha dinheiro pro
o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim

há um ano cuida do caixa-dois da corretora
(RUFFATO, 2001, p.13)

Essa ascensão rumo à estabilidade financeira (e também ao crescente estrangeiramento de seus hábitos e padrões de consumo) não deixa de conviver com a incerteza (“o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim”), o que torna a experiência de ocupação do espaço privado do carro um tanto amarga, ensejando um discurso sobre si mesmo que reforça a autovalorização e um olhar sobre o que está fora do carro – incluindo o que compõe a memória de sua trajetória vitoriosa, suas origens, mais modestas do que a sua posição atual – que é agressivo e ressentido.

Desenha-se o perfil de um sujeito adaptado às demandas de produtividade e alta performance próprias do meio social e da condição econômica que buscou alcançar, sendo a classe rica de São Paulo (especialmente a parte dela atrelada ao que impõe a dinâmica do mercado financeiro e seu poder) a nata do capitalismo local. Contudo, como se verifica na sua lembrança apressada (que segue, irregularmente, o ritmo veloz do carro dirigido por ele), nem só da competência em sua área de atuação se constitui o sucesso que o executivo emergente ostenta. Ter caído nas graças do “velho” o favoreceu, sendo plausível se deduzir que talvez isso lhe cobre um preço. Seu trajeto profissional/relacional com o mundo onde foi parar desde que deixou sua “cidade triste” é metaforizado no trajeto feito por seu carro pela rodovia feia e perigosa que o leva ao aeroporto internacional, para, no final do fragmento, recepcionar uma mulher que talvez seja a esposa do seu chefe: “ela deve estar chegando, uma dessas estrelas que sobrevoam a estrada, a mulher, o patrão” (RUFFATO, 2001, p. 12), que chega de Londres e lhe traz de presente um anel.

Seu espaço/fortaleza em movimento lhe proporciona a visão – a uma distância segura – de um mundo (o de fora do carro ou o de suas origens) que ele quer deixar para trás em alta velocidade, seja a que preço for. Em seu espaço de segurança, a afetação de que se cerca é o indicativo da construção de uma nova identidade, distante o mais que possa dos que chegam nos ônibus com que seu carro cruza naquela madrugada: “mais neguim pra se foder”.

O fragmento número 40, “Onde estávamos há cem anos?”, guarda alguma semelhança com o que analisamos acima. Novamente se tem a descrição de um trajeto percorrido por um carro tido como luxuoso pela altura do ano 2000, um Honda Civic. A identificação pela marca dos objetos possuídos ou usados pelas personagens – algo que se vê em muitos momentos do livro – acaba funcionando como um elemento diferenciador dos universos sociais. No caso dos fragmentos 4 e 40, a ostentação das marcas revela o apego das classes de maior poder econômico ao atrativo das grifes emblemáticas do capitalismo globalizado. Em “Onde estávamos há cem anos?”, o engravatado Henrique, dentro de seu carro “estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável” (RUFFATO, 2001, p. 81), assim como o protagonista do outro fragmento, observa o mundo lá fora, parado no cruzamento da Avenida Rebouças com a Rua Estados Unidos:

Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos pára-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletos em buquê de flores, cacos de

vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês alugados esfarrapados, imundos, dependurados nas escadeiras, inocentes, coxas à mostra, cabelos presos em sonhos vaporosos. Mocinhas vestidas de torcida-organizada-de-futebol-americano espalham folders de lançamentos imobiliários. Rapazes encorpados vestidos de jogador-de-time-de-basquete-americano exibem revólveres sob um outdoor São Paulo – Miami Non Stop, que encobre um pequeno prédio abandonado, onde gatos e crianças remelentos dormem ignorando a tarde que se oferece lúbrica (RUFFATO, 2001, p. 81).

É interessante se observar que, enquanto em “A caminho” o veículo é descrito em seu movimento – sendo oportuno acrescentar que também esse movimento constitui um importante elemento da segurança que essa “fortaleza” garante ao seu ocupante –, o carro do fragmento 40 está parado num semáforo, sendo que ao final, sem ter avançado muito no trânsito pesado da metrópole, se verá parado num engarrafamento, tendo diante de si a mesma imagem dessa coletividade multiforme de pedintes, vendedores e pregoeiros de cruzamento, tão presentes nas cidades grandes brasileiras.

Mas, além da descrição do que Henrique vê do mirante de sua “cidadela irredimível”, o texto nos traz uma quebra de tempo e espaço. Inicialmente, se narram passagens lembradas de uma viagem recente do protagonista com a esposa, à Itália, na condição de turistas de boa condição material, apreciando as maravilhas do primeiro mundo. Depois disso, num flashback descontínuo, aparecem imagens da memória familiar remota de Henrique, situados no período da massiva imigração europeia que chega a São Paulo no começo do século XX. O conteúdo dessa reminiscência, apresentada entre parêntesis e com tipos gráficos diferentes dos usados para se referir à ação presente, recupera as origens modestas dos antepassados de Henrique, oriundos da Itália, seduzidos pela perspectiva de reconstrução de suas vidas e a realização de seus sonhos de ascensão social na maior e mais internacional das cidades da América do Sul.

O vêneta Giacomo enamorou-se da napolitana Maria, numa festa no Brás. O avô tinha uma serralheria na Barra Funda e tudo o que ganhava despejava no colo de mulheres suspeitas e insuspeitas. Vivia alvoroçado escondendo-se de encomendas, de cobradores, de maridos. A avó sustentava a casa e os seis filhos lavando roupa, passando, costurando, fabricando embutidos. Antônio, pai de Henrique, tornou a atividade de fim de semana da mãe em ofício do dia-a-dia e logo eram donos de um frigorífico, que galgou nome e cujo prédio nem um tijolo mais existe (RUFFATO, 2001, p. 83).

O título do fragmento, na pergunta que propõe (“Onde estávamos há cem anos?”) acaba por se mostrar polissemicamente irônico. Cria-se, a exemplo do que se vê no fragmento anteriormente analisado, o contraste entre tempos da vida da personagem que dirige seu carro pela cidade, mas, enquanto a recapitulação feita pelo anônimo motorista do outro trecho salienta a recusa dele ao seu passado, no fragmento 40 a memória de Henrique é carregada de maior aceitação ou mesmo orgulho. De fato, ele se “inclui” na evocação respeitosa do que viveram seus antepassados por

meio do “nós” pressuposto na pergunta/título do texto, como se ele também fizesse parte da odisséia dos desbravadores do mundo novo, embora de fato seja só um herdeiro disso. É irônico esse orgulho por seus familiares imigrantes terem “vindo de baixo” e prosperado na megalópole (a ponto de Henrique se beneficiar dessas conquistas, usufruindo do conforto de seu carro novo e das viagens ao exterior) em contraste com a sua impaciência diante dos seres vistos por ele no caos do cruzamento onde parou. Esses seres e seu desajuste no espaço que ocupam são, nos dias de hoje, os que vêm (e talvez nunca consigam sair) “de baixo”. Com eles não cabe a mesma condescendência dirigida à idealizada bravura de seus familiares (também pobres) no seu embate com a cidade.

Mas a ironia do título se apreende também em outro contraste: A utopia da imigração aventureira dos ancestrais de Henrique se sustenta numa lógica de movimento, de mudança, de caminhada rumo ao sonho da América. O presente, na descrição da parada no tráfego, mostra que em “cem anos” o frisson do movimento incontinenti rumo à prosperidade (o mito de que São Paulo não pode parar) foi substituído pela impossibilidade de qualquer movimento. O carro é um não-lugar de demorada permanência, quase um “imóvel” (necessariamente isolado do perigoso mundo externo) onde o seu ocupante rememora – ironicamente - que nem sempre foi assim. Ele constata que a experiência de interrupção do fluxo é inexorável, destino dos descendentes dos sonhadores de antes. Aquele antigo movimentar-se pela cidade mundo impulsionado por alguma busca de futuro é algo que não poderia ser revivido na atualidade. E a parada forçada (sentida como eterna) o obriga a ver que a utopia de construção de uma cidade moderna, fator de atração dos imigrantes de antes, dá lugar a uma realidade degradada e disforme que, mesmo estando ele na segurança de sua bolha (o carro “estalando de novo, janelas cerradas”), se faz perigosamente próxima.

O fragmento 41, intitulado “Táxi”, assim como os dois vistos até este ponto do estudo, tem como centro da ação uma viagem de carro por lugares da cidade. O atrativo dessa narrativa (mais extensa que as anteriores) é a opção por refinar esteticamente o uso da linguagem coloquial na reprodução – bastante verossímil - da fala do narrador, um migrante nordestino, Claudionor, que vive em São Paulo e trabalha como taxista. Mais importante do que a descrição dos lugares por onde o carro passa é a interlocução que se estabelece de modo pressuposto entre o condutor do veículo e o passageiro, tratado como “doutor”: “O doutor tem algum itinerário de preferência? Não? Então vamos pelo caminho mais rápido. Que não é o mais curto, o senhor sabe” (RUFFATO, 2001, p. 81).

O “doutor”, tal qual o interlocutor de Riobaldo – outro emérito conversador - em *Grande Sertão: Veredas*, nada diz. O que se mostra da viagem é a longa fala/monólogo feita da rememoração da história aventureira do condutor do taxi no seu confronto com a cidade (da qual ele fala carinhosamente) até se constituir, depois de muitos atropelos, pelo que se deduz de seu relato, como um possível membro da classe média baixa, sem as seguranças, a estabilidade e muito menos o luxo ostentados pelos motoristas dos fragmentos vistos antes, mas perfeitamente adaptado ao meio urbano e suas exigências e vantagens, orgulhoso de algumas modestas conquistas materiais que contrastam com as carências do passado. Ele desenha de si mesmo o perfil de um típico “self made man”:

Saí de casa muito cedo, menino ainda. Desci do norte de pau-de arara. Se o senhor soubesse o que era aquilo... Um caminhão velho, lonado, umas tábuas atravessadas na carroceria, servindo de assento, a matula no bernal, rapadura e farinha, dias e dias de viagem, meu deus do céu! Mas posso reclamar não. São Paulo, uma mãe pra mim. Logo que cheguei arrumei serviço, fui trabalhar de faxineiro numa autopeças em Santo André. Depois fui subindo de vida. Porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que até dá pena, não tem emprego pra ninguém. Eu mesmo, que tenho uns restos de idade pra gastar ainda, já aposentei, ainda tenho que pegar bico à unha, porque ninguém valoriza velho (...) Naquela época estavam tão precisados de braços pra trabalhar que a gente mal descia do pau-de-arara e já tinha emprego. Eles mesmo ensinavam o ofício (RUFFATO, 2001, p. 87).

Mais adiante, continua:

Naquela época eu conseguia tirar férias de trinta dias, estava estabelecido, já tinha casa na Vila Nova Cachoeirinha (...) Aí caí na besteira... na tentação... Fui despedido da firma onde trabalhava e resolvi usar o dinheiro do fundo-de-garantia pra abrir uma lojinha de jogos eletrônicos na garagem... (...) E não é que a lojinha virou ponto de tráfico de drogas, me roubaram o carro, fui à falência! Em dois tempos, eu tive de me virar, começar tudo de novo... Fui ser motorista de ônibus, juntei uns trocados, os genros me ajudaram, comprei uma licença de táxi, não era essa não, era outra, de um ponto lá no Belém, depois consegui um lugar na Lapa, um ponto muito bom... (RUFFATO, 2001, p. 88-89).

A parte inicial de seu lembrar reforça o lugar comum difundido da capital paulista como espaço acolhedor a quem tem “braços pra trabalhar”, embutindo nisso a compreensão de que os que não prosperam é porque não “mereceram”, por não terem demonstrado o devido esforço. Tal discurso, proferido na “tribuna” de um banco de taxi por um trabalhador que, na ilusão de sua humilde prosperidade, ignora ter construído a riqueza infinitas vezes maior dos muitos patrões que teve, revela um sujeito adaptado de modo passivo ao sistema de valores da burguesia a que ele, com seus costumes adquiridos de modo colonizado, aspira, imaginando que sua ascensão está atrelada a replicação de um *modus vivendi* de classe média (as viagens ao litoral no verão, os filmes pegos numa locadora, “O senhor vai na locadora de vídeo e tem uma prateleira lá só de filme de sacanagem” (RUFFATO, 2001, p. 86”), o orgulho de ter uma filha formada em Direito e que até já viajou “pro estrangeiro”).

A trajetória irregular rumo à perfeita adaptação à cidade – que inclui sua relação cordialmente complicada com membros da sua família que nem sempre tiveram atitudes irrepreensíveis, como um genro negociante “meio malandrão” - é feita de perigos e incertezas, o que reproduz em chave metafórica a contraditória advertência feita pelo taxista no começo da viagem: o caminho mais curto nem sempre é mais rápido. Essa assertiva, ligada à memória de uma constante troca de identidades por parte de Claudionor, cria um nexos entre a viagem e o relato de sua trajetória

pessoal, tendo ou não ela ocorrido do modo como ele a narra ao “doutor”.

O taxi em seu movimento é um espaço de memória, real ou fictícia, onde a projeção de seu desejo de ascensão (pouco provável ante àquilo que a cidade exige de quem a procura como refúgio tendo apenas “braços pra trabalhar”) ganha forma na narrativa que constrói ao passageiro sem que este lhe peça. O veículo no trânsito, seja pelo trajeto mais curto, seja pelo mais rápido, é um não lugar de possível interação transitória, propenso a que se crie diante de cada novo passageiro uma nova identidade provisória, feita de novas aventuras – vividas ou sonhadas - no interminável desbravar dos caminhos da cidade.

4 O NÃO (TER) LUGAR COMO “PRISÃO”: A INSEGURANÇA DOS POBRES

Uma recorrência nas ações dos fragmentos em que se divide a obra que aqui analisamos é a descrição da cidade a partir de situações conflitivas capturadas em flagrantes mínimos pela consciência narrativa do texto. São conflitos de diferentes naturezas: dos indivíduos com o espaço – físico ou social - que ocupam, deles com outros indivíduos (iguais ou diferentes deles) e deles consigo mesmos, suas identidades, sua memória, seus projetos. Regina Dalcastagnè, num estudo sobre as representações do espaço urbano na narrativa contemporânea, considera improvável que qualquer imagem ficcional de cidades grandes na literatura brasileira atual deixe de contemplar esses múltiplos conflitos como parte essencial e identificadora dos desenhos da metrópole:

O espaço urbano é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum – e, neste sentido, seu modelo é a polis grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam. (DALCASTAGNÈ, 2003, p.34).

A “hostilidade” referida no trecho citado tem ocasião de acontecer em determinados espaços de convivência, verdadeiros “teatros de operações” de uma guerra pela ocupação de território. São espaços em si mesmo “hostis” (fisicamente desagradáveis, insalubres, desprovidos de conforto, eventualmente perigosos), que em muito favorecem o belicismo cotidiano dos seus frequentadores. Um exemplo de espaço hostil de nossas cidades é o transporte coletivo, precarizado pela falta de projetos inclusivos (ou humanizados) na área da mobilidade urbana, o que afeta principalmente a camada pobre da população. Para os usuários desse serviço – direito social do cidadão, garantido pelo artigo 6º. da Constituição Federal, sempre desrespeitado pelos governantes -, o “flanar” pelos espaços da cidade é algo um tanto mais desafiador.

Convém trazer novamente para nos ajudar uma ponderação de Marc Augé sobre os não-lugares, espaços provocadores da despersonalização dos indivíduos na contemporaneidade. O transporte usado em deslocamentos nas ou entre as cidades é incluído pelo autor na lista destes ambientes/emblema dos tempos pós-modernos:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta (AUGÉ, 2001, p. 36).

Adaptados à dinâmica do capitalismo tardio, os não-lugares, como vimos, frequentemente têm a sua constituição arquitetônica e sua comunicação visual convidativas ao consumo, o que torna a permanência (transitória e rotativa) supostamente mais aprazível para os seus ocupantes. Existe algo de ambíguo na necessidade de os usuários não estabelecerem vínculos (nem históricos, nem identitários, nem estéticos) com esses espaços e o atrativo que tais ambientes exercem sobre quem os ocupa, prometendo conforto e uma certa “suspensão” do real no tempo em que lá estiverem. É na relação complexa entre o não poder permanecer e o desejar prolongar a estada – suspendendo o embate com o mundo externo e suas demandas, anestesiados pelo consumo – que se localiza o fator desencadeante da problematização das identidades dos sujeitos contemporâneos na sua reiterada (e de certa maneira impositiva) procura por lugares assim.

A inclusão dos meios de transporte pelo antropólogo francês se justifica pelo fato de, nas cidades maiores, com a complexidade do desenho malha viária e o tráfego intenso de veículos (em sua maioria de uso particular), todos passamos uma parte considerável de nosso tempo “a caminho” e, em muitos casos, o sistema viário é adaptado ao design “soft” e chamativo ao consumismo evasivo, como se vê nos postos de pedágio e parada de algumas rodovias privatizadas ou mesmo no interior de coletivos urbanos (ônibus e metrô), tomados pela publicidade, com música ambiente e TV de bordo incluídas, etc. Ocorre que nos meios de transporte em megacidades do terceiro mundo, em que pese o fato de serem espaços de permanência transitória muito presentes na vida de inúmeros usuários por dia, o que se tem é uma experiência de não-lugar marcada pela agressividade e a desumanização dos que nele buscam o seu território.

No que diz respeito ao retrato do não-lugar meio de transporte, no livro *Eles eram muitos cavalos* é bastante chamativa a ocorrência de duas situações distintas. Como vimos no que analisamos do romance até aqui, a descrição de cenas de deslocamentos em veículos particulares, pela contraposição entre os espaços internos e externos, frequentemente confere aos ocupantes (sobretudo aos motoristas de carros luxuosos) a sensação de estarem num mundo alheio ao caos do que veem pela janela enquanto dirigem. São bolhas, fortalezas ambulantes, ambigualmente inseridas no caos urbano e protegidas dele pelo isolamento e a suposta segurança das portas e janelas fechadas. Contudo, do seu mirante, a visão da miséria ou da bagunça ao redor dos carros – às vezes perigosamente próxima destes –, aciona para alguns desses motoristas a inconveniente memória dos contatos que, mesmo involuntariamente – para além da ilusão de evasão que seus veículos proporcionam –, eles têm ou tiveram com a miséria vista pela janela. Analisaremos agora duas cenas em que os veículos que servem de cenário para as ações são ônibus, um deles interestadual, de viagem, chegando à capital paulista vindo de Pernambuco, e outro circular, atravessando bairros da cidade num fim de dia, transportando os que cumpriram sua jornada de trabalho. É óbvio

que a relação desses passageiros com o veículo que os transporta e com o que veem do mundo externo enquanto viajam é em tudo diferente da dos motoristas dos carros particulares tratados anteriormente.

No fragmento 6, intitulado “Mãe”, narra-se a etapa final, já na entrada de São Paulo, de uma longa viagem que partiu de Garanhuns. O foco da ação é o mal-estar de uma das passageiras, uma senhora não nomeada, chamada por outros personagens de Vovó, que está indo visitar o filho emigrado, residente em São Paulo há vários anos. A narração, embora na terceira pessoa, se cola ao olhar da personagem para flagrar, de modo descontínuo, as suas visões, reflexões e sensações do que observa tanto no interior do veículo como na paisagem exterior a ele. De modo correlato ao da captação de imagens por uma câmera, detalhando enumerativamente os objetos vistos, o texto flagra, num fluxo que reproduz linguisticamente a velocidade do ônibus pela rodovia, as más condições em que se dá a cansativa travessia:

Vidros suados, no soalho, esparramados, papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito-de-polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de comida, pé de sapatinho de crochê azul-menino, noitedia. (RUFFATO, 2001, p. 16).

Usando o mesmo procedimento de “filmagem”, o narrador capta as imagens externas, sobrepondo o que é visto pela Vovó e, provavelmente, imagens de sua memória/imaginação:

As cercas de arame farpado, as achas, o capim, o cupim, carcaças de boi, urubus, céu azul, cobras, seriemas, garrinchas, caga-sebos, fuscas, charretes, cavalos, bois, burros, bestas, botinas, brejos, beirais, bodes, bosta, baratas, bichos, bananeiras, bicicletas, arvrinhas, árvores, árvores, árvores. (RUFFATO, 2001, p. 16).

Chama a atenção a construção das imagens – e seu efeito sobre quem as observa – com o recurso das sonoridades repetidas em rimas internas, aliterações e assonâncias, numa composição ricamente poética, algo já visto, por exemplo, no fragmento “A caminho”, que também descreve o fluxo veloz de um veículo – um carro de luxo – por uma rodovia. Sem dúvida, a “poética do trânsito” em Ruffato, além da reprodução do fluxo dos veículos a caminho, se atém – de modo complementar a isso – ao fluxo das reflexões dos seres que os ocupam. É nessas reflexões que se nota a tematização dos conflitos identitários. A sequência abaixo, descrevendo os últimos momentos da viagem, contém todos esses elementos, acrescentando como dado formal construtor da tensão vivida pela personagem o uso do discurso indireto livre, por meio do qual (utilizando-se de tipos gráficos diferenciadores das vozes do narrador e da consciência da Vovó) se insere também a riqueza da oralidade em alguns trechos:

brancas vacas no verdor do pasto, sáfaras nuvens, roupa seca, carne seca, terras, terras, o vento, o dia verdequente, a tarde azul-frianta, a noite de estrelas empoeiradas, o mundo, mundogrande, que não se acaba mais nunca, e **Ô vovó já tamos quase** a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as

pernas, *Ai! Ui!*, sem posição, **Alá, vovó, alá as luzes de São** o filho esperando *Tantos anos!* ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só voltou, meu Deus*, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carregavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, *e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do* a bexiga caxumbenta, o intestino goguento, como ler o olho do filho? saber se é feliz no trabalho, no casamento, se mas Ai, a bexiga, a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição Na rodoviária, de pé, esfrega as mãos. (RUFFATO, 2001, p. 17).

O mal-estar físico se funde à desconfortável reflexão sobre o afastamento do filho, que está tentando “ganhar a vida” em São Paulo, onde ela espera reencontrá-lo modificado pelos costumes da cidade, mas receptivo. Porém, deduz-se um conflito potencial, ligado ao não reconhecimento mútuo: “como ler o olho do filho? saber se é feliz no trabalho, no casamento”. A travessia sofrida no desconforto do meio de transporte que a trouxe de longe antecipa o confronto com a nova identidade do filho e o lugar em que ela – talvez de modo igualmente sofrido – irá se colocar diante dele (e da cidade que ele adotou, e que o moldou à sua imagem e semelhança), trazendo ela memória de um mundo que longe ficou. O ônibus acaba, assim, por ser uma metáfora antecipadora dos desafios da personagem na sua crise com o que a traz à cidade e os desafios que lá ela terá que enfrentar, redefinindo-se.

O fragmento 45 é, no todo de *Eles eram muitos cavalos*, um dos mais representativos quadros da porção mais pobre da cidade. Intitulado “Vista parcial da cidade”, o trecho alia o apuro na técnica narrativa ao valor poético dos usos de linguagem pela voz narrativa ao flagrar um momento breve, mas que potencialmente reproduz um “continuum” da vida das personagens, uma situação reiterada e prolongada no tempo. Com efeito, o texto poderia ser classificado como um poema inserido no projeto narrativo da panorâmica de São Paulo desenhada nessa narrativa fragmentária e plurilinguística.

são paulo relâmpagos
(são paulo é o lá fora? É o aqui dentro?)
de pé a paisagem que murcha
a velha rente à janela
rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro coisas enroladas em
jornais vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o joanete
cabeços grisalhos olhos assustados nunca se acostumarão ao trânsito à correria
ao barulho *a corda canta na roldana o balde traz água salobra pouca o silêncio das*
vacas mugindo a segura crestada entre os dedos do pé
a adolescente rente ao corredor
madorna desordenados fascículos de cursinho pré-vesti
bular derramam-se pelos braços vez em vez escorrega para os
lados da velha (...)
e migalhas de seus sonhos esparramam-se sobre os ombros
da velha (RUFFATO, 2001, p.94-95)

Num fim de tarde, dentro de um ônibus circular “sacolejando pela Avenida Rebouças”, várias figuras anônimas (uma velha; uma adolescente que viaja uma hora e meia até chegar em casa; e o homem cansado pela jornada de trabalho) atravessam a cidade. A pergunta feita entre parêntesis, “(são paulo é o lá fora? É o aqui dentro?)”, a mesma que usamos como parte do título deste artigo, é significativa para refletirmos sobre os modos como o livro concebe os lugares da cidade. Sugere-se o contraste (que pode embutir tanto a ideia de complementariedade como a de dissociação inexorável) entre os espaços interno e externo. Porém, indo além disso, se entendermos que, no movimento do ônibus, esses dois espaços (lá fora/aqui dentro) são povoados por naturezas distintas – a materialidade física da paisagem divisada da janela e a humanidade representada pelos passageiros em seu trânsito pela urbe –, o texto acentua uma percepção da cidade que se concentra nas pessoas. A São Paulo “de dentro” do ônibus é heterogênea, com seus tipos de distintas cores, dores, buscas, identidades. Mas o que as iguala, ainda que não se perceba nenhuma motivação a uma interação real entre elas, é o modo como reagem, física e animicamente ao que lhes impõe a sofrida travessia pela cidade-mundo. Sua reação é sempre de incômodo, como se o veículo que os abriga aprisionasse-os.

O texto projeta uma dupla “interiorização” a princípio por se ater ao retrato do que se passa dentro do ônibus e, indo além disso (com mais detalhes), por vasculhar os universos interiores das personagens. Em flagrantes mínimos mas significativos, a narrativa desenha possíveis conflitos da relação dos passageiros com o que vivenciam na cidade. “A velha rente à janela”, que “nunca se acostumará ao trânsito à correria”, suportando um grande desconforto físico, evoca, na citação de uma cantiga folclórica, uma idealizada vida no campo que em tudo se diferencia do que é experimentado naquele momento. A adolescente, estudante de pré-vestibular, de tão cansada, não percebe que “migalhas de seus sonhos esparramam-se sobre os ombros da velha”. Um homem, mesmo em pé, mal consegue segurar o sono e quase cai, enquanto seu pensamento se atém às contas a pagar. Nessa interiorização se evidencia também um rico jogo entre o “estar aqui” e o “estar lá”. Suas consciências buscam a evasão do limitado do espaço onde se encontram. O ônibus é o não-lugar de convivência que não resulta em encontro, já que todos os seus ocupantes, no aglomerado de solidões que ali se forma, optam por mergulhar nos seus dilemas interiores, fantasias, flagelos cotidianos, memórias.

A parte final do fragmento se atém ao que está além da janela do ônibus, e não se sabe se os passageiros, no seu desgaste, podem ou desejam ver. É uma paisagem que, na sua face humana/desumanizada pouco difere do que se revela do(s) interior(es) do ônibus. Obvio que é o mundo de onde todos vieram e para onde retornarão após a travessia. A ideia que predomina parece ser a de fusão:

sacolejando pela Avenida Rebouças
o farol abre e fecha
carros e carros
mendigos vendedores meninos meninas

carros e carros
assaltantes ladrões prostitutas traficantes
carros e carros
(...) e tudo tem a cor cansada
e os corpos mais cansados
mais cansados
a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói [...] (RUFFATO, 2001,p. 96)

A vista parcial da cidade ao anoitece apreende de modo caleidoscópico uma cidade ríspida em seus não-lugares, sobretudo para os que são “sem-lugar”. O ônibus transporta vidas que trafegam à procura de identidade e sentido. Tudo se perde num cansaço dolorido, marca da experiência urbana em nosso tempo. A travessia (da cidade e da vida das personagens) se arrasta em um caminho e por tráfico sempre intenso e incerto.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na leitura de *Eles eram muitos cavalos* orientamos nosso interesse de análise tendo como norte teórico a noção antropológica de não-lugar, tomada da reflexão de Marc Augé, que nos permite associar o caráter crítico do texto de Ruffato à sua forma de retratar os espaços e a relação das personagens eles. Dentre os muitos espaços representados, vimos nas imagens do tráfego em vias públicas de São Paulo uma entrada oportuna para analisarmos a interação – diária, às vezes prolongada - dos indivíduos com espaços de passagem, transição, vazios de sentido e identidade, aquilo que Augé define como “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 2001, p. 33). Esses são os não lugares dos tempos atuais.

No retrato do tráfego no livro, definem-se, como era de se esperar, universos sociais distintos mas, sobretudo, reações distintas dos ocupantes de carros particulares e ônibus a esse não-lugares móveis que ocupam. Os carros particulares, sobretudo os luxuosos, são sentidos como fortalezas de proteção dos indivíduos diante do que está – ou eles deixaram – do lado de fora do veículo. São espaços para a livre experiência de uma suposta superioridade social segura que, provisoriamente (e também ficcionalmente) os abriga do mundo real externo, incomodamente percebido pelo que veem pelas janelas enquanto trafegam ou estão retidos pelos congestionamentos nas ruas da cidade. Já os ônibus são espaços de desgaste e aprisionamento, não-lugares dos “sem lugar” na geografia da urbe. A experiência da viagem no coletivo não constitui coletividade, pois trata-se da junção de individualidades que, embora ocupem o mesmo exíguo espaço físico, não criam interação, evidenciando, junto com toda a crise social desenhada, uma profunda experiência de solidão na multidão, o que adensa o debate sobre identidades pessoais e sociais tão forte no romance.

São muitas as faces da cidade as que se deixam ver no que lemos. E nisso se tem uma alentada investida na reflexão sobre os problemas de nossos dias, ainda que não se antevejam possíveis soluções.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Tradução Aurora. F. Bernardini et al., São Paulo: Editora UNESP, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora. UFMG, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. In: Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, número 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 33-53. <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687>>. Acesso em: 01, junho, 2021.

MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?” In: MORETTI, Franco (organizador). *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROUANET, Sergio Paulo. “A cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela?. História material em Walter Benjamin”. In: Revista da USP, no 15 São Paulo, 1992, pp 48-75. <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25668/27405>>. Acesso em: 01, junho, 2021.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

Marcelo Franz

Graduou-se em Letra Português-Francês pela UFPR em 1994. É Mestre em Literatura Brasileira pela UFPR (1997). Doutor em Literatura Portuguesa pela USP (2002). Fez pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP (2013). Leciona conteúdos de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa no curso de Letras da UTFPR. Email: mfranz4390@gmail.com

Recebido em 10/04/2022.

Aceito em 10/05/2022.

PALCO ANCESTRAL DE UM MUNDO RECÔNCAVO: A CIDADE LITERÁRIA DE CACHOEIRA PELO OLHAR FEMININO¹

ANCESTRAL STAGE OF A RECONCAVO WORLD: THE LITERARY CITY THROUGH THE WOMEN'S PERSPECTIVE

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins
Sérgio Ricardo Oliveira Martins
UFRB

Resumo: O barroco marcado nas suas ruas e arquiteturas coloniais. Segredos e silenciamentos perdidos em passos antigos de gente escravizada. O rio que fez o vale, que ritmiza o dia e acolhe as oferendas a Iemanjá na Pedra da Baleia. Como (re)descobrir a recôncava cidade de Cachoeira? A mesma cidade ou outra percebida por uma literatura sensível ao lugar e à ancestralidade? É redescoberta, (re)invenção ou inversão? São essas questões que orientam esse texto, por quem, havendo também morado na pequena e histórica cidade, objetiva expor sua (re)invenção pela literatura de Maíra Vale, em Cachoeira & a inversão do mundo. A análise da obra explora os elementos literários e paratextuais, bem como percepções cachoeira nas em cotidianos envoltos em mistérios e orixás, cadinhos de resistência à invisibilidade e à opressão da história contada. O que acontece? Cidades outras, tantas quantas as ressignificações e a imaginação possam inventar.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; autoria feminina; cidade; discurso ficcional.

Abstract: *The colonial and baroque air marked in its architecture, the mysteries lost in ancient steps of enslaved people. The river that made the valley, rhythms the day, and welcomes the offerings to Iemanjá at Pedra da Baleia. How can we rediscover the city of Cachoeira in Recôncavo da Bahia, Brazil? Another city or the same city seen and perceived by a literature sensitive to the place and ancestry? Is it rediscovery, (re)invention, or inversion? These are the questions that guide this paper, written by those who, having also lived in the small and historic city, aim to expose its (re)invention through the literature of Maíra Vale, in her book Cachoeira & the inversion of the world. The analysis explores the literary and paratextual elements, as well as perceptions of people in daily lives wrapped in mysteries and orixás, little bits of resistance to the invisibility and oppression of the official history. The result? Other cities, as many as experiences and imagination can invent Cachoeira.*

Keywords: *Contemporary literature; female authorship; city; fictional discourse.*

1. O presente artigo é resultado do projeto de pesquisa “Cidades e Festas: as ambivalências do Recôncavo da Bahia”, com financiamento CNPq.

INTRODUÇÃO

Na essência da cidade está a reunião, a conjunção de vivências e experiências da vida social, um cotidiano que tem por base a predisposição humana à partilha. É espaço construído muito além de edificações multitemporais, corpos adensados e semoventes, que se constrói em cada olhar, cada odor e cada sabor para além das normas que regem a socialização urbana. Nas entrelinhas da cidade retilínea, das paredes e cantos edificadas a ferro e concreto, estão as cidades experimentadas, sentidas, contempladas e declamadas, expressas por emoções, (re)construídas e cartografadas por percepções, caminhadas e festas.

Vamos aqui também nos dedicar à (re)invenção, a partir de olhares sensíveis ao lugar e seguindo o caminho já traçado por Ítalo Calvino, e tantos outros viajantes, que degusta e constrói uma cidade tão imaginária e imaginada que é possível tocar sua concretude. Ela está povoada de cronistas, observadores do vento e do caminhar, narradores, poetas, artistas, cientistas, mercadores e navegantes; dentre outros corpos que perambulam por becos e calçadas. Quintal e casa, prisão e refúgio, moradia e mundo, as cidades, para Lewis Mumford (1991, p. 39), ultrapassam as dimensões concretas da “[...] ampliação do poder sagrado e secular”, e extrapola “[...] qualquer invenção consciente”, redimensionado em amplitude “[...] todas as dimensões da vida”.

Guardadas as medidas dos asfaltos, do trânsito de caminhantes e veículos, da diversidade culinária, das cores, dos espetáculos e das violências, as cidades pequenas também se movem na linha tênue das contradições, ambivalências, repulsas e afetações. Ao se debruçar sobre as cidades ficcionais e fragmentadas do argentino Júlio Cortázar, Jorge Luiz Nascimento (2003) afirma que, para o escritor, a pulsão interessante da urbe está nas suas particularidades e não nas suas macroestruturas. Para Nascimento, ao se atentar para o específico, para a singularidade do lugar, há um jogo amplo que propaga verbalizações de um espaço entre o ordinário/cotidiano e o inusitado. Assim, tal mecanismo de percepção colocaria os objetos ou ações banais na ordem do estético – do ato crítico e político. Nesse sentido, o corpo que transita com essa inusitada concepção ou abertura, seria despertado de sua anestesia pela paisagem do vivido e do experimentável. Haveria, assim, um caminho de reflexão, de autoquestionamento e de recriação da própria cidade e suas relações com o sujeito; numa dinâmica espiralada e retroalimentada. Narrar a cidade pequena também passaria por esse trajeto e seria um movimento para além: uma inversão e invenção de mundo.

É com essa percepção simbólica e estética do lugar que este artigo propõe uma discussão sobre as relações entre a aconchegante, misteriosa e ancestral cidade de Cachoeira e seus sujeitos, reinventadas na pseudo-ficção de Máira Vale: *Cachoeira & a inversão do mundo* (2019). Utilizamos o prefixo “pseudo” apenas para marcar que se trata de uma obra que utiliza ruas reais, os mesmos nomes de pessoas que são reconhecidas e que habitam a cidade de Cachoeira. No entanto, não é objetivo desse texto refletir sobre a distinção entre real e ficcional na obra de Máira Vale, uma vez que, como salienta Terry Eagleton (2006), essa fronteira é bastante fluída e tênue (o que sinaliza uma diferenciação pouco útil). Mas é importante destacar esse trânsito que Máira faz, apenas para compreender o quanto se pode aproximar, dentro de uma perspectiva estética e política, a

linguagem literária, as histórias contadas (que se tornam tangíveis), a cidade real e os sujeitos que nela habitam e a constroem.

Maíra transforma a cidade, ficcionalizando-a e tornando-a oral, solta e construída pelas vozes de seus ancestrais e das pessoas que reinventam seus cotidianos para nela sobreviverem. A cidade ficcionalizada pela autora, por um lado, é reconhecida e familiar. Por outro, diante da copresença e protagonismo dos orixás, no contato com a cidade oral, que presentifica a ancestralidade e seus mistérios, Maíra abre a possibilidade do estranhamento ao/à leitor/a. Nessa chave de leitura, cuja potencialidade do sensível, principalmente na atualidade, é normalmente negligenciada (COCCIA, 2010), o discurso literário da obra *Cachoeira & a inversão do mundo* (2019) intensifica um vivenciar e uma experiência íntima com a cidade e seus/suas moradores/as ilustres.

É importante salientar que esse livro, manualmente costurado e profundo cuidado com os detalhes, é uma publicação de uma editora de pequeno porte chamada Andarilha edições, de Cachoeira². Nessa perspectiva, destacamos a importância do enfrentamento que a criação, edição e circulação dessas “literaturas menores” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 35) revela numa movimentação efervescente que desafia e subverte, mesmo que timidamente, o mercado e o cânone editorial da literatura brasileira, principalmente a contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2012).

CACHOEIRA: A “JOIA DO RECÔNCAVO”³

Meu quintal é maior do que o mundo.
(Manoel de Barros)

No festivo e ancestral Recôncavo da Bahia, alongada e sinuosa no médio vale do rio Paraguaçu, está a cidade de Cachoeira. Um “pequeno mundo”⁴ que se projeta na região e para além dela. Tombada como “monumento nacional” em 1971, Cachoeira é reconhecida tanto por seu patrimônio arquitetônico e histórico-cultural, quanto pelas inúmeras festas que promove. Sim, Cachoeira se propõe festiva, acolhedora, incomum; quer ser espaço-tempo de experiência única por entender que seu lugar de patrimônio cultural se estabelece a partir do diálogo entre seu passado (expresso na religiosidade e em sua arquitetura) e o seu presente/futuro (o turismo cultural, por exemplo). Esse tempo alinear, mas sobreposto, é espaço para se viver e ler a cidade nas suas paisagens. Para o filósofo Achille Mbembe, “Antes da recordação, existe a visão. Recordar é ver, literalmente, o vestígio deixado fisicamente no corpo de um lugar pelos acontecimentos do passado. Não existe, no entanto, corpo de um lugar que não se relacione, de certa maneira, com o corpo humano” (MBEMBE, 2017, p. 213).

A cidade, para o escritor Ítalo Calvino (2003), se estabelece não na sua arquitetura, mas nas memórias dos/as viajantes que a conhecem. Também é verdade que se estabelece na percepção

2. O livro fez parte da tese de doutorado defendida pela autora em 2018, na UNICAMP. É uma publicação da Andarilha edições e produzida entre São Félix, Cachoeira e a Casamendoeira, em parceria com a Alinhavos.

3. Expressão de Rubens Rocha, que intitula seu livro sobre a história de Cachoeira (ROCHA, 2015).

4. “Pequenos mundos” é a expressão de Néilson de Araújo (1986) para se referir às grandes e pequenas comunidades do Recôncavo e seu surpreendente patrimônio cultural.

do/a observador/a caminhante, despropositado/a, mas desejoso/a pelo melhor ângulo e luz, investido/a de curiosidade e aberto/a, como uma criança que tudo vê pela primeira vez a cidade - ao modo *flâneur* baudelairiano. Esse/a viajante experimenta pelos sentidos, e empreende uma apropriação lenta e atenta de imagens, sons, cheiros e sabores, enquanto (re)significa os símbolos dados pelo lugar e pessoas. Ou pode também se estabelecer pela relação de desconfiança, pela busca intimista da contemplação solitária, cujo olhar, ainda que pela curiosidade, observa criticamente as relações ambivalentes da modernidade versus ruínas e o modo como o indivíduo se dilui nas massas, como o *flâneur* benjaminiano.

Podemos afirmar, com o apoio de Paola Jacques (2012), que a cidade se faz outra na apreensão do/a errante que aleatoriamente transita e a experimenta de dentro, inventando sua própria cartografia do espaço urbano. Há nessa relação uma força compreensiva e questionadora da cidade, assentada na interação subjetiva (e subversiva) não apenas do/a visitante que estranha e por ela caminha, como também por quem nela vive seu cotidiano. Nessa costura andante, Michel de Certeau (1999) faz emergir os/as caminhantes anônimos/as que reinventam modos de fazer a cidade, de constituir lugares com suas presenças sempre transitórias, em passos que se perdem enquanto enunciam a caminhada.

Em Cachoeira, caminhadas preenchem (e renovam) de sentidos a Casa da Câmara e Cadeia, onde a imaginação recria seus presos, a latrina e o cigarro que queima pendurado nas mãos do sentinela, a movimentação dos vapores no rio Paraguaçu no imaginado Porto da Cachoeira. A cidade transvaza suas memórias em angulares ruelas, escadarias, portas e janelas que emolduram cenas multitemporais. Assim, a Cachoeira imaginária e imaginada se reconstrói pelos sentidos, pelas recordações, pela interação sinestésica do ver, caminhar, cheirar, tocar os espaços de vivências, aqueles lugares criados e, como disse Milena Kanashiro (2003, p. 159), “[...] impregnados de vivências, portadores de símbolos, sensações e significados.”

Com cerca de 34 mil habitantes⁵, Cachoeira ainda provoca aquela bucólica sensação de que todo mundo se conhece. O adensamento e a forma alongada do espaço urbano cachoeirano é a expressão de um diálogo tenso entre o relevo colinoso e o rio Paraguaçu. Essa tensão se revela em caminhares que se atritam em calçadas esguias que, em muitos pontos, quase se ausentam. Ruas estreitas que aglomeram gente e onde se encontram os tempos da modernidade tecnológica dos veículos automotores e das mulas tropeiras carregadas com grandes cestos.

Em Cachoeira, o “palimpsesto” espacial gravado por múltiplas temporalidades do qual nos fala Milton Santos (2006, p. 67) é vivo e envolvente, capaz de proporcionar a introspecção contemplativa que leva a uma almejada, porém breve, viagem no tempo. Os olhares visitantes em Cachoeira vislumbram casarões em estilo barroco, conventos e igrejas seculares, passeiam por terreiros que se erguem como pequenos territórios africanos⁶. Essa energia ancestral do povo de santo ali se projeta de maneira intensa: “Depois de alguns anos em Cachoeira, não há como

5. A estimativa populacional do IBGE para Cachoeira, em 2020, foi de 33.567 habitantes (IBGE, Portal Brasil em Síntese. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba/cachoeira.html>).

6. Eram 420 terreiros, de acordo com o “Mapeamento dos espaços das religiões de matrizes africanas no Recôncavo e no Baixo Sul”, pesquisa promovida pela Secretaria Estadual de Promoção da Igualdade Racial (SEPRMI), em 2012.

duvidar. Aquilo que vemos, tocamos ou apenas sentimos estar presente, *tudo existe nesse mundo*” (VALE, 2019, p. 38). Essa entrega espiritual, que movimenta e requer o/a viajante, refaz histórias, recria espaços e realoca o tempo: “*O mundo é espiritual. O que existe em Cachoeira é uma guerra espiritual*” (VALE, 2019, p. 35).

Cachoeira é performática e imagética. Performática porque as cenas cachoeiranas são essencialmente constituídas dos distintos usos do espaço-tempo pela diversidade de intencionalidades culturais de gentes que nela moram e trabalham ou que a ela visitam. A todo momento algum/a personagem/morador/a ilustre da cidade ritualiza sua reverência aos Òrișà, ou marca a sua caminhada por tortuosos paralelepípedos com roupas esvoaçantes de cores fortes; como Tical, que “Está sempre montada com seu black grisalho para cima, com panos brilhantes amarrados na cabeça e na cintura. [...] Acompanha toda a cena espiritual da cidade. Vai às festas de terreiro e é presença certa nas missas” (VALE, 2019, p. 35). Cachoeira é imagética⁷ porque apostou na imagem, em explorar economicamente sua arquitetura colonial (CASTRO, 2005). Como *displays* históricos, seus casarios, igrejas, a ponte e o rio testemunham tempos menos recentes de um auspício colonial e tempos mais recentes de uma cidade castigada pela estagnação econômica (SANTOS, 2009; FERNANDES e OLIVEIRA, 2012). Mas a cidade de Cachoeira, nas apropriações e usos de seus espaços e nas vivências das simbologias que a humanizam como lugar, tem reinventado suas festas, promovendo sua imagem em busca de uma maior atratividade turística.

Ao sabor e colorido das festas, em procissões e charangas, Cachoeira é arte visual e musical. O calendário de eventos de Cachoeira não deixa dúvida: as festas movimentam a economia da cidade, com a produção e consumo associados ao turismo cultural. De acordo com a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, são mais de 40 festas ao longo do ano: “Se Cachoeira é envolta em mistérios e todos têm uma *história de santo* para contar, é também um vai e vem de santos em seus andores nas datas festivas” (VALE, 2019, p. 36). Esse número expressivo faz supor que Cachoeira não apenas faz festas, como também é feita por elas. Entre celebrações religiosas e pagãs, as festas cachoeiranas se saem bem como metáforas do cotidiano, mas igualmente como espaços-tempos de entretenimento, consumo, trabalho e renda.

Cachoeira é também arte escrita, (re)inventada em uma literatura “menor”, no sentido deleuziano, que humaniza enquanto irrompe sua tombada história colonial de auge e decadência. Destacamos que essa Cachoeira textualizada e, claro, oralizada é tema e palco de manifestações e exposições literárias, que conjugam uma diversidade de performances artísticas e culturais.⁸ É quando as imagens, vozes e sabores de Cachoeira são literariamente oferecidas aos devaneios e à imaginação, ao Outro e às resistências. Uma literatura que não apenas inventa, mas sobretudo inverte a cidade - toda e qualquer cidade. Mas, em Cachoeira, essa inversão tem dores de gentes e mistérios do rio.

7. Aqui nos referimos à leitura imagética – aquela feita através das imagens dadas pelo lugar. Nesse caso, as imagens a que nos referimos estão próximas das esferas midiáticas, comerciais e econômicas. Diferencia-se, por esse caminho, do discurso imagético literário, como, por exemplo, explorado pelo poema.

8. Referência ao Caruru dos 7 Poetas, evento constituído de manifestações literárias e religiosas de matriz africana, e a Festa Literária Internacional de Cachoeira – FLICA, que inseriu Cachoeira no circuito nacional das exposições e feiras literárias.

INVENÇÃO E INVERSÃO DE MUNDO: A LITERATURA E A CIDADE DE CACHOEIRA

O mundo é o que se vê de onde se está.

(Milton Santos)

Vizinha da realidade, a literatura, com suas tensões significativas com o mundo real, reivindica conexões outras e retira dos objetos, ações e paisagens triviais, matéria para a existência da cidade ficcional. Nessa ficção que espelha um real diverso, a temporalidade recai longe do lugar comum. Para quem viaja nessa narrativa e passeia pela cidade ficcional, o campo das significações se afasta do encadeamento lógico da linguagem e do real.

Posto que não se trata de total ficção e nem total realidade, o livro de Maíra Vale se projeta como um entreposto, um limiar, nada dicotômico, entre esses dois domínios que, segundo Tim Ingold (2012), por muito tempo foram colocados em esferas exclusivas e rotas divergentes. Para o antropólogo, a grande questão na atualidade é dimensionar ou descobrir um ponto de encontro e equilíbrio, um espaço de acomodação entre realidade e imaginação (pois é verdadeiro que há!). Ou melhor, para Ingold (2012), a questão central estaria no inverso: como separar, efetivamente, esses dois domínios? Não se trata de simplificar as coisas ou de dizer que essas dimensões não possuem idiosincrasias. Trata-se de afetação, empatia, experiência através de todos os sentidos, alteridade, compreensão holística da vida e do viver, de entender as esferas do invisível e do mítico (ou sobrenatural, ou no mundo mais que humano ingoldiano) como experiências reais e/ou físicas no cotidiano da realidade tangível: “[...] *genealogia é como a terra, não dá pra ver o que está por trás e por dentro dela. O mundo é espiritual. O que existe em Cachoeira é uma guerra espiritual.*” (VALE, 2019, p. 35)

O livro da antropóloga Maíra Vale, *Cachoeira & a inversão do mundo* (2019), é um singelo caderno, cuidadosamente costurado, de histórias dessa cidade recôncava. A sua capa de AriFrost, com ilustração da artista argentina-cachoeirana Cristina Solimando, intitulada “Domínio”, parece entregar nas mãos do/a leitor/a um mapa de uma cidade confusa, fragmentada e que se ergue no momento em que se procura a ordem. Sua capa rija e retilínea oferece um contraponto à Cachoeira imaginada, sinuosa como o rio, de altos e baixos ao sabor de morros e ladeiras (figura 1).



Figura 1 – Capa do livro *Cachoeira & a inversão do mundo*.

Fonte: Acervo pessoal.

A epígrafe que abre a contação de histórias fica por conta da escritora Conceição Evaristo, que assim provoca o/a leitor/a: “Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso acrescenta. O real vivido fica comprometido”.⁹ Em cada história que se conta, a experiência de um/a percorre o espaço momentâneo no/a outro/a. Para Conceição e Maíra, as histórias se interpenetram com o/a leitor/a e com o/a escritor/a. Há, nesse momento de abertura e escuta, leitura solitária e introspectiva, um caminho de alteridade e empatia, como diz Evaristo ainda na epígrafe do livro de Maíra: “Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta” (VALE, 2019). Nesse sentido, o livro *Cachoeira & a inversão do mundo* (2019) nos propõe dois movimentos: 1) conhecer uma cidade pela voz de algumas pessoas/personagens; 2) se abrir à inversão de um mundo real para o mítico/ancestral. São pessoas/personagens que fazem a cidade ser o que é. Mulheres cachoeiranas que recriam o cotidiano, o passado e o presente em histórias encantadas. Ouvir histórias, principalmente dos/as mais velhos/as, é conectar a sabedoria dos tempos com a herança ancestral por meio da oralidade: “*Os mais velhos são um segredo. Os que já morreram, levaram o poder*”; “*As pessoas vão deixando de ser gente e se transformando em divindade*” (VALE, 2019, p. 47/101). Essa continuidade que as histórias propõem, esse processo mágico e mítico das tradições através da fala e da escuta, é, para historiador Olúmúyiwá Adékòyà, uma conexão que extrapola “[...] o encontro dos homens com o sagrado [...]”, e atua “[...] como construtoras da personalidade e como manifestações das forças vitais” (ADÉKÒYÀ, 1999, p. 151).

O livro de Maíra é, certamente, uma viagem, uma travessia, um convite de visita a Cachoeira. Mas antes de convidar para essa viagem, a autora pede permissão a Cachoeira para ser invadida, degustada, apreendida sensorialmente. Nesse trajeto “permissivo” estão outras falas que se misturam com a voz ficcional da autora. Cachoeira fala por si em outras vozes que entrecortam e são costuradas por Maíra. Isso fica sinalizado de várias formas nos contos-crônicas¹⁰, mas principalmente pela cor verde em destaque na escrita (figura 2)¹¹.

Durante a leitura, esse jogo sutil entre as cores e as introduções das falas sem nenhuma marca indicativa, sugere um fluir de vozes, um encontro que, por força da narrativa, não se quer separado. A escritora colhe, atentamente, as histórias contadas por personalidades conhecidas de Cachoeira. Cada uma delas oferece uma cidade diferente e singular pela oralidade. Maíra e as pessoas/personagens desenham uma cidade em cada olhar e cada voz.

No Recôncavo da Bahia, a oralidade é tradição ancestral que remonta às raízes de vários

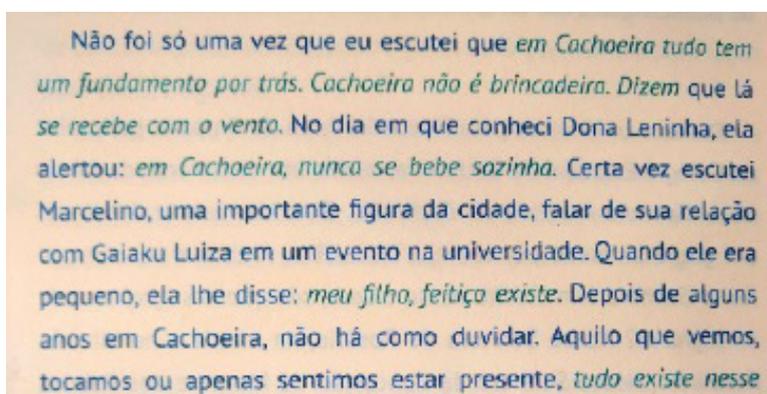
9. Maíra Vale utiliza como epígrafe o prefácio da obra “Insubmissas lágrimas de mulheres”, de Conceição Evaristo.

10. Entendemos que os textos contidos no livro de Maíra transitam entre esses dois gêneros. São 16 fabulações com os seguintes títulos (na sequência): “São 16 falange, cada uma tem uma dona”, “Amaci”, “Em Cachoeira, quem é de santo se não tá na vista, tá na corrente”, “Domínio”, “Velho do Balaio e o Enterro da meia-noite”, “A árvore murada”, “Eu faço feitiço, mas não sou feiticeira”, “No quarto de costura”, “Sambando com Santo Antônio”, “É o cheiro da Festa d’Ajudal”, “Não sei se é 25 pelo 25 de junho ou se porque é 25 horas”, “No tabuleiro do acarajé”, “Cachoeirando”, “A roça de Dona Norma”, “Ausências” e “As pessoas vão deixando de ser gente e se transformando em divindade”. Obviamente, por conta dos limites de escrita, pulularemos por alguns contos-crônicas, a fim de mostrar ou desenhar essa inversão de mundo proposto pelo olhar de/sobre Cachoeira.

11. Marcaremos textualmente essa diferença pelo uso do itálico.

povos africanos. Nesse sentido, a transmissão do saber pela oralidade se torna um processo profundo e idiossincrático que reestabelece a ligação humana às ancestralidades (BÂ, 2010). A oralidade é a condição primordial em que uma vivência e/ou experiência do saber mítico e social são transmitidos de modo mais complexo: entonação, pausas, ênfases, olhares e gestos entram no jogo que diferencia a escrita e o oral. No livro, a oralidade extrapola a escrita e se presentifica através de gírias e no modo de falar:

Cachoeira tem um ritmo de fala. Aprendi isso com muita gente, mas foi com Rose que o ritmo ganhava uma sonoridade afetuosa. Toda vez que eu lhe oferecia água gelada, ela me dizia: *ah, ninba, quebre aí a frieza, vá*. Ou ainda: *oh, ninba, pere aí que eu tenho que tomar o remédio, se não mais tarde eu vou cumê uma dor...* E me contava das suas confusões em casa, *olhe, mas você não me deixe não, viu, fiquei foi retada. Peguei liberdade no telefone e disse foi coisa a ela, fiz miséria em setembro pra ela me escutar*. (VALE, 2019, p. 88)



Não foi só uma vez que eu escutei que em Cachoeira tudo tem um fundamento por trás. Cachoeira não é brincadeira. Dizem que lá se recebe com o vento. No dia em que conheci Dona Leninha, ela alertou: em Cachoeira, nunca se bebe sozinha. Certa vez escutei Marcelino, uma importante figura da cidade, falar de sua relação com Galaku Luiza em um evento na universidade. Quando ele era pequeno, ela lhe disse: *meu filho, feitiço existe*. Depois de alguns anos em Cachoeira, não há como duvidar. Aquilo que vemos, tocamos ou apenas sentimos estar presente, tudo existe nesse

Figura 2 – Diferenciação, na escrita, das cores que sinalizam trocas/continuidade de fala.

Fonte: Acervo pessoal.

Essa construção oral e despreocupada com a formalidade aproxima o/a leitor/a do cotidiano na cidade. Há uma aproximação familiar para que se conheça o lugar pela fala. A cadência da entonação frasal, esse ritmo próprio do cachoeirano/a ou das pessoas do interior do Recôncavo, colocado por Maíra nesse trecho, é posto no local da afetividade. A transposição das marcas do coloquial e da linguagem oral no texto funciona como demonstrativo de ritmo sonoro daquele lugar. É possível, a partir dessa configuração linguística, construir uma ambiência descontraída e afetuosa.

O primeiro conto que abre a cidade é “São 16 falange, cada uma tem uma dona”. É pela lembrança ancestral de dona Maria Dionízia dos Santos, na época, em 2016, com 80 anos, que Cachoeira se derrama nas páginas. Ela derrama porque é pela água do rio Paraguaçu que a cidade começa: *“Ih, minha filha, esse rio aí tem é história. Da ponte Dom Pedro até a Pedra da Baleia são 16 falanges, cada uma tem uma dona. Eu sei, vivi muito, meu pai era marítimo e meu avô trabalhava em cima do mar”* (VALE, 2019, p. 14). Ao contrário do que se espera de uma descrição da cidade, a Ìyálôrisà Mãe Dionízia inicia seu relato pelo olhar ancestral, chamando as autoridades de sua linhagem para dar confiabilidade ao seu relato. Mas nem tudo pode ser dito, como qualquer pacto entre cidade e viajante: *“Tem terreiros em várias ruas da cidade. A corrente começa aqui e termina em Feira de Santana. Neste*

caminho há três pontos onde se deve fazer o que tem que se fazer, mas não posso contar” (VALE, 2019, p. 49). Cachoeira, então, é desenhada a partir da ancestralidade e do misticismo sincrônico do Candomblé, principiada pelo rio Paraguaçu e pela Pedra da Baleia (figura 3), “palácio de Iemanjá Ogunté” (VALE, 2019, p. 14):

A conversa seguia emendando uma história na outra. Mãe Dionízia me contou o *que sua cabeça lembrou* das histórias das águas do Rio Paraguaçu, que eram o norte de nossa conversa. *Do pilar do meio da ponte quem é a dona é Iemanjá Abomi. Da ponte dom Pedro até a pedra da baleia são 16 falanges, tem muito mistério, cada uma delas tem uma dona, uma mãe d’água: cada porto governa uma sereia das águas.* (VALE, 2019, p. 15)



Figura 3 – Pedra da Baleia, no rio Paraguaçu, 2021.

Fonte: Acervo pessoal.

A epígrafe dessa narrativa inicia-se por um agradecimento: “para Cachoeira, pela permissão” (VALE, 2019, p. 14). É sabido que nas rodas de Candomblé o primeiro canto é para Èsù, o Òriṣà dos caminhos. Pede-se para que Èsù abra os caminhos terrenos e divinais. Esse Òriṣà “[...] é o princípio dinâmico da cosmovisão africana presente na cultura yorubá” (SANTOS, 2011, p. 176) e a essência paradoxal da existência dos seres vivos. Posto isso, Maíra pede permissão para abrir os caminhos de Cachoeira e ela, a cidade, permite. Dono dos caminhos e das encruzilhadas, de tudo que equilibra e desequilibra a existência, Èsù, agora metamorfoseado em Cachoeira, permite a “invasão”, o adentramento de seus caminhos, becos esquinas e encruzilhadas.

Ao iniciar a cidade pelos olhos ancestrais de uma Ìyálòrisà, Maíra desconstrói os fundamentos lineares e eurocêtricos, propondo, também, uma literatura-terreiro. Pequenos locais de resistência e de culto da religiosidade de matriz africana, os terreiros, segundo José Henrique de Freitas Santos, “[...] mesmo historicamente marginalizados, sempre impregnaram com seus saberes e sabores as veias culturais da cidade de Salvador e de diversas cidades do Brasil [...]” (SANTOS, 2011, p. 172). Nesse sentido, a cosmovisão e a estética do Candomblé, bem como sua raiz comunitária, de empatia, acolhimento e alteridade, entranham na cidade de Cachoeira modificando-a: “*Essas estórias são tudo verdade, são coisas que aconteceram. Cachoeira foi resistindo através do candomblé. [...] Candomblé*

é força, fé, resistência”; “*Candomblé não é boniteza, é precisão*” (VALE, 2019, p. 48/58). Essa literatura-terreiro, feita por mulheres e homens que invertem o mundo da objetificação, é “multissemiótica” (SANTOS, 2011) e sinestésica. Ela coloca no jogo da estética a constituição dos corpos negros e suas vivências, destitui a exclusividade do código da escrita e realoca os sentidos e expressões simbólicas das suas cosmogonias na trama discursiva e sociocultural. Nas palavras do autor, “A literatura-terreiro é aquela ainda que está na encruzilhada das literaturas — divergente, maloqueira, marginal, periférica e da litera-rua — gravitando, acima de tudo, por entre as experiências de uma militância artística do movimento negro e de uma literatura afrobrasileira” (SANTOS, 2011, p. 176). Essa literatura-terreiro, por ser intempestiva, carregada de subjetividade e marcas ancestrais, está no entre-lugar do mítico e do real, porque dela se nutre e se refaz. A vida cotidiana e a religiosa se imbricam, se retroalimentam, são faces da mesma moeda e, “Por isso, a literatura-terreiro é aquela que, mesmo transcrita, é uma literatura lacunar, mutante, performática que não pode ser literalmente traduzida e aprisionada nas páginas” (SANTOS, 2011, p. 176).

Carregada de elementos do universo mítico da religiosidade de matriz africana, essa literatura-terreiro, e a narrativa proposta por Maíra, traz para o discurso literário suas crenças, cores, explicações de mundo, batuques, movimentos, temporalidades, sabores e texturas, como podemos perceber no seguinte trecho do conto-crônica “São 16 falange, cada uma tem uma dona”:

Por trás dos quiosques ali na orla do Caquende há três pedras. Uma delas é a pedra de Oxum ou dos Marujos. Uma vez a *mãe pequena da casa, filha de Iemanjá com Obaluaê*, foi levar um *presente* para Oxum. Quando estava para colocar as coisas na água, ouviu *um gemido que estremecia o rio todo*. Foi então que Oxum apareceu da cintura para cima, chamando por ela. A filha, que a acompanhava, gritou assustada e desapareceu – *qualquer pessoa tem medo*. [...] Esse mar tem muita coisa, muita riqueza e muito encanto. (VALE, 2019, p. 17)

No entanto, outros elementos marcam ainda mais a cidade de Cachoeira: uma atmosfera misteriosa e de profunda reverência à ancestralidade: “Cachoeira é envolta em mistérios. Todo mundo tem uma *história de santo* para contar”; “As pessoas em Cachoeira estão sempre falando em proteção. [...] O quiabo é comida importante para o povo de santo. Preparado como *caruru* ou *amala*, é prato dos Ibêjis, as crianças, e de Xangô, *senhor da justiça e dos raios*. Mas é também *quizila* de Egun, comida dos espíritos dos mortos que faz mal se ingerida quando não se deve” (VALE, 2019, p. 32-33). Cachoeira é reduto e refluxo de um passado de escravidão e isso é marca exposta em diversos lugares e falas:

Que deveria ir também ao Engenho da Vitória, hoje uma ruína na beira do rio. Foi nessa hora que a conversa engatou novamente e Mãe Dionízia contou de uma prima, Fulô, que era bem miudinha, da mão pequena, que ainda *carregava as marcas das correntes no tornozelo*. E ele emendou [Tonho] dizendo que mesmo depois do fim da escravidão, ainda havia escravos ali. As pessoas trabalhavam no engenho, que foi passando de geração em geração, *tanto do lado dos negros quanto do lado dos brancos*. [...] Hoje em dia, quando se fica naquele lugar, *ainda se escuta o choro*

e o grito das mulheres e crianças, pois teve muita criança assassinada ali, já que só podia ficar filho homem. (VALE, 2019, p. 22)

Cachoeira foi a mais perversa do Recôncavo em termos de escravidão. Na Rua do Fogo, por exemplo, 88 negros foram queimados vivos. São espíritos que vagaram, revoltados. A Boa Morte enterra os Egunguns¹²: por que a Irmandade está aqui? (VALE, 2019, p. 49)

Cachoeira possui um ritmo humano e mundano. Há toda uma construção conjunta de cheiros, sonoridades, jeitos, cores, sabores e ruas que caracterizam o tempo nessa pequena cidade do interior do recôncavo: “- *Em Cachoeira tudo cabe. Quem disse que essa cidade é pequena?*” (VALE, 2019, p. 92). Essa cadência que projeta o lugar, “está nesse cotidiano de barulhos, cheiros, feira, festas” (VALE, 2019, p. 92). A cidade se faz e se incorpora de corpos e seus movimentos, de sua língua e seu jeito de falar: “*Hoje o sol está tremendo. [...] Lá na roça ele dizia: vixe... que tá me dando encobrimento no coração. [...] Dona Rita um dia disse, porque tem planta que quando a gente coloca dentro de casa passa a noite chorando*” (VALE, 2019, p. 92). Cachoeira, como toda cidade, tem uma dicção singular e um jeito de que todo mundo se conhece: “Em Cachoeira o anúncio do show diz que tem o apoio de *Constância Bote Fé* e o ingresso é vendido no *Quiosque de Todo Feio*” (VALE, 2019, p. 92); “*Oxen, ninho, tá pensando que eu sou o quê? Eu nasci mulher, porque mulher burra nasce homem. Quero nada com você, não, meu filho, que hoje tô passando bem, no dia que eu tiver passando mal eu procuro você*” (VALE, 2019, p. 82). Essa sonoridade, esse ritmo familiar, remete o/a leitor/a ao aconchego, ao acolhimento e, talvez, a se sentir parte desse novo lugar. Há algo de amigável nesse linguajar “despreocupado”, solto e carregado de neologismos metafóricos: “o sol está tremendo”, “encobrimento no coração”, “planta que chora”, etc. O despojamento da fala, essa que se desprende da formalidade gramatical, aparece em todas as narrativas do livro e constrói uma ritmicidade oralizada do lugar.

Mas, para que se possa ouvir e compreender tais nuances e tonalidades de ritmos e cores é preciso tempo e errância, porque essas narrativas de Maíra Vale são textos de errâncias manuais, visuais e em vozes costuradas. É através da sinestesia, que desperta o corpo anestesiado para a fratura imperfeita do *continuum* posto por Greimas (2002), que esse viajante/errante consegue, pela narrativa imperfeita ou incompleta da cidade, perceber e construir outra narrativa. Haveria, nesse sentido, um campo de construção por meio do discurso. Segundo Paola Jacques, a leitura de “[...] algumas narrativas errantes nos leva a pequenas resistências e insurgências da experiência urbana, muitas vezes invisíveis, escondidas, e, em particular, à experiência da alteridade na cidade” (2012, p. 12). Mas outro aviso nos é dado por Marco Polo: “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (CALVINO, 2003, p. 59). A cidade, como um sujeito em (des)construção, é transmutação; assim também será seu discurso.

Segundo Ángel Rama (2015), as cidades constroem e oferecem uma linguagem peculiar por meio de duas redes, dois movimentos distintos e coincidentes: a física e a simbólica. Para o escritor uruguaio, na dimensão física, esse/a viajante comum transita pela cidade “[...] até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação [...]” e na esfera simbólica, ele “[...] ordena e interpreta,

12. Egungun pertence à Mitologia Yorubá e significa “espírito ancestral de pessoa importante” (informação retirada do portal <https://www.geledes.org.br/egungun/>)

ainda que somente aqueles espíritos afins, capazes de ler com significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem” (RAMA, 2015, p. 42). Nesse sentido, a questão da ordem, reconstruída por essas duas redes interpostas e diferentes, promove dois labirintos para o/a viajante: um de ruas, cujo caminho só é atravessado pela aventura individual e introspectiva, e o “[...] labirinto dos signos que só a inteligência racionante pode decifrar, encontrado sua ordem [...]” (RAMA, 2015, p. 42). No entanto, para que se possa apreender/ouvir a linguagem que a cidade, em toda sua plenitude narrativa, quer dizer, é preciso viajar ou ser um/a viajante curioso/a e participativo/a. Visitar a cidade nas duas dimensões de que fala Rama é ultrapassar a esfera meramente física para compreender os símbolos e os labirintos dos lugares e dos sujeitos daquele lugar. Nesse caminho, ler a cidade é compreender uma narrativa carregada de signos e ritmos silenciosos e/ou barulhentos: “O silêncio aqui significa fazer bastante barulho pelas ruas em plena madrugada” (VALE, 2019, p. 72). Ler a narrativa da cidade é perceber um diálogo reflexivo entre sujeito e seu entorno, complexidades de relacionamentos, articulações subjetivas e tensivas, ambivalências de um lugar vivo; que afeta e é afetado.

Para tanto, essa viagem pode ser metafórica e não necessariamente física. Segundo Octavio Ianni (2003), a história de todos os povos do mundo passa ou é marcada pela viagem. Para o autor, ela pode ser real ou ficcional, breve, longa, permanente, ao passado, presente ou futuro, restrita ou coletiva – mas é sempre travessia. Metafórica ou real, ela é movimento de ultrapassagem de alguma fronteira, possibilidade que se abre ao novo, à diversidade, repensa a questão identitária, solicita, questiona e reconstrói o “eu” e “descortina pluralidades” (IANNI, 2003, p. 14). Mas, como dito anteriormente, esse viajante não precisa se deslocar na prática, pois “[...] mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viaja imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos do outro mundo” (IANNI, 2003, p. 14).

Em Cachoeira, o olhar e os sentidos percorrem rugosidades¹³, fendas, movimentos e símbolos. Por mais que se caminhe nessa cidade histórica, como se percorrêssemos as páginas de um livro antigo, essa narrativa construída pelo caminhar/leitura é, na verdade, um discurso preestabelecido, inclusive nas suas lacunas, pela própria cidade. Ela concede sua narrativa, impõe seu ritmo, mitos e símbolos. No entanto, Cachoeira é, também, lugar de encontros e desencontros. A cidade se faz no acontecer do cotidiano banal das coisas e de seus seres.

Mas a crença é de que a cidade é comandada pelos Òrişà: “[...] muitas vezes chamados de *santos*, são os guias das pessoas. Do cotidiano e dos caminhos. Eles e as entidades, *inquices, caboclos e bons irmãos de luz*, povoam Cachoeira” (VALE, 2019, p. 31). Direta ou indiretamente, essas divindades molduram muitas das movimentações festivas, diversas portas e ruas. Elas/es estão por toda parte: se revelam e se comunicam nos sonhos, nas folhas, nos batuques, nas encruzilhadas, nos arrepios dos becos. Os Òrişà orientam e propõem curas, alertam o corpo e o espírito para que se reestabeleça o equilíbrio:

13. Milton Santos chama de rugosidades as formas (construções) do passado presentes no espaço e na paisagem, verdadeiros testemunhos de outros contextos históricos que persistiram à supressão e transformação impostas pelo tempo (SANTOS, 2006, p. 91-92).

Tudo vai amenizar. O sonho vai mostrar o lugar certo, essa menina, onde você tem que se cuidar.

A folha limpa o corpo, a folha limpa o ambiente, a folha cura. [...] Durante as festas de terreiro, o chão é coberto por folhas. Quando se faz o xirê – roda de toque e dança para entidades –, toca-se para Ossain, o senhor das folhas. Neste momento, alguém mais velho da casa pega um balaio cheio de folhas frescas e as joga nas pessoas presentes. A folha de mariô – palha do dendê – é colocada nas portas e janelas de todo terreiro. Também é colocada nos postes da cidade em época de São João.

O cheiro da folha macerada transporta para o mundo do candomblé e é acompanhado pelos cheiros do sabão da costa e vela queimada. Esse mundo tem a tonalidade da luz da vela, crepuscular. Esse cheiro da folha fresca macerada pode ser sentido a qualquer momento do cotidiano cachoeirano. Às vezes no vento, outras dentro de casa mesmo. Ele se mistura com o cheiro do dendê queimando ao fim da tarde para fazer o acarajé. Ele se mistura com o cheiro que sobre do rio Paraguaçu quando começa a secar. Ele faz o corpo adormecer quando junto a ele se escuta um tambor bater. (VALE, 2019, p. 27)

Esse conhecimento ancestral, essa cura pela natureza e pela religiosidade, é matéria viva no cotidiano de Cachoeira: “Os orixás, muitas vezes chamados de *santos*, são os guias das pessoas. Do cotidiano e dos caminhos. Eles e as entidades, *inquices, caboclos e bons irmãos de luz*, povoam Cachoeira” (VALE, 2019, p. 31). Há uma experiência que subjaz da ancestralidade e promove um autoconhecimento físico e espiritual. Máira, ao colocar diante do/a leitor/a essa cosmogonia viva de matriz africana, acionando os sentidos humanos do olfato, da audição, do tato, do paladar e do sensitivo, propõe uma imagem da cidade pelo sensorial, na possível entrega de uma “errantologia urbana” (JACQUES, 2012). Nessa proposição, as narrativas da cidade e sua experimentação seriam possíveis através de uma teoria de errância, que são dadas por “[...] práticas cotidianas, do espaço usado, vivido, praticado [...]” (JACQUES, 2012, p. 306). Haveria, pelos desvios, uma possibilidade teórica em que a experiência errática e orgânica da cidade figurariam ou se transformariam em vivências complexas e profundas, capazes de serem narradas e construídas, não na totalidade, pelas expressões estéticas. Essa é, também, uma maneira de subverter a narrativa hegemônica do lugar e dos discursos.

É nesse caminho e trajeto de pensamento que se encontram as produções independentes, as literaturas-terreiros, as expressões estéticas e culturais da urbe. O que se propõe na leitura do Cachoeira & a inversão do mundo (2019) é justamente esse momento de reflexão que a cidade requisita a partir das experimentações do corpo e do espírito sensíveis. As imagens que vão, em cada conto-crônica, se desenhando no imaginário do/a leitor/a produzem, assim como os contornos irregulares da cidade, figurações que impregnam o/a viajante. Para Alfredo Bosi (1993, p. 13), quando ele reflete sobre os elementos fundadores da poesia, ressalta que “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”. Assim, essa Cachoeira personificada e ficcional de Máira é roteiro sinestésico de experimentações, inversão de cotidianos pela oralidade de matriz africana, literatura

de autoria feminina que subverte a linguagem pelo misticismo, cidade em (des)construção pelo olhar do Outro, rio e fluxo de sabedorias em palavras ancestrais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Cachoeira, reconhecida por seu rico e relativamente bem preservado conjunto arquitetônico, dos casarios coloniais e do barroco das igrejas, é a cidade inventada, na obra de Maíra Vale, por lembranças contadas, crenças vívidas em olhares e vozes. Essas pertencem, em sua maior parte, a “donas” de Cachoeira, mulheres mães e filhas de santo que, na (inv)isibilidade de seus recantos protagonizam (re)construções da cidade. Maíra também inverte a cidade e essa inversão acontece por uma literatura-terreiro, uma produção artesanal e independente. Sua escrevivência, diria Conceição Evaristo (2020), conduz uma viagem por dentro dos acontecimentos “banais” de um cotidiano repleto de misticismo e religiosidade, pelo deslocamento do olhar para o sensível que não está dado no tangível.

Essas produções artísticas, que se manifestam pelas bordas das grandes cidades, promovendo e ressaltando uma estética de insubordinação ao padrão colonial, é, também, ato político porque resiste, persiste e reexiste. Tal atitude de escrita e produção desobediente marca o forte caráter do ato político contido na concepção estética e política da linguagem e, por conseguinte, da cidade.

Cachoeira se faz cidade literária quando narrada pelo viés da oralidade, confronta e é confrontada, afeta e é afetada pela interação física, emocional e discursiva de seus moradores e visitantes. Ler essa cidade literária em cidades imaginadas, é acessar, de modo gentil, experiências e crenças de outros. É provar a alteridade pela linguagem. Maíra Vale, em *Cachoeira & a inversão do mundo* (2019), coloca essas fontes de acesso gentil ao Outro e faz dialogar em igual proporção a linguagem e a imagem, alimentando nossa experiência de leitura.

Maíra nos traz muitas Cachoeiras (re)inventadas, paisagens caleidoscópicas em vozes (vivências) que encantam, que enriquecem e sub(in)vertem qualquer imagem prévia de Cachoeira. Ouvir essas vozes é descobrir a existência de outras cidades na cidade e experimentar a sensação inquietante, mas igualmente instigante, de que essas descobertas não podem ser tocadas, medidas, nem sequer vistas, mas apenas sentidas, acreditadas e, talvez, temidas, afinal, como ouviu Maíra mais de uma vez, “*tudo ali tem um fundamento. Cachoeira não é brincadeira*”.

A Cachoeira, também agradecemos pela vivência e permissão.

REFERÊNCIAS

ADÉKÒYÀ, Olúmúyiwá Anthony. *Yorùbá: Tradição Oral e História*. São Paulo: Terceira Margem, 1999.

ARAÚJO, Nelson. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*. Salvador: Edufba, 1986. (Tomo 1: Recôncavo)

BÂ, Amadou Hampaté. “A noção de pessoa na África Negra”. Tradução em 2010 de Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros para uso didático de: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. “La notion de personne en Afrique Noire”. In: DIETERLEN, Germaine. *La notion de personne en Afrique Noire*. Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

CASTRO, Armando C. O patrimônio histórico-cultural e o turismo na Cidade Heroica de Cachoeira-BA: potencialidade x realidade. *Interações* (Campo Grande), Campo Grande, v. 7, n. 11, p. 113-119, set. 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes do fazer*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2010.

DALCASTGNÊ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Iberic@!:* revue d'études ibériques et ibéro-américaines, Paris, n. 2, 2012. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>. Acesso em: 21 maio 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Outra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERNANDES, Rosali B.; OLIVEIRA, Leila C. S. Evolução econômica do município de Cachoeira (BA): do século XVI ao século XXI. In: SIMPÓSIO CIDADES MÉDIAS E PEQUENAS DA BAHIA, 3., 2012, Feira de Santana. *Anais [...]*. Feira de Santana: UEFS, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/attachments/36772880/download_file?st=MTU4NTY1ODgxMCwxODcuNDQuMjUzLjIyLDY4MTgyMzEy&s=swp-toolba. Acesso em: 30 mar. 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

INGOLD, Tim. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. *In*: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (Orgs.). São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KANASHIRO, Milena. A cidade e os sentidos: sentir a cidade. *Desenvolvimento e meio ambiente*, Curitiba, v. 7, p. 155-160, jan./jun. 2003.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NASCIMENTO, Jorge Luiz. O surreal urbano de Júlio Cortázar. *Revista Contexto-10*, Vitória, v. 1, p. 37-50, 2003.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROCHA, Rubens. *Cachoeira, Joia do Recôncavo Baiano*. Tucano-BA: Gráfica Tibiriçá, 2015.

SANTOS, José Henrique de Freitas. A literatura-terreiro na cena hip hop afrobaiana. *A Cor das Letras — UEFS*, número temático: Literatura, cultura e memória negra, n. 12, 2011.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Rubenilda S. *Cultura política e participação no Recôncavo baiano hoje: uma análise sobre Cachoeira e São Felix*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11359/1/Dissertacao%20Rubenilda%20Santosseg.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2020.

VALE, Máira. *Cachoeira e a inversão do mundo*. 1. ed. Cachoeira-BA: Andarilha edições, 2019.

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

Graduada em Letras (UCDB), mestre em Estudos de Linguagens (UFMS) e doutora em Estudos Literários (UNESP). Docente no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Membro dos grupos de pesquisa “Tempo Ritual e Espaço Festivo” e “Cultura, Estéticas e Linguagens - CEL” e da equipe interdisciplinar do projeto de pesquisa “Cidades e Festas: As ambivalências do Recôncavo da Bahia. E-mail: waleskamartins.wm@ufrb.edu.br

Sérgio Ricardo Oliveira Martins

Geógrafo, mestre e doutor em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo. Professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Membro dos grupos de pesquisa “Tempo Ritual e Espaço Festivo” e “Cultura, Estéticas e Linguagens - CEL” e da equipe interdisciplinar do projeto de pesquisa “Cidades e Festas: As ambivalências do Recôncavo da Bahia”. E-mail: sergio.martins@ufrb.edu.br

Recebido em 10/03/2022.

Aceito em 10/04/2022.

CAZUZA: REFLEXÕES MEMORIALÍSTICAS SOBRE OS LUGARES DE AFETO

CAZUZA: MEMORIALIST REFLECTIONS ABOUT PLACES OF AFFECTION

Solange Santana Guimarães Morais
Erika Maria Albuquerque Sousa
Valéria de Carvalho Santos
UEMA

Resumo: Este trabalho propõe analisar os lugares de afeto e as reflexões memorialísticas presentes na obra maranhense *Cazuza*, de Viriato Corrêa. Para tanto, levamos em conta os relatos autobiográficos presentes no romance, provindos das vivências do autor-personagem no interior do Maranhão. Nessa conjectura, os lugares de memória descritos por Cazuza são marcas evidentes da “supermodernidade”, um fenômeno recente que leva em conta a distância temporal, a fluidez e a valorização dos locais residuais. Com isso, o texto pretende, ainda, verificar como a convivência com o coletivo influenciou no processo de amadurecimento do infante.

Palavras-chave: Cazuza. Memória. Lugares de afeto. Viriato Corrêa.

Abstract: *This work purposes to analyze the places of affection and the memorialist reflections that are in the maranhense novel, named Cazuza by Viriato Corrêa. For this purpose, we take into account the autobiographical reports from the novel that were born in the author-character experiences in the Maranhão countryside. In this way, the places of memory that Cazuza describes are evident signs of the “supermodernity”, a recent phenomenon that takes into consideration the temporal distance, the fluidity and the residual places appreciation. The text, also, intends to check how living with the collective influenced the child’s maturation process.*

Keywords: *Cazuza. Memory. Places of affection. Viriato Corrêa.*

INTRODUÇÃO

“O passado é belo porque ninguém se dá conta de uma emoção no momento. Ela cresce depois, e assim não sentimos emoções completas a respeito do presente, apenas do passado.”
(Virginia Woolf)

Tomando como pórtico a citação de Virginia Woolf (1882-1941) supracitada, ratifica-se o pensamento de Pierre Nora (1993, p.9) quando diz que “A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações”. O passado revisitado por meio de lugares de memória é uma proposta que abarca os meios de reminiscências reservados à problemática atual da “supermodernidade” (AUGÉ).

Por meio dos lugares de afeto, a emoção do momento se completa e se torna presente não só nas culturas identitárias de um grupo específico, mas de todos àqueles que se propõem a desvendar, descobrir e conhecer os locais residuais de emoções, pois “memória, promovida ao centro da história: é o luto manifesto da literatura” (NORA, 1993, p.28). Fenômeno esse que pode ser verificado em “As Cidades Invisíveis” (1972), de Italo Calvino, um romance que desafia a construção ficcional e alimenta os saltos imaginários por meio de versões descritivas de Marco Polo ao imperador Kublai Khan; para conquistar sua confiança, o viajante narra suas aventuras em cada cidade que passou, descrevendo-as por meio de “nomes” e do “itinerário” que percorreu para encontrar esses locais fabulosos.

Em cada narrativa o imperador se via movido pela compulsão de saber mais e pela vaidade de dominar os territórios desconhecidos, que ele não tinha o privilégio de visitar, mas que dominava à medida que o discurso do veneziano se compunha; como os locais eram de territórios limítrofes, Marco Polo alerta: “Jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve”. O que era que a experiência de vivência de cada um é singular aos locais da memória, vertendo-se em locais particulares, pois “estão circunscritas a uma geografia indefinida as próprias cidades, dependentes eternas da memória de um homem, inevitavelmente falhas porque, por mais maravilhosas que sejam, nunca serão Veneza: o ponto de partida e de referência, o real que fabrica o mito” (CALVINO, 1990, p. 2).

Mediante essa compreensão, busca-se refletir sobre os lugares de afeto revisitados em tons memorialísticos no romance maranhense de Viriato Corrêa: *Cazuzu*. Viriato Corrêa (Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho) foi jornalista, contista, romancista, teatrólogo e autor de crônicas históricas e livros infantojuvenis, nasceu em 23 de janeiro de 1884, em Pirapemas, MA, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 10 de abril de 1967. Ainda criança deixou a cidade natal para fazer cursos primário e secundário em São Luís do Maranhão. Começou a escrever aos 16 anos os seus primeiros contos e poesias. Frequentou a faculdade de direito em Recife, terminando o curso no Rio de Janeiro. Nesta cidade, trabalhou como jornalista na *Gazeta de Notícias*, no *Correio da Manhã* e no

Jornal do Brasil, além de colaborar com vários outros jornais. Sendo o Terceiro ocupante da Cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras (ABL), eleito em 14 de julho de 1938, na sucessão de Ramiz Galvão e recebido pelo Acadêmico Múcio Leão em 29 de outubro de 1938.

Apesar de sua vasta carreira, o que consagrou Viriato até os dias atuais foi a publicação de seu romance *Cazuzza*, em 1938, considerado um clássico da literatura infantojuvenil. A obra, narrada em tom memorialístico, confunde-se com a biografia do escritor, apresentando a história do menino Cazuzza, que sai de um lugarejo do Maranhão para completar seus estudos primários. Desta maneira, o enredo divide-se em três momentos carregados de um relato histórico que demonstra o pensamento da época, que nos faz conhecer os costumes, as crenças, a religião e, principalmente, os locais residuais em que toda a trama se passa. Isso faz com que leitores maranhenses se identifiquem com os lugarejos descritos e os demais se adquiram e se embebam por meio de detalhes característicos da região dos cocais.

A História verdadeira de um menino de escola ficou reduzida a *Cazuzza* e inicia-se quando “Um dia, o homem bateu à minha porta, pedindo-me cinco minutos de atenção. Entrou, abriu a pasta, tirou de dentro um grosso maço de manuscritos e disse-me: São minhas memórias dos tempos de menino” (CORRÊA, 2011, p.8). Dividindo-se em três capítulos, a obra passa-se em três locais maranhenses: A primeira parte tem como mote a cidade do próprio escritor, Pirapemas; a segunda irá apresentar as vivências do menino Cazuzza na Vila do Coroatá; e, por fim, o último capítulo, na capital São Luís, para onde o autor-personagem muda-se a fim de concluir os estudos primários.

Destarte, o romance busca preservar os locais de memória, a história singular do autor e de todos os que, por ventura, se interessem pelos locais elevados às reminiscências descritas no romance de Corrêa. Portanto, são objetos deste estudo o fenômeno da supermodernidade e os impactos que o personagem sofreu na migração campo-cidade, assim como a influência dos locais de afeto no amadurecimento do infante.

O presente trabalho é fruto de um projeto de iniciação científica, em andamento, intitulado: *Cenas de meninice: A produção literária infantil do escritor maranhense Viriato Correia*, que tem como objetivo estudar sua obra de maior repercussão: *Cazuzza* (1938). Sob fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – MA, (FAPEMA), e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

1. MINHA TERRA, MINHA CASA E MINHA GENTE

De acordo com Nora (1993, p.27) “o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações”. Recorrendo a significação desses lugares de memória, Cazuzza apresenta-nos o povoado em que nasceu, Pirapemas, como “um dos lugarejos mais pequenos, mais pobres e mais humildes do mundo. Ficava à margem do Itapecuru, no Maranhão, no alto da ribanceira do rio” (CORRÊA, 2001, p.17).

Segundo a descrição do autor-personagem, fica evidente o que Pierre Nora descreve acima ao

propor que o lugar identitário é fechado sobre si mesmo e ao mesmo tempo aberto às suas próprias significações. Conforme afirma Bauman (2011, p.32) esses locais vão “seguindo seus próprios itinerários, o lugar fica como era antes de sua chegada, sem ser afetado pelos ocupantes anteriores e esperando por outros no futuro”. Como descreve Cazuzza em suas recordações do povoado: “Uma ruazinha apenas, com vinte ou trinta casas algumas palhoças espalhadas pelos arredores e nada mais. Nem igreja, nem farmácia, nem vigário. De civilização, a escola, apenas” (CORRÊA, 2011, p.17). Descrição que ratifica o pensamento de Bauman supracitado e apresenta uma denúncia das condições sociais presentes no século XIX, que permeiam o interior do Maranhão até os dias atuais.

As singularidades dos locais de afeto se tornam residuais à medida que a descrição passa de sua visão singular e se torna coletiva por preencher os buracos da memória; esses, quando elevados ao momento inicial de sua particularidade e evidenciados por meio de fragmentos, são capazes de envolver e convidar àqueles alheios a seus lugares físicos a imaginá-los e conhecê-los por meio de relatos. Segundo Nora (1993, p.27), “há uma rede articulada dessas identidades diferentes, uma organização inconsciente da memória coletiva que nos cabe tornar consciente em si mesma. Os lugares são nosso momento de história nacional”. Assim:

As ruas e os caminhos tinham mais bichos do que gente. Criavam-se tudo à solta: as galinhas, os porcos, as cabras, os carneiros e os bois. Vila pacata e simples de gente simples e pacata. Parecia que ali as criaturas formavam uma só família. Se alguém matava um porco, a metade do porco era para distribuir pela vizinhança. Se um morador não tinha em casa café torrado para obsequiar uma visita, mandava-o buscar, sem cerimônia, ao vizinho (CORRÊA, 2011, p.17).

É possível apropriar-se do lugarejo de Cazuzza porque “o tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída” (NORA, 1993, p.12). Viriato Corrêa representa em seu romance os lugares que abrigaram sua infância e influenciaram sua vida, apresentando as particularidades da região maranhense por meio de descrições do espaço-cidade, costumes e crenças, porque “a cidade está no homem/quase como a árvore voa/no pássaro que a deixa” (GULLAR, 2004, p. 290-291).

Preservando e revisitando os costumes, observa-se como “no interior do Brasil a hospitalidade é um dever sagrado, que se cumpre religiosamente”. O hóspede é recepcionado não pela obrigação de uma boa educação, mas porque o matuto tem a gentileza de oferecer-lhe o que tem de melhor, e, por isso “ao se despedirem apertavam a mão de minha mãe, apertavam a mão de meu pai, dizendo-lhes ‘obrigada’ e nada mais”, porque perguntar o preço desse favor no interior do Brasil significa ofender a quem lhe deu. “A hospitalidade por lá é uma religião, e ninguém se furta a um dever religioso” (CORRÊA, 2011, p.19). É nesse lugar que Cazuzza nasceu e viveu sua primeira infância, absorvendo e se apropriando dos costumes e da religião de Pirapemas.

De acordo com Pesavento (2002, p. 16), os “traçados de ruas e praças são, sem dúvida, o registro físico de uma cidade e também são modos de pensar sua linguagem. Portanto, o espaço é sempre portador de um significado, cuja expressão passa por outras formas de comunicação”. O

que pode ser percebido no seguinte trecho:

A Pedra Branca tinha o condão de atrair as crianças. Era uma casa pequenina, caiadinha, muito limpa, num terreiro alvo, bem varrido, com laranjeiras plantadas em derredor. Em certas épocas, duzentos metros antes de avistar-se a casa, sentia-se no ar o cheiro finíssimo do laranjal em flor. No quintal, mangueiras imensas, com sombras frescas e balanços tentadores amarrados nos galhos. Mas a doidice da meninada era o riacho que ficava atrás da casa. Não vi, no mundo, cantinho mais suave e mais doce e que tanto bem me fizesse à alma. Eu ali ficava horas inteiras, saboreando, sem saber, a poesia simples daquele pedaço amável da natureza (CORRÊA, 2011, p.23).

Cazuza descreve o sítio da tia Mariquinhas como um lugar portador de um significado específico a ele, que possui importância e que mesmo sem saber fez aflorar em sua alma um sentimento amável. Todos possuem um lugar que lembra algo do passado memorial e que mesmo adormecido, sempre que revisitado pode causar emoções. Isso é possível porque “as especificidades dos espaços são um produto de inter-relações – conexões e desconexões – e seus efeitos (combinatórios). Numa sociedade nem lugares são vistos como tendo qualquer autenticidade atemporal. Eles são e sempre foram interconectados e dinâmicos” (MASSEY, 2012, p. 29).

Apesar de Cazuza estar feliz no povoado, nem só de brincadeiras se podia viver ali, como criança ele precisava também se educar e a escola do povoado não oferecia uma boa educação; com uma estrutura física precária e um professor severo o menininho não podia permanecer em seu local de origem. Além disso, conforme descrito, o lugarejo não apresentava condições de ascensão social para os pais de Cazuza e por motivo de ordem financeira a família precisou mudar-se para a vila do Coroaá.

Nunca pude saber, ao certo, o motivo que levava minha família a deixar o povoado em que meu pai nascera e vira nascer os seus primeiros filhos. Mas não foi somente porque a escola da vila fosse melhor que a da povoação. Ao que percebi nesta frase, naquela, naquela outra, a causa da mudança foram os negócios comerciais de meu pai. Os negócios iam mal (CORRÊA, 2011, p. 82).

Augé (2010, p.33) diz que “O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço”. Tomando como póstico o processo de migração campo-cidade vivenciado por Cazuza e seus familiares é possível estabelecer as condições que englobavam a sociedade da época, final do século XIX, identificando situações comuns não só ao personagem que precisou migrar, pois a “supermodernidade” é produtora desses “não lugares”, quando apresenta má distribuição de renda e não oportuniza igualdade de ascensão social para os moradores de todos os lugares.

Essa situação faz com que famílias deixem seus locais de origem (nascimento) para buscarem melhores condições de vida, promovendo a lembrança, os locais de infância. Assim, conforme

explicita Augé (2010, p. 72-73), “a modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tais como se fixam no espaço e na palavra”. Tomando como mote o seu processo de migração, Cazuzza narra suas experiências no interior do Maranhão, possibilitando aos leitores acompanhar suas vivências e amadurecimento.

2. VILA DO COROATÁ

O menino Cazuzza inicia seu processo de migração campo-cidade ao deixar o povoado de Pirapemas-MA em busca de melhores condições de vida, a começar por sua educação: “A escola ficava no fim da rua, num casebre de palha com biqueiras de telha, caiado por fora. Dentro, unicamente um grande salão, com casas de marimbondos no teto, o chão batido, sem tijolo” (CORRÊA, 2011, p.31). Além da precária condição física da escola, o personagem ainda tinha que lidar com um professor que acreditava na escola tradicional, onde “bordoadas nunca fazem mal à criança” (CORRÊA, 2011, p.73).

Em consequência disso, Cazuzza e sua família mudam-se para a vila do Coroatá, local que não era um centro econômico, mas oferecia melhores condições de vida, uma educação que se preocupava com os alunos, além de cultura e lazer. O que logo causou grande encantamento no menino, pois “para quem já tivesse visto o mundo, a vila do Coroatá devia ser feia, atrasada e pobre. Mas para mim, que tinha vindo da pequenidade do povoado, foi um verdadeiro deslumbramento” (CORRÊA, 2011, p.88). Isso se justifica porque “os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (CALVINO, 1990, p.15).

A vila, em relação ao povoado, se apresentava como um lugar encantador porque Cazuzza não conhecia outras cidades; embobando-se das novidades que lhe eram apresentadas em Coroatá, ele tomava como ponto de comparação o seu local de origem, o que acontece quando se busca distinguir algo de outro ou estabelecer um ponto de equilíbrio. “Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação a memória” (CALVINO, 1990, p. 9). Como descreve Cazuzza no trecho:

As quatro ou cinco ruas, com a maioria de casas de telha, os três ou quatro sobradinhos; as casas comerciais sempre cheias de mercadorias e de gente; as missas aos domingos; a banda de música de dez figuras; as procissões, de raro em raro, eram novidades que me deixavam maravilhado (CORRÊA, 2011, p.88).

Segundo Santos (2017, p.906), “a cidade, vista por esse prisma, ultrapassa a condição de mera estrutura em pedra e cal, cujo sentido recai sobre si própria, para adquirir valor que se confirma pela medida dos acontecimentos e pela trama das relações humanas”. As vivências do autor-personagem refletem a evocação que as reminiscências apresentam, fazendo-nos conhecer os lugares descritos pelo sentido que eles representavam ao infante, bem como as diferenças presentes em cada um desses ambientes. “E aquilo tudo me encantava de tal maneira que eu, às vezes, deixava

de brincar todo o tempo do recreio para ficar revendo paisagem por paisagem, mapa por mapa, figurinha por figurinha” (CORRÊA, 2011, p.90). Cazusa evoca sua memória para estabelecer uma crítica à escola do povoado e às condições em que ele se encontrava paralelamente ao presente ao qual se via. O que Halbwachs irá dizer:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Diante disso, ainda que os moradores de Pirapemas não estivessem presentes no momento inicial do relato descritivo de Cazusa, as impressões conseguiram ser apresentadas, pois embora a vivência tivesse sido coletiva, os lugares do enredo conseguem se manter preservados por meio da memória e das reminiscências do personagem, visto que “nossas lembranças permanecem coletivas” e são carregadas de detalhes, se perpetuando materialmente na consciência individual de cada ser humano. Jacques Le Goff (1996), ao relacionar a memória ao conceito de identidade, define que a memória seria “[...] um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 1996, p. 476).

“O homem, na sua ânsia de viver tudo rapidamente, passara a ser movido pelo que é transitório” (SANTOS, 2017, p.904), o que é uma característica da “supermodernidade”, cada vez mais pessoas estão deixando as pequenas cidades para migrarem para os grandes centros econômicos, a busca pelo consumismo sustenta o que Bauman (2001) chamou de “Modernidade líquida”, por se tratar desse movimento transitório. Surgido por necessidades específicas como o caso de Cazusa ou pela simples ascensão social. “Diante desse quadro, a literatura passa a ser uma das principais testemunhas das mudanças no tecido urbano, bem como no comportamento humano” (SANTOS, 2017, p.904).

Dessa maneira, é possível perceber como o encantamento pela busca de novas civilizações esteve presente desde o século XIX, período de publicação do romance em questão, e sobre como a migração campo-cidade foi presente e continua sendo até os dias atuais. Como afirma Bauman (2001, p. 08), “os fluidos se movem facilmente. Mas a modernidade não foi, desde o início, o derretimento dos sólidos?”. Ratificando a ideia de liquidez e da produção dos “não lugares” defendido por Augé:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integrem os lugares antigos:

estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 2010, p.73).

Os lugares antigos defendidos por Augé são aqueles que evocam as cidades de origens, locais que Viriato Corrêa preservou em sua obra, promovendo a “lugares de memória” todos os espaços de terra que guardaram algum momento de sua história. Estabelecendo nuances entre os moradores e os símbolos, estes são importantes porque “a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 1990, p.11). “Ali na vila, como em toda beirada do Itapecuru, o apito do gaiola era o maior anseio da menina miúda” (CORRÊA, 2011, p.153). O “gaiola”, citado por Cazusa, significava o trem que transportava pessoas e mercadorias de Coroatá para a capital do Maranhão: São Luís.

Para Cazusa, que sonhava com a cidade, São Luís representava tudo: “A cidade! Para uma criança daquele tempo, ir para a cidade era qualquer coisa como ir para o céu. A cidade, para nós, era São Luís, a capital. Ao que pensávamos tudo que o mundo tinha de esplendente e de gracioso estava em São Luís” (CORRÊA, 2011, p.151). Calvino (1990, p.6) propõe que “A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que veem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações”. Assim, São Luís que antes representava uma utopia passa a ser o novo destino de Cazusa ao migrar para a capital para concluir os seus estudos primários.

3. A CIDADE

Não raro, como foi possível observar até aqui, os locais em que vivemos e pelos quais passamos se tornam personagens na narrativa de nossas lembranças. Se eles foram vistos na infância, então aparecem nas recordações envoltos por uma nuvem de nostalgia e um olhar infantil, que a tudo dá imenso valor porque a tudo parece experimentar pela primeira vez (BACHELARD, 1996). Nessa fase, “a criança – não obstante as pressões do ambiente exterior – forma em grande parte a sua memória pessoal” (LE GOFF, 1990, p. 207) e dela vale-se, quando adulto, para reconstituir seu passado.

É o que acontece com Cazusa quando, depois de adulto, resolve escrever suas experiências infantis. Cada linha da sua narrativa parece estar impregnada por uma supervalorização do passado, pois “pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência” (BOSI, 1979, p. 9). É esse o sentimento que o narrador deixa nas entrelinhas quando conta sua chegada a São Luís, a cidade onde, quando criança, se estabeleceu para concluir sua formação escolar primária.

Foi num domingo de sol, pela manhã, que chegamos a São Luís. [...]Até hoje não pude fixar, com exatidão, a lembrança daquele dia. Parece que ainda estou atordoado. O mundo, acreditem, mudou inteiramente. O progresso tornou a vida tão veloz,

que as crianças da atualidade não têm mais meninice. Aos seis anos já viram e já gozaram tudo, aos dez estão enfasiadas e velhas. No meu tempo, qualquer coisa era novidade. [...] Eu, que vinha da roça, e que quase nada tinha visto, estava com a alma preparada para todas as emoções (CORRÊA, 2002, p. 133).

Tão grande, mas tão pouco familiar foi aquele dia para o menino Cazuzza, que ele guardou na memória com pouca exatidão a sensação de estar pela primeira vez na cidade. Para a consciência de alguém que vivera, até então, em ambientes mais rústicos e menos desenvolvidos, a paisagem urbana causou espanto, a princípio, mas logo abriu-se diante dele como um mundo de possibilidades. Já na mente do Cazuzza que refaz, reconstrói e repensa as experiências do passado com as ideias do presente (BOSI, 1979), permanece a sensação de que o mundo “no seu tempo” era bem melhor.

Cazuzza chega a São Luís completamente aberto às mudanças e ansioso por desbravar os novos espaços que se apresentam diante dele. No primeiro momento não há saudade nem lamentos pelo que ficou para trás, pois aos seus olhos “São Luís [...] era o esplendor das cidades” (CORRÊA, 2002, p. 133) e ele está deslumbrado por tudo o que se encontra ali. Com entusiasmo, ele vai apresentando o que mais lhe chamou a atenção em uma profusão de alegria e encantamento.

Não me cansava de andar por aquelas ruas, boquiaberto, parando diante dos velhos sobradões de azulejos, das lojas, das farmácias, das igrejas, dos jardins e das carruagens. O repique dos sinos nas torres, o apito das fábricas, o desfile dos batalhões, os dobrados das bandas de música, deixavam-me maravilhado no meio da rua (CORRÊA, 2002, p. 133).

Com essa descrição, o narrador não só apresenta o que mais provocou seu encanto, como evoca as belezas da cidade tantas vezes descrita em obras de autores como Josué Montello e Arlete Nogueira. Nesse sentido, entende-se que as memórias de Cazuzza não são só dele, mas confundem-se com as de outros, em um exemplo claro da memória coletiva apresentada por Halbwachs (1990). Segundo o autor, no que diz respeito às lembranças de infância,

Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que ela se interessa pela significação das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros e que seu pensamento se divide entre o conjunto das impressões todas pessoais e diversas correntes do pensamento coletivo. Ela não está mais fechada em si mesma, pois que seu pensamento comanda agora perspectivas inteiramente novas (HALBWACHS, 1990, p. 62).

Quando recorda, portanto, a criança não evoca essas lembranças completamente isoladas de tudo, mas relacionadas a algo ou alguém que provocou essa rememoração. Mesmo estando em uma cidade diferente, tendo contato com imagens e situações distintas das que eram recorrentes na vila ou no povoado, Cazuzza ainda busca em si esses lugares da memória para descrever espaços do seu novo presente, como no trecho a seguir:

Tudo me encantava. A baía de São Marcos, infinitamente mais larga do que o rio em que eu nascera e toda soprada de vento, com barcos e navios maiores que o vaporzinho que me trouxera, tinha, para mim, uma grandeza estonteante. As igrejas, com seus altares e cerimônias deslumbrantes, tomavam, aos meus olhos, aparência fabulosa (CORRÊA, 2002, p.133).

Como a criança que era, Cazuzza colecionou em uma semana na cidade, alguns “lugares prediletos da minha admiração”, como escolheu denominar os locais que gostava de visitar. Um adulto, ao visitar a cidade e escolher seus espaços prediletos, talvez se ativesse à arquitetura das casas, ao aspecto da cidade e ao passado que ela contém “como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras” (CALVINO, 2003, p. 16). Mas para o menino, bom mesmo era admirar por horas os brinquedos vendidos na livraria, assistir à maratona do tempo correndo diante dos seus olhos na relojoaria e encerrar o dia com o esplendor das bolas de vidro que se acendiam na farmácia no Lago do Carmo e lhe impressionavam a imaginação (CORRÊA, 2002).

Tal atitude assemelha-se a uma situação de leitura descrita por Bosi (1979), em que

A atenção da criança leitora fixa-se nos mil acidentes da paisagem, e a sua curiosidade insaciável é atraída pelos fenômenos estranhos[...]. O adulto muitas vezes passa rapidamente por esses aspectos e detém-se, de preferência, na descrição de costumes, de tipos humanos, de instituições sociais que, por sua vez, pouco dizem à experiência infantil (p. 20).

No trecho acima, a autora apresenta a diferença entre os aspectos que prendem a atenção de uma criança e de um adulto durante a leitura, para ilustrar o tipo de memória que permanece na mente de cada um, como um exemplo da “dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado, tal e qual” (BOSI, 1979, p. 21). Se Cazuzza volta ao Lago do Carmo, quando adulto, para ver as luzes da farmácia novamente, será outra a sensação, pois ele já não será o mesmo e, provavelmente, sua admiração pela cidade terá sofrido mudanças.

Essa visão da cidade ideal, criada pelo menino, não se mantém durante toda a sua estadia ali. A comparação que tanto beneficiou São Luís em um dado momento será responsável por provocar saudade no infante que, tomando como parâmetro suas vivências anteriores, acaba por se decepcionar com as atuais, por serem muito distintas daquelas. Ao visitar o teatro, acompanhado da família, Cazuzza espera por um circo, como o da vila; espera ver “escadas de corda, os trapézios e as argolas que havia no circo da vila” (CORRÊA, 2002, p. 135), mas tudo que encontra é algo estranho àquilo que conhecia.

Tal experiência, que pode até ser considerada traumática do ponto de vista de uma criança, teve suas vantagens, pois ainda durante a estadia no teatro, o protagonista percebeu-se entretido por uma cena que fazia alusão a um bosque com camponesas e camponeses cantando (CORRÊA, 2002). Por mais que tenham durado apenas minutos, e que Cazuzza não admita na narrativa, não

teria o espetáculo atraído a atenção do menino, por representar imagens familiares evocando, assim, suas memórias do campo?

Segundo Bosi (1979, p.9), “a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações”. É o que acontece quando o protagonista, nessa ocasião, tem a atenção capturada por um momento, mas no instante seguinte, emerge desse “sonho” porque o que vê a seguir não está de acordo com aquilo que ele esperava, com as imagens presentes nas lembranças que ele evoca. Quando faz isso, Cazuzza age como provavelmente agiriam seus amiguinhos da vila, que estavam lá quando ele viu o circo pela primeira vez e quando, segundo recorda, “brig[ou] com Antonico” (CORRÊA, 2002, p. 135).

Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais eles me ajudam a lembrá-las: para melhor recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso, e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles (HALBWACHS, 1990, p. 27).

Por mais que esteja longe dos amigos da vila, é pelo pensamento daquele grupo que Cazuzza é guiado ao julgar as novas experiências e, mesmo que involuntariamente, continua a fazer parte daquilo que deixou no passado. Apesar de tudo, ele ainda consegue se manter com ânimo até ser deixado no internato, ainda na cidade, mas longe das atrações e belezas que ela lhe oferecia. É lá que a saudade de casa mais invade o seu peito, provocando tristeza. Segundo suas próprias palavras, se sentiu “sozinho, desamparado, no meio da multidão que fervia nas salas” (CORRÊA, 2001, p. 138). Além disso, sente remorso por não ter hesitado em deixar seu lar:

No dia do embarque fiz esforços incríveis para mostrar-me triste, mas o coração me cabriolava no peito como garotos à frente das bandas de música. Nem o mais pequenininho pesar por sair de minha casa! Nem a mais leve dor por separar-me da ternura materna! Via apenas a viagem, a cidade (CORRÊA, 2001, p. 138).

Entretanto, esse sentimento é atenuado com o tempo, e Cazuzza, como um menino nada tímido, logo faz novos amigos e inicia uma nova fase em sua vida, colecionando experiências e, certamente, criando novas memórias. Porém, como tudo na vida passa, não demora muito até as ruas de São Luís, aquelas que o viram chegar todo deslumbrado, testemunharem-no agora enquanto exhibe no peito a medalhinha que ganhou por ter se formado no curso primário.

A visão da cidade, outrora tão esplendorosa aos olhos do infante, agora é ofuscada pela imagem do lar, para onde voltará no período de férias. Enquanto caminha pelas ruas em despedida são imagens da vila, dos amigos e da família que invadem o sonho e a fantasia do menino. Mas quando emerge ao presente, quer ver as bolas de luz da farmácia, que outrora tanto lhe atiçaram a imaginação; contudo, logo cai em si e, num segundo, tudo se transforma dentro dele (CORRÊA, 2002). O menino percebe que não é mais o mesmo de antes.

As mudanças foram poucas, mas o Cazuzza que voltará para a vila deixou de ser criança, é agora um homenzinho. Certamente, a vila que deixou também não será mais a mesma, pois se assim fosse, se assemelharia a Zora, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino, que por “permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, [...] definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (CALVINO, 2003, p. 22).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, observou-se que cada local por onde Cazuzza passou exerceu algum tipo de influência sobre a sua vida, seja de forma positiva ou negativa, tanto que o menino, quando se torna homem, dedica tempo na narração dos fatos e na descrição desses lugares de afeto. Se isso não fosse verdade, é certo que teriam sido esquecidos, como rapidamente desaparecem aqueles dias em que nada de diferente acontece.

No que diz respeito à formação escolar de Cazuzza, é possível afirmar que cada lugar em que ele residiu e por algum tempo, fez dele seu lar, representou uma fase diferente da sua vida e agregou algo ao seu desenvolvimento. Na medida em que vivia novas experiências, o menino ia adquirindo novas formas de agir e de pensar diante de determinadas situações. Enquanto o povoado representou seu momento de iniciação na vida escolar e social, na vila ocorreu o processo de adaptação, e na cidade o encerramento de um ciclo que, como esperado, se tornaria memorável devido à importância a ele atribuída, pois a cidade é feita “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado” (CALVINO, 2003, p. 15).

A convivência com tantas possibilidades de interação fez de Cazuzza um ser mais plural. Ainda que seja uma única pessoa, ele carrega em si muitas outras que encontrou pelo caminho e que talvez não sejam lembradas de forma física, mas estão ali na forma de um pensamento, uma ideia, uma maneira de enxergar o mundo e as coisas que o cercam. Tanto isso é verdade, que suas memórias narradas em forma de um romance, trazem à tona a identidade e a realidade de um povo que até hoje se identifica com os fatos narrados. Sendo assim, “A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata” (CALVINO, 2003, p.15-16), como foi possível observar durante as reflexões memorialísticas sobre os lugares de afeto na obra *Cazuzza*, de Viriato Corrêa.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças dos velhos* – 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

2001.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CORRÊA, Viriato. *Cazuzza*. 2ª edição. São Paulo: Ibec Jovem, 2011.

GULLAR, Ferreira. Poema sujo. In: *Toda poesia*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. Editora Revista dos Tribunais LTDA: São Paulo, 1990. *História e Memória*.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

SANTOS, S. M. P. *O vazio da cidade e os afetos dos lugares em Poema sujo de Ferreira Gullar*. *Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS: Porto Alegre*, v. 10, n. 2, p. 903-913, julho-dezembro 2017. e-ISSN 1984-4301 <http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2017.2.26411> .<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/>. Acesso em junho de 2021.

Solange Santana Guimarães Morais

Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ/UEMA); docente na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, campus Caxias. Líder do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NuPLiM/CNPq. Editora da Revista de Letras Juçara-UEMA, campus Caxias. E-mail: sogemorais@gmail.com

Erika Maria Albuquerque Sousa

Graduanda em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, campus Caxias. Membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NuPLiM/CNPq; do Grupo de Estudos em Literatura, Arte e Mídia – LAMID/CNPq e do Grupo de Estudos Filhas de Avalon – FECLESC/UECE. E-mail: erikaalbuquerquecscuema@gmail.com

Valéria de Carvalho Santos

Graduanda em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e suas respectivas literaturas, pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, campus Caxias. Membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NuPLiM/CNPq. E-mail: vc190199@gmail.com

Recebido em 15/02/2021

Aceito em 16/06/2021

ENTRE O ENSAIO E A FICÇÃO: O PROJETO LITERÁRIO DE ANA MARIA MACHADO

BETWEEN ESSAY AND FICTION: ANA MARIA MACHADO'S LITERARY PROJECT

Diana Navas
Gabriela Trevizo Gamboni
PUCSP

Resumo: Este artigo se propõe, a partir da seleção de um conjunto de obras, a evidenciar o diálogo estabelecido entre a produção literária e a produção ensaística de Ana Maria Machado, verificando como ambas, apoiando-se em valores semelhantes, revelam um projeto pautado na valorização da leitura literária. Para a realização deste intento, evidenciaremos três linhas mestras que percorrem a produção da autora – o feminino, a valorização da herança cultural, e a necessidade de desenvolvimento de uma consciência política e social – a partir de uma leitura paralela da obra ensaística e ficcional da autora, tentando evidenciar como as reflexões críticas são incorporadas em suas narrativas ficcionais, e como ambos discursos se entrecruzam, revelando um projeto literário alicerçado por valores que concebem a leitura literária como caminho essencial para o processo de formação do ser humano.

Palavras-chave: Crítica; Ficção; Projeto Literário; Leitura literária.

Abstract: *This article proposes, based on the selection of a set of works, to highlight the dialogue established between the literary production and the essay production by Ana Maria Machado, verifying how both, based on similar values, reveal a project based on the valorization literary reading. For the realization of this intention, we will highlight three main lines that run through the author's production - the feminine, the valorization of the cultural heritage, and the need to develop a political and social conscience - from a parallel reading of the essay's fictional and fictional work. author, trying to show how critical reflections are incorporated in her fictional narratives, and how both discourses intertwine, revealing a literary project based on values that conceive literary reading as an essential path for the process of human formation.*

Keywords: *Criticism; Fiction; Literary Project; Literary reading.*

1. ANA MARIA MACHADO: UMA VOZ INCONTORNÁVEL NA LITERATURA BRASILEIRA

Nascida no Rio de Janeiro, em 1941, Ana Maria Machado é uma das mais versáteis e completas escritoras brasileiras. Sua estreia na literatura, no início dos anos 70, representa um indiscutível marco na produção preferencialmente endereçada a crianças e jovens leitores. Se, durante muito tempo, o que se evidenciava nas obras infantis e juvenis brasileiras era um viés essencialmente pedagógico, instrumental, a autora – juntamente de nomes, como o de Ruth Rocha, Lygia Bojunga, Eva Furnari, João Carlos Marinho, dentre outros – imprime a esta produção um caráter estético, elevando, em termos quali e quantitativo, os livros destinados aos jovens leitores.

Com mais de cem obras publicadas no Brasil – e também em dezessete países –, a autora recebeu diversas premiações nacionais e internacionais, das quais se destacam o Machado de Assis – maior prêmio literário brasileiro, em 2001, pelo conjunto de sua obra; e o *Hans Christian Andersen*, concedido pela *International Board on Books for Young People* (IBBY), considerado o Nobel da Literatura Infantil e Juvenil. Não ocasionalmente, Ana Maria Machado ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, a qual presidiu de 2011 a 2013.

Em sua vasta criação ficcional, deparamo-nos com traduções e adaptações, obras infantojuvenis e destinadas a adultos. Trata-se de histórias cheias de significados, nutridas de ambivalência e rupturas, mergulhadas no simbólico e que se entrecruzam no próprio ato da leitura, porque nascem de uma dinâmica de rompimento de barreiras, sejam eles em termos temáticos ou de estruturação da narrativa. O questionamento – marca da escrita de Machado - se lança às relações sociais e aos temas que delas advêm: a solidariedade e amizade, a liberdade e escravidão, a repressão e o exílio, a busca pelo crescimento pessoal e a construção do eu, a magia e o imaginário, o cotidiano e a família, o amor, a condição feminina e a diversidade cultural. Outra marca muito forte nas obras de Ana Maria Machado é a sensibilidade com que legitima os silenciados, os excluídos e marginalizados. Além disso, é frequente em sua obra o tema da leitura e escrita, expandido no emprego de múltiplos recursos linguísticos, na versatilidade da linguagem literária e na humanização do leitor, pautados no profundo respeito que demonstra ter em relação à criança e ao jovem.

Seu exímio trabalho, no entanto, não se limita à elaboração de ficções. Ana Maria Machado é também detentora de uma significativa obra ensaística, na qual se evidencia uma autora consciente e que se posiciona em relação à produção artística. Para ela, o papel da crítica é fundamental, porque é parte integrante do universo da criação: um texto criativo não se esgota em uma leitura de dicionário, filológica, preocupada em decifrar o sentido literal do texto. Pelo contrário, uma criação artística é densa, funda e inesgotável, construída a partir de uma linguagem plurissignificativa e repleta de potencial. Desta forma, a autora afirma que a crítica deve ser criadora e digna, usando a linguagem de maneira que, ao explorar a obra, compreenda-a como aberta e cheia de sentidos, de modo a colaborar também na composição dessa criação, dando-lhe sombra e volume. Concebida como uma espécie de provocação, de um estímulo sedutor que provoca no crítico o desejo de escrever também, a autora assegura que a crítica, vista a partir desta perspectiva, contribui com a

criação, uma vez que dela pode participar, haja vista estar relacionada mais com o prazer de escrever e refletir, do que com a tarefa de condenar ou exaltar, estabelecendo um “juízo final”.

É este diálogo – entre a escritora e a crítica – que almejamos aqui estabelecer. Objetivamos evidenciar, paralelamente, as linhas mestras na obra crítica e ficcional de Ana Maria Machado, de modo a compreender como ambos discursos se entrecruzam, revelando o projeto literário da escritora. A obra crítica de Ana Maria Machado é vasta e se desenvolve em oito livros: *Contracorrente* (1999), *Texturas: sobre Leituras e Escritos* (2001), *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002), *Recado do Nome* (2003), *Ilhas no tempo: algumas leituras* (2004), *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje* (2006), *Balaio: Livros e Leituras* (2007) e *Silenciosa Algaçarra* (2011). Em razão da extensão do presente estudo, voltaremos nossa atenção, no que concerne à produção crítica, às obras *Silenciosa Algaçarra* e *Texturas: sobre Leituras e Escritos* (2011), as quais condensam os valores críticos da autora, em especial, o valor que ela atribui à leitura literária. Enquanto corpus ficcional, elegemos *História meio ao contrário* (1978), *Bisa Bia Bisa Bel* (1982), *Era uma vez um tirano* (1982) e *De fora da arca* (1996), para que possamos resgatar os valores presentes tanto em sua obra ficcional, quanto ensaística.

2. ENTRE O ENSAIO E A FICÇÃO: OS VALORES NORTEADORES DO PROJETO LITERÁRIO DE ANA MARIA MACHADO

A leitura atenta da produção de Ana Maria Machado permite-nos observar a presença de algumas linhas mestras, as quais, se por um lado, são alvos de reflexão em seus textos ensaísticos, por outro, são incorporadas às narrativas ficcionais que elabora. Dentre elas, podemos, inicialmente, observar o valor atribuído ao feminino, que normalmente surge no contexto de sua produção como elemento transformado pela leitura, ou seja, a autora põe em cena a voz feminina e concebe a leitura como possibilidade de emancipação da mulher.

Em *Texturas: sobre leituras e escritos* (2001), Machado descreve a estreita ligação entre os trabalhos de tecer e escrever. Constatando a forte presença do feminino nas atividades têxteis, a autora menciona as barreiras que as mulheres enfrentam para triunfar no universo dos textos, apontando, no âmbito social, a exploração a que a mulher vem sendo submetida ao longo dos tempos, produzindo riquezas em condições de trabalho precárias, sem poder se apropriar dos seus resultados. Ela comenta que, durante muito tempo, a mulher, foi uma cidadã de segunda classe, com impedimentos de direitos elementares, ocupou uma posição submetida à vontade masculina e, no entanto, muitas ousaram e abriram clareiras na selva do preconceito, da discriminação e da ignorância. Diante dessa preocupação, temos em *Bisa Bia Bisa Bel* (1982), uma das mais conhecidas obras ficcionais da autora, mulheres ousadas: ao arrumar gavetas e caixas, Isabel encontra uma antiga fotografia de sua bisavó Beatriz, a Bisa Bia. Esse objeto abre um grande canal de comunicação entre a bisneta e a bisavó, cuja situação torna-se extraordinária para a menina, que encontra em Bisa Bia uma amiga e companheira para todos os momentos. Essa descoberta traz muita alegria para as duas, uma vez que reserva espaço para o confronto de valores: os conservadores, representados

pelas opiniões de Bisa Bia, e os inovadores, representados por Isabel. Enquanto, no pensamento de Bisa Bia, a distinção de gêneros é bem precisa, pois para ela existem coisas de meninas e coisas de meninos; no pensamento da jovem as coisas não são bem assim. Logo nos primeiros contatos, quando surgem as diferenças, Isabel percebe e comenta:

Só depois que eu fiquei conhecendo melhor Bisa Bia é que soube da verdade: ela não gosta de ver menina usando calça comprida, short, todas essas roupas gostosas de brincar. Acha que isso é roupa de homem, já pensou? De vez em quando ela vem com umas ideias assim esquisitas. Por ela, menina só usava vestido, saia, avental, e tudo daqueles bem bordados, e de babado. (MACHADO, 1982, p.11)

E mais à frente, é Bisa Bia quem fala:

- Ah, menina, não gosto quando você fica correndo desse jeito, pulando assim nessas brincadeiras de menino. Acho muito melhor quando você fica quieta e sossegada num canto, como uma mocinha bonita e bem comportada. (MACHADO, 1982, p.19)

Isabel, uma garota de doze anos que trava conhecimento, por meio do fantástico, com o seu passado e futuro, é capaz de perceber essas questões e de se posicionar diante delas, afirmando que não seguirá os padrões e não aceitará uma posição subalterna na sociedade. Beatriz também faz uma viagem ao passado. Esse processo fortalece e reafirma sua condição de igualdade, não permitindo que sua vida seja submetida ao comportamento machista que insiste em permanecer. Nessa obra, não sobra muito espaço para os homens, uma vez que a maioria das ações é conduzida pelas mulheres. A menina Isabel, sua mãe, sua bisavó Beatriz e a bisneta Beta ocupam e determinam as ações, e é só em papéis secundários que aparecem os homens, com pouco destaque, apoiando-se sempre na ação principal de Isabel e de suas companheiras. A menina não se rende às pressões da bisavó; insiste em se vestir como gosta e brinca com seus amigos, não distinguindo roupas e brincadeiras específicas para meninos e meninas. Essas contradições não as distanciam, ao contrário, fortalecem o relacionamento das duas, pois ambas respeitam as diferenças de opinião e não se impõem uma à outra. A menina justifica:

[...] os papos explicativos com Bisa Bia podem ser muito divertidos. Mas tem horas em que ela torra a paciência de qualquer um, eu fico com vontade de sumir, mas como é que a gente pode sumir para bem longe de alguém que mora com a gente dessa maneira, bem dentro mesmo? Ainda mais desse jeito dela, transparente e invisível para todo mundo [...]. (MACHADO, 1982, p.30)

Vale ressaltar que não é só com a bisavó que a menina Isabel enfrenta resistências quanto à sua liberdade de comportamento. Entre seus amigos, isso também acontece, encontrando o preconceito contra a plena atuação das mulheres. Apesar disso, a menina não se rende, demonstra ter coragem e ousadia superiores aos meninos, tanto que, em uma dessas incursões por goiabeiras,

Marcela, uma menina da turma que disputa com Isabel as atenções de Sérgio, diz não poder participar da aventura para não sujar a roupa e que aquilo não era coisa para meninas. Então, vão Isabel e Sérgio até as goiabeiras, saltam o muro e deparam-se com um cachorro: enquanto o menino demonstra medo, Isabel mantém a calma e domina o cachorro, pois, sem que Sérgio saiba, já era velha conhecida da casa. O desempenho de Isabel nesse episódio faz com que o garoto se encante por ela e que se aproximem, fato esse que gera mais uma divergência de opinião entre neta e bisneta, pois Bisa Bia afirma que “Menina de sua idade não devia estar pensando em namoros, isso não fica bem. Menina de sua idade deve é brincar de roda, fazer comidinha, pular amarelinha, costurar roupa de boneca...”. (MACHADO, 1982, p.39). Mas Isabel responde:

- Olha, Bisa Bia, quer saber de uma coisa? Isso tudo foi muito antigamente. Hoje em dia, é justamente o contrário. Menina do meu tamanho não casa, não. Mas namora se quiser, sabe? Namoro de menina, que é diferente de namoro de mulher maior, mas é namoro sim. E, na hora de casar, não são os pais que resolvem. É a gente mesma. (MACHADO, 1982, p.40)

Logo no início da narrativa, Isabel traça o perfil de sua mãe, diferenciando-a das demais: “Minha mãe é gozada. Não tem essas manias de arrumação que muita mãe dos outros tem, ela vai deixando as coisas espalhadas pela casa, um bocado fora do lugar.” (MACHADO, 1982, p.6). Para ela, a mãe representa a força feminina, o modelo de mulher emancipada, porém não se sabe a profissão, nem o estado civil dessa mãe, fato que deixa lacunas, ou seja, o leitor precisa preencher esses vazios que, segundo Iser (1996, p. 30), “constituem uma precondição fundamental da comunicação, porque intensificam nossa atividade ideacional”. No entanto, a protagonista vai construindo a imagem da mulher moderna representada por sua mãe. A narrativa só menciona o sobrenome da mãe de Isabel e o fato de ser sido casada, mas não se fala do pai na convivência familiar:

- Por que minha avó é Almeida e eu sou Miranda?
- Porque quando sua avó casou, ficou sendo Ferreira, e eu nasci sendo Ferreira. Mas quando casei, fiquei sendo Miranda, que é o sobrenome do seu pai.
- Mas eu quero ter o mesmo sobrenome de você, da vovó e da Bisa Bia.
- Não pode filha, cada uma de nós ficou com um sobrenome diferente. Mulher quando casa é assim.
- Não. Já resolvi. O nome é meu. Desde que nasci. Meu marido ainda nem me conhece. Não tem nada com isso. Mamãe olhou para mim com atenção e perguntou:
- E por que, Bel?
- Porque eu sou eu ora. (MACHADO, 1982, p.47)

Na perspectiva da autora, a construção estética consiste, dentre outros elementos, em convidar o leitor, seja ele criança ou não, a apreciar esse trabalho com as palavras e a imaginação, assim como faz em *Bisa Bia Bisa Bel*. Para tanto, Machado afirma que a literatura infantil necessita de alguns cuidados especiais, como o aspecto lúdico:

Escrevo porque gosto. Com meus textos, quero botar para fora algo que não consigo deixar dentro. E escrevo para criança porque tenho uma certa afinidade de linguagem. Mas não tenho intenção didática, não quero transmitir nenhuma mensagem, não sou telegrafista. Acredito que a função da obra literária é criar um momento de beleza através da palavra. Escrever para crianças talvez seja mais aberto, mais lúdico, mais perto da conotação e da poesia, mais polissêmico. E com certo compromisso com a esperança, que não existe quando se escreve para adultos. Mas basicamente não creio muito que as coisas se dividam entre adultos e crianças. (MACHADO apud BASTOS, 1995, p. 49)

Essa posição centrada no lúdico, “mais perto da conotação e da poesia”, enriquece a obra literária, ampliando a perspectiva do leitor, e é nesse sentido que a literatura preferencialmente endereçada a jovens leitores de Ana Maria Machado amplia ao invés de restringir. A identificação de um leitor infantil ou juvenil se dá por uma espécie de projeção da criança ou jovem na personagem com a qual se identifica, proporcionando uma sensação agradável de liberdade e pacificidade, assim como ocorre com a menina Isabel quando convida o leitor para adentrar na sua história, deixando-o à vontade ao estabelecer um pacto de confiança ao contar-lhe um segredo que mais ninguém sabe.

Ao se identificar com a protagonista, o leitor está, ao mesmo tempo, participando da história e atuando sobre ela, uma vez que a interpreta. Sua participação se dá por meio de um “leitor implícito”, que é compreendido como parte constitutiva da configuração textual, pois participa da composição do texto no momento em que este é escrito. O leitor exerce o papel de mediador, no sentido de fazer com que o autor só adquira plena consciência de sua obra por meio da reação que mantém com ela.

Sendo assim, as obras de Machado permitem ao leitor projetar-se na história narrada, colocando-se no lugar da personagem, vivendo uma nova experiência e enriquecendo-se interiormente. Ou ainda, distanciar-se da mesma história para voltar à sua realidade, podendo estabelecer comparações, enxergar as opções, enfim, um enriquecimento que a literatura pode conceder, quando revela sua crença no valor formador da literatura. Em vários momentos de *Bisa Bia Bisa Bel*, Machado proporciona essa interação texto/leitor, como, por exemplo, quando junto com a protagonista vai construindo a imagem da mulher moderna representada por sua mãe, relacionando-a à busca pela emancipação do feminino.

No decorrer da narrativa, o leitor é defrontado com questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade, além de perceber o diálogo entre gerações, que se dá nas conversas que Bel desenvolve com a Bisa Bia, com a mãe e até mesmo com a Bisneta Beta:

Já imaginou que tristeza devia ser passar os dias esperando o marido e os filhos chegarem? Um monte de empregadas e só um trabalho pouco criativo dentro de casa? [...] O que eu acho é que é um trabalho que não transforma o mundo, não melhora as coisas, é só manter como estava, lavar para ficar limpo [...] Claro que educar filho é trabalho que transforma o mundo, mas isso é coisa que pai também faz, e mãe que trabalha fora também...! (MACHADO, 1982, p. 45-46)

Além do preenchimento mediante a projeção do leitor, existem outros fatores que configuram o caráter estético da obra, como é o caso do uso dos nomes próprios, que promove a identificação e a individualidade, já que os nomes resultam da exploração poética já presente no título “Bisa Bia Bisa Bel”. É através do jogo fonético, denominado com inteligência e sensibilidade, que Machado conota certa semelhança entre as personagens, reforçando também o grau de parentesco entre elas, haja vista que estamos diante de uma narrativa que relata a história de quatro mulheres da mesma família: Beatriz (bisavó de Isabel), a mãe de Isabel, a própria Isabel e sua bisneta Beta. A obra une as três pontas do tempo (passado, presente e futuro) que coexistem na protagonista Isabel, por meio das vozes de Bia e de Beta. O elo entre essas gerações é a fotografia e, em versão futurista, a holografia, as quais retratam a época em que foram feitas.

Tendo em vista tais informações, podemos afirmar que, nessa obra assim como em várias outras, Machado não se utiliza da ficção de forma utilitária. Em *Bisa Bia Bisa Bel*, é possível notar um caráter emancipatório do feminino, enfatizando a superação da assimetria adulto/criança, pois privilegia o trabalho estético e, por isso, valoriza seu jovem leitor. Essa valorização é percebida a partir da liberdade e autonomia que a personagem Bel adquire, agindo e refletindo sobre o mundo e sobre si mesma. A capacidade da autora de criar diferentes formas de linguagem faz desse texto um conjunto discursivo privilegiado, adequado ao leitor em processo de formação, isto é, trata-se de um texto do tamanho do leitor, que responde à necessidade de um esforço por parte da literatura infanto-juvenil de atingir sua maioria literária.

[...] à minha reivindicação de ler literatura (o que, evidentemente, inclui os clássicos), porque é nosso direito, vem se somar uma determinação de ler porque é uma forma de resistência. Esse patrimônio está sendo acumulado há milênios, está à minha disposição, uma parte é minha e ninguém tasca. (MACHADO, 2002, p.19)

Além do valor atribuído ao feminino, uma outra linha mestra pode ser identificada na produção de Ana Maria Machado. Trata-se do resgate da tradição, da importância de valorizarmos nossa herança cultural, da qual a literatura é uma das mais importantes fontes de transmissão. Desde que o mundo existe e, nele, os seres humanos fazem sua morada, a História é construída a partir da relação entre esses seres e as coisas existentes. Tudo que sabemos hoje sobre o nosso passado histórico é fruto de uma herança cultural transmitida por nossos antepassados, por meio de informações que passaram de geração a geração, constituindo-se a literatura, neste viés, uma importante forma de perpetuação de toda nossa História. Na obra *Texturas: sobre leituras e escritos* (2001), Ana Maria Machado menciona a literatura como uma herança cultural, da qual todos nós temos direito. Em muitas obras ficcionais da autora, identificamos tal valor, uma vez que Machado é fortemente ligada às suas raízes, tanto a familiar como a cultural.

Na obra *De fora da arca* (1996), é possível notar duas referências à tradição: a primeira trata da história bíblica da Arca de Noé; e a outra, da família como forma de propagação da História

através de histórias. Nessa narrativa, ela se apropria de um aspecto marginal da história bíblica, ou seja, dos animais que não entraram na arca de Noé pelos mais variados motivos. A História de Noé é de conhecimento comum, pelo menos por parte dos povos que seguem a tradição hebraico-cristã. Trata-se de um homem temente a Deus, que vivia numa época em que as pessoas não queriam obedecer ao Senhor e só faziam o mal diante dos olhos do seu criador. Irado, Deus resolveu destruir a terra tão bela que havia feito para os homens. Chamou Noé e mandou-o construir uma arca na qual pudesse ficar toda a sua família e um casal de cada espécie de animais existentes na terra. Noé assim o fez.

Quando a arca estava pronta, os animais começaram a chegar. “Veio bicho de tudo que era lado”, o que deu o maior trabalho à família de Noé, pois tinham que cuidar de toda bicharada. Mas alguns animais foram deixados ou esquecidos do lado de fora da arca. Como fazer para que as futuras gerações se lembrassem deles após o dilúvio que mataria todos os seres vivos fora do grande do barco? Com exceção dos que podiam nadar – Machado ressalta, “feito peixe, camarão, caranguejo, lagosta” – e de quem era leve e podia voar pousando na arca de vez em quando – “feito garça, gaivota, mergulhão, flamingo” – os demais estariam fadados ao esquecimento.

É aqui, então, que aparecem as outras personagens desta história, que vão dividir com a narradora a tarefa de contar as histórias ao leitor. Esses personagens são a mulher, os filhos e as noras de Noé, que salvam os animais que não tiveram a mesma sorte dos que nela entraram. As vinte e uma espécies que ficaram de fora da arca só se salvaram na memória da família de Noé, cujos membros foram passando suas histórias para as gerações seguintes, retendo na lembrança pelo menos alguns dos nomes apresentados. E como Noé e sua família eram os únicos humanos em todo o planeta após o dilúvio, ficou fácil para eles transmitirem aquilo que tinham como herança, ou aquilo que eles queriam que se propagasse.

Diante da nova versão do mito bíblico, narrado por Machado, é possível notar o grande compromisso que ela tem com o passado, pois a tradição tem muita força na modernidade, principalmente por se tratar da História de um povo. Em *Silenciosa Alcazarra* (2011), ela faz pontua o papel da tradição na construção da herança cultural de todos:

[...] tenho sempre mantido um nítido compromisso com a preservação do patrimônio cultural – brasileiro ou universal. Reconheço que tudo o que escrevo é mesmo tecido de um diálogo entre imaginação, observação e memória. E me dou conta de que, com frequência, estou passando por cima desses limites que às vezes alguns tentam manter de pé como fronteiras intransponíveis – entre o real e o imaginário, entre o oral e o escrito, entre o popular e o erudito, entre o regional e o universal ou entre o infantil e adulto. (MACHADO, 2011, p.101)

Além da obra *De fora da arca* (1996), temos muitas outras que reforçam a tradição através do contador de histórias. Já vimos que em *Bisa Bia Bisa Bel* (1982), a autora apresenta uma história em que a menina encontra uma foto de sua bisavó quando criança e aprende a valorizar e respeitar os ensinamentos que vai recebendo dessa sua antepassada. Mesmo com a ausência da bisavó, que só é vista através da fotografia e da imaginação, Isabel aprende a conhecê-la. Com isso, é possível notar

os valores que acabam por passar de geração a geração, uma vez que a bisavó transmite a Isabel todo o conhecimento que fez parte de sua vida. Além disso, é importante ressaltar que Machado também coloca, nesse encontro de gerações, uma troca recíproca de informações específicas sobre cada tempo, o que instiga a curiosidade a respeito de cada época. Ambas visões de mundo retratadas no livro estão impregnadas de costumes estrangeiros da potência mundial dominante de cada época. No tempo de Bisa Bia, vemos a influência da cultura francesa: bibelô, plafoniê, bisotê, bombonier, etager. Já no tempo de Isabel, que é o tempo da narração, a influência estrangeira dominante é a americana, e os termos traduzidos ou abrigados vindos do inglês são um mistério para Bisa Bia “Porque naquele tempo não tinha ‘spray’ de matar insetos, quem disse que ela sabia o que era ‘coca-cola?’” (MACHADO, 1982, p. 26)

O valor da tradição aparece como indicador de manutenção – seja da família, da figura do contador de histórias, da cultura e dos saberes fundamentais ao humano. No que tange o valor à tradição, temos também em *História meio ao contrário* (1978), o resgate desse valor, atentando para a importância daqueles que nos antecederam: “a história dos filhos começa mesmo é na história dos pais. Ou na dos avós, bisavós, tataravós ou requetatataravós” (MACHADO, 1978, p. 4). Para ilustrar isso, Ana Maria Machado busca na cultura indígena uma prática rememorativa existente em muitas tribos, estabelecendo assim um vínculo com seus antepassados e cultuando a memória daqueles que são origem e, de certa forma, motivo de sua própria existência. O culto dessas origens de maneira simbólica torna-se um elo de identidade entre o passado e o presente.

Nota-se, na obra, uma crítica ao focalizar a importância dada pelo índio aos seus antepassados e à cultura, em contraste com o homem branco “que não liga para essas coisas” (MACHADO, 1978, p. 5) e, por isso, não sabe a história de seus pais, enfim, a sua própria origem. Aqui, a ironia se instaura, pois o narrador observa que a sociedade capitalista contemporânea é marcada por “sabedorias civilizadas”, tal como “escalação de time de futebol, anúncio de televisão, capitais de países, marcas de automóveis”. Além da referência à cultura indígena, existe ainda o destaque a outras histórias que integram o horizonte de escolhas pessoais dessa voz narrativa que se confunde com a voz autoral. A autora utiliza de certa intimidade e transparência com seu leitor ao falar ou contar, como se tratasse de uma conversa despreziosa: “Mas é que eu gosto muito de índios e piratas (por isso adoro a história de Peter Pan) e toda hora lembro deles”. Ao transformar esse leitor em cúmplice, operacionaliza-se também a incorporação dele no texto, que, para Iser (1996), acaba por ser uma interação bem-sucedida, pois a transferência do texto só obterá êxito se conseguir ativar certas disposições na consciência do leitor, ou seja, sua capacidade de apreensão e de processamento. Intencionalmente, portanto, Machado garante o vínculo com seu leitor por meio do passado, da cultura e da história narrada.

Se a boa leitura garante a possibilidade de ascensão social e a tomada de uma parcela de poder, desenvolvendo a capacidade de ler nas entrelinhas e pensar pela própria cabeça, pode ser muito perigoso para os privilegiados assegurar a imersão da população num ambiente de livros. (MACHADO, 2001, p.11)

Outra linha mestra na produção de Machado é a valorização de uma consciência político-social a ser desenvolvida por todos os cidadãos. Com uma produção inicial inserida no cenário ditatorial brasileiro, Ana Maria Machado, assim como outros autores a ela contemporâneos, encontrou na literatura infantil o espaço para expor seus questionamentos e protestos contra a política de repressão imposta pelo governo. Seus textos dirigidos ao público infantil e/ou adulto denunciam os abusos do poder e a realidade político social de um país que vive alienado graças à falta de contato com livros. É essa visão que aparece já no primeiro capítulo de *Silenciosa Algaçarra* (2011):

Só a possibilidade de leitura de literatura, distribuída pelo maior número possível de cidadãos, poderá reforçar a coletividade diante da manipulação do mercado, dos interesses políticos, dos fundamentalismos religiosos, das ambições pessoais de ditadores.

Sociedades que já são letradas há muito tempo têm anticorpos intelectuais mais desenvolvidos para enfrentar esses novos males. Sociedades menos acostumadas à leitura ficam muito mais vulneráveis e expostas. Aproximar as crianças de bons textos é também uma forma de fortalecer defesas e cuidar do futuro. (MACHADO, 2011, p.44 e 45)

Movida pelos acontecimentos e pelas condições de produção durante o período da ditadura militar, a escritora mobilizou-se como cidadã contra as ideias do aparelho repressor da época, escrevendo seus livros e ajudando a formar o entendimento e a consciência política de uma geração. *Era uma vez um Tirano* (1982) foi escrito após a sua anistia, embora ainda vigorassem as leis da ditadura, e traz a história de um país muito divertido que, por descuido ou preguiça, deixou-se dominar por um tirano. As armas que três crianças dispunham para combater sua tirania eram um arco-íris no bolso, uma canção no corpo e uma chuvarada de estrelas. A obra enfoca a relação com o poder político, mas o narrador demonstra preocupação em marcar a atemporalidade e o não-lugar, reforçando a ideia de que os fatos que serão contados podem ocorrer em qualquer lugar ou época.

Em *Contracorrente* (1999), Machado questiona o papel dos textos para crianças no que diz respeito à ideologia transmitida. Segundo a autora, na literatura infantil, muitas histórias reafirmam a dominação do mais fraco pelo mais forte, ensinando aos pequenos que os adultos sempre devem decidir. No entanto, a autora acredita que a literatura infantil, assim como qualquer outra literatura, enquanto forma de arte, tende a ser subversiva e questionadora mediante a autoridade, tanto que, nesta obra, as três crianças são os elementos fundamentais de contestação em relação aos abusos de poder por parte do Tirano. Assim, quando o narrador menciona as crianças, há uma espécie de recomeço com o uso da estrutura “Era uma vez”, e as três crianças descobrem-se diferentes entre si devido às cores da pele: “preta”, “rosada” e “cor de cobre”, fazendo referência à etnia brasileira. O despertar por parte da população, portanto, é provocado por essas três crianças, e cada uma delas é responsável por uma frente. É importante lembrar que uma das proibições do Tirano correspondia à arte, ou seja, “estava proibido cantar, dançar, tocar, batucar, representar, desenhar, pintar, inventar, escrever, ler, guardar papel escrito” (MACHADO, 1982, p. 14). A arte, desta forma, é apresentada como elemento transgressor, capaz de suscitar a revolução.

É interessante observar como as linhas mestras aqui citadas – o feminino, a tradição e a consciência política – estão, no conjunto da produção – ficcional e ensaística - de Ana Maria Machado, fortemente atreladas à valorização da leitura, em especial, a leitura literária. É muito comum encontrar, em suas histórias, escritores, artistas diversos, obras literárias, teóricos e instituições ligadas às letras. Além disso, são recorrentes os ambientes propícios à leitura representados, como bibliotecas, salas de aula, quarto de estudo, bem como temas que giram em torno da leitura, literatura, criação literária e construção de personagens questionadoras, por meio das quais a autora cria condições para que seus leitores reflitam sobre a potência do ato de ler. Frequentes são também as personagens que buscam a autoafirmação, e que passam por processo de transformação geralmente pela descoberta e pelo conhecimento adquirido a partir da leitura.

Em “A importância da leitura”, artigo do livro *Silenciosa Algarra* (2011), como sugere o próprio título, Machado enfatiza os aspectos negativos gerados pela falta de leitura, defendendo a tese de que quem não lê não desenvolve a própria inteligência e vive na ignorância. Afirmar ainda que, no Brasil, se lê muito pouco, uma vez que a leitura não é considerada importante e, sem o exemplo de leitura, fica a sensação de que livro é coisa difícil, trabalhosa, que não compensa o esforço. Machado argumenta ser impossível uma criança alfabetizada, que tenha acesso a livros bons e interessantes, não se deliciar, uma vez que a curiosidade é instintiva e a constatação do encantamento, advinda do alimento da imaginação e do prazer através da leitura, promove a inteligência em atividade. No entanto, conforme defende a autora, é necessário deixar essa criança à vontade, conforme suas preferências, não impondo leituras como dever e obrigação, para que elas não fiquem na defensiva.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme buscamos demonstrar, a leitura paralela da obra ficcional e ensaística de Ana Maria Machado coloca-nos diante de uma escritora que tem consciência do papel desempenhado pela leitura literária no processo de formação do indivíduo e que, em razão disso, mais do que refletir criticamente em torno de questões como o papel da mulher, o valor da herança cultural e da necessidade de consciência política em seus textos ensaísticos, incorpora-os em sua produção ficcional.

O tratamento destes temas, no entanto, não ocorre, em suas obras, de forma moralizante, doutrinadora. Ao contrário. O que se verifica é, por meio de um exímio trabalho *com e na* linguagem, a possibilidade de o jovem leitor – a partir das diferentes vozes que ecoam nos textos de Ana Maria Machado – escolher o seu posicionamento e, assim, a possibilidade de conquistar a sua autonomia e desenvolver-se criticamente diante da realidade que o cerca.

Reconhecendo o potencial que existe na arte – e, em especial, na literatura – a autora, mais do que refletir acerca disso teoricamente, oferece aos seus leitores textos que o permitem refletir, sentir, pensar, divertir-se, o que é feito não apenas por meio de temáticas que fazem parte do cotidiano de seus leitores – e que, portanto, geram identificação com a obra, mas por meio de uma

linguagem literária cuidadosamente trabalhada. Valendo-se do diálogo, que confere dinamismo às narrativas, do emprego de termos e expressões inusitadas, de poemas e cantigas de roda, trovas populares e trava-línguas, brincadeiras e lúdicos jogos poéticos com frequentes alusões a cantigas e poemas que resgatam costumes e festejos da tradição popular, os quais proporcionam ritmo e musicalidade aos seus textos, Ana Maria Machado convida o seu leitor a tomar contato com um texto aberto à pluralidade de sentidos e, a construir, a partir dele, o seu próprio discurso.

Estamos, assim, diante de uma escritora consciente não apenas do seu papel, mas do papel da leitura literária no processo de humanização e formação de cidadãos, capazes não apenas de ler os seus textos, mas de ler o mundo que os cerca.

REFERÊNCIAS

BASTOS, D. (Org.). *Ana & Ruth: vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

ISER, W. *O ato da leitura, uma teoria do efeito*. Trad. Johannes Kretschme. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, W. *O ato da leitura, uma teoria do efeito*. Trad. Johannes Kretschme. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, A. M. *Silenciosa Alcazarra*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.

MACHADO, A. M. *Balaio – Livros e Leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MACHADO, A. M. *Romântico, sedutor e anarquista – Como e por que ler Jorge Amado hoje*. São Paulo: Objetiva, 2006.

MACHADO, A. M. *Ilhas no tempo: algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

MACHADO, A. M. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MACHADO, A. M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. São Paulo: Editora Objetiva, 2002.

MACHADO, A. M. *Texturas : sobre leituras e escritos*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

MACHADO, A. M. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MACHADO, A. M. *De fora da arca*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

MACHADO, A. M. *A Expansão da Literatura Infantil*. In: BASTOS, Dau (org.). *Ana & Ruth*. Rio de

Janeiro: Salamandra, 1995.

MACHADO, A. M. *Do outro lado tem segredos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

MACHADO, A. M. *Era uma vez um tirano*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1982.

MACHADO, A. M. *Bisa Bia Bisa Bel*. São Paulo: Salamandra, 1982.

MACHADO, A. M. *História meio ao contrário*. Ilustrações: Humberto Guimarães. 22 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1978.

PERROTTI, E. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

Diana Navas

Coordenadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP e graduada em Letras pela Universidade do Grande ABC. Atualmente, coordena e ministra aulas no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, e também nos cursos de graduação da Faculdade de Tecnologia de São Paulo.

Gabriela Trevizo Gamboni

Graduação em Letras/Lingua Inglesa e Espanhola (UNIFAFIBE), Especialista em Literatura e Crítica Literária (PUCSP), Mestre e Doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Professora da Educação Básica II na Rede Estadual de Ensino de São Paulo desde o ano de 2009 nas disciplinas de Língua Portuguesa e Inglesa, Literatura e Produção Textual.

Recebido em 20/01/2022.

Aceito em 15/03/2022.

A EDUCAÇÃO BURGUESA EM ALUÍSIO AZEVEDO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *O MULATO* (1881)

THE BOURGEOIS EDUCATION IN ALUÍSIO AZEVEDO: AN ANALYZE OF THE NOVEL O MULATO (1881)

Marina Rodrigues de Oliveira

IFTO

Márcio Mello

UFNT

Resumo: O romance *O mulato*, publicado, pela primeira vez, em 1881, traz, através da personagem principal, Raimundo, dois importantes temas inter-relacionados: a questão do racismo, no Brasil finissecular e a educação recebida pela classe burguesa. Neste artigo, será visto como a educação que atendia aos padrões de uma determinada classe social, simultaneamente, era distinta, sendo os currículos subordinados a questões como gênero e profissão.

Palavras-chave: *O mulato*; Educação; Racismo.

Abstract: *The novel O mulato, published, for the first time, in 1881, brings, through the main character, Raimundo, two importante and interrelate themes: the problem of racism, in Brazil, in the end of XIXth century and the education received by burgeois class. It will be showed how the education serves to the patterns of a determinated social class, at the same time that was different, being the subjects subordinated to aspects like gender and future occupation.*

Key-words: *O mulato*; Education; Racism.

1. QUESTÕES INICIAIS

Aluísio Azevedo, romancista maranhense, publicou, durante a década de 1880, o romance *O mulato* (1881),¹ que, embora não tenha tido a mesma recepção de *O cortiço* (1890), traz para as áreas da Crítica Literária e História da Educação uma substancial contribuição, ao abordar, de forma bastante contundente, o ensino destinado à classe burguesa brasileira daquela época.

Para compreender a educação no Brasil, durante o século XIX, é necessário considerar uma série de critérios: 1) a natureza social, dado que existiam as escolas voltadas para o público mais abastado e outras, para os menos; 2) a questão do regime de funcionamento dos estabelecimentos (internato / externato); 3) a identidade de gênero dos estudantes e docentes, o que, em *O mulato*, vai estar diretamente relacionado à concepção de ensino e dos papéis sociais que os indivíduos ocupam; 4) o currículo ministrado, cuja aplicação direta, em sala de aula, acabava por ser uma espécie de somatório dos itens 1, 2 e 3.

Este artigo objetiva mostrar como os princípios educacionais brasileiros do fim do século XIX se relacionam à representação literária apresentada por Aluísio Azevedo. Para tanto, o referencial teórico envolverá tanto estudos do campo da História da Educação – Ana de Oliveira Galvão (1998), Rosa Fátima de Souza (2008), Luiz Eduardo Oliveira (2008), Dermeval Saviani (2013), Guacira Lopes Louro (2015), Luciano Mendes de Faria Filho (2006; 2016) –, quanto o da Crítica Literária – Nelson Werneck Sodré (1965), Marcus Vinícius Mazzari (1997), Pedro da Cunha Pinto Neto e Heloísa Helena Pimenta Rocha (2012), Antonio Arnoni Prado (2015), Massaud Moisés (2016), Francisco Ari Andrade (2016) e Jeová Silva Santana (2016) –, sendo estruturado, para abordar, primeiramente, a questão das ideias pedagógicas, posteriormente, à relativa aos estudos literários e, finalmente, uma análise reunindo ambos aspectos.

2. A EDUCAÇÃO NO BRASIL DO SÉCULO XIX: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O século XIX, no Brasil, será um período de suma importância para a educação, uma vez que se estabelecerão as primeiras normativas oficiais. Além disso, observa-se o surgimento tanto de escolas públicas, vinculadas ao Império – posteriormente à República –, quanto de estabelecimentos particulares – estes dirigidos por ordens religiosas ou por pessoas de franca notoriedade social. Independentemente da natureza de tais instituições, um objetivo passa a ser comum: o papel da educação como um meio de “amansar” crianças, como destaca Ana de Oliveira Galvão (1998, p. 119), em *Amansando meninos: uma leitura do cotidiano da escola a partir da obra de José Lins do Rego* (1890-1920).

Convém destacar que, apesar de compartilharem do mesmo ideário, as instituições escolares eram nomeadas de acordo com a sua organização pedagógica e demandavam critérios diferenciados para quem fosse dirigi-las. Conforme mostra Luiz Eduardo Oliveira (2008), ao dizer que segundo os artigos 100 e 102 do Regulamento de 17 de fevereiro de 1854, eram tidas como

1. Data referente à primeira edição. Aqui, nas citações e bibliografia, será utilizada a da Editora Nova Aguilar (2018)

escolas as entidades que oferecessem as disciplinas relativas às instruções primária e secundária, admitindo, apenas, alunos externos. As aulas eram ministradas por um docente-diretor, cuja idade mínima deveria ser de 21 anos; os colégios, por sua vez, poderiam tanto receber alunos internos, externos ou meio-pensionistas, tinham um corpo docente e, na direção, contavam com um diretor – com idade maior ou igual a 25 anos –, acompanhado de professores da Instrução Primária ou Secundária, podendo preparar os discentes para a realização de exames de outros estabelecimentos de estudo. Além destes dois meios, vigoravam, também, as aulas particulares e o mestre régio:

[...] A instituição do sistema de ensino estatal criou a figura do mestre régio, subvencionado pelo Erário Régio. Para tanto, muito contribuiu a instituição do ‘subsídio literário’, transformado em lei pelo Alvará de 10 de novembro de 1772. Tal imposto visava financiar o pagamento dos professores e mestres mediante a taxação de um real em cada canada de vinho e quartilho de aguardente, nos Reinos e ilhas, e em cada arrátel de carne de vaca, no Ultramar. (PORTUGAL, 1858). (OLIVEIRA, 2008, p. 38)

O Regulamento de 17 de fevereiro de 1854 não foi, porém, o primeiro documento a estabelecer princípios para a oferta da educação no Brasil. Primeiramente, no ano de 1826, Januário da Cunha Barbosa, apoiado pelos deputados José Cardoso Pereira de Mello e Antonio Ferreira França, apresentou um projeto que visava distribuir o ensino em quatro graus: 1º grau, representado pelas pedagogias, abarcava os primeiros conhecimentos de leitura, escritura, aritmética, moral, física e economia; 2º grau, os liceus, compreendiam os conhecimentos da agricultura, arte e comércio; 3º grau, os ginásios, voltados a conteúdos de natureza científica, apresentando disciplinas como Gramática, Retórica, Hermenêutica, Geografia Antiga e Moderna, Filosofia; 4º grau, as academias, com os estudos direcionados para as ciências abstratas, morais e políticas. Um ano depois, a Lei de 15 de outubro de 1827, impôs a criação das escolas de primeiras letras, a respeito da qual Dermeval Saviani (2013, p. 128) tece a seguinte análise:

[...] os alunos guindados à posição de monitores eram investidos de função docente. O método supunha regras predeterminadas, rigorosa disciplina e a distribuição hierarquizada dos alunos sentados em bancos dispostos num salão único e bem amplo. De uma das extremidades do salão, o mestre, sentado numa cadeira alta, supervisionava toda a escola, em especial os monitores. Avaliando continuamente o aproveitamento e o comportamento dos alunos, esse método erigia a competição em princípio ativo do funcionamento da escola. Os procedimentos didáticos tradicionais permanecem intocados [...].

A adoção do método de Lancaster acabou por se mostrar ineficiente, devido à falta de estrutura física das escolas e à ausência de fiscalização das autoridades de ensino. Porém, a mesma Lei de 15 de outubro de 1827 trouxe, em seu texto, uma importante contribuição: a criação das Escolas Normais. Fato que institucionalizou a profissão docente, “substituindo” o antigo mestre-escola pelo professor de ensino primário. As Escolas Normais, além de formarem os profissionais

que irão trabalhar na instrução inicial das crianças, também, gradativamente, passarão a ter mais um papel: o de via formal para a educação feminina. Como se pode ver na discussão apresentada por Guacira Lopes Louro (2015, p. 449), em “Mulheres na sala de aula”:

[...] Ao serem criadas as escolas normais, a pretensão era formar professores e professoras que pudessem atender a um esperado aumento na demanda escolar. Mas tal objetivo não foi alcançado exatamente como se imaginava: pouco a pouco, os relatórios iam indiciando que, curiosamente, as escolas normais estavam recebendo e formando mais mulheres que homens [...].

A docência constituía uma carreira para as mulheres, bem como a possibilidade de uma instrução mais aprimorada. Entretanto, a aceitação do exercício da referida profissão pelo “belo gênero” foi algo bastante debatido, à época do século XIX. O médico e ensaísta brasileiro, Tito Lívio de Castro, foi um ferrenho opositor dessa ideia, ao argumentar que as mulheres não teriam condições de lecionar devido à semelhança da psicologia feminina com a infantil; como contraponto, surgia, nesse momento também, a ideia de que a vocação “natural” para a maternidade, somada a características “inatas”, como a paciência, minuciosidade, afetividade e doação, tornaria o magistério um trabalho ideal.

Embora as concepções sejam antagônicas, uma realidade ainda permanecia patente, a permanência de homens em cargos de chefia como inspeção, direção, membros de conselho e bancas examinadoras. Assim, percebe-se que, embora o século XIX tenha sido um período de tentativa de propagação do ensino e de relativo avanço, com o ingresso das mulheres no magistério, ainda havia um predomínio das figuras masculinas, em todas as esferas do campo educacional e são estes – dentre outros – movimentos de avanço e recuo que passarão a ser representados na literatura do período, como ficará patente na análise do romance azevediano *O mulato* (1881).

3. ALUÍSIO AZEVEDO: O QUE A CRÍTICA LITERÁRIA JÁ DISSE?

Como foi citado na introdução deste artigo, Aluísio Azevedo foi um profícuo escritor durante o século XIX, cujas obras acentuaram uma forte crítica social – como fizera seu contemporâneo, Machado de Assis. Observa-se que os estudiosos da obra azevediana foram, gradativamente, explorando o tema em questão, substituindo, assim, análises puramente estilísticas. Massaud Moisés (2016), no capítulo “Realismo (1881-1902)”, traça uma cronologia dos romances escritos pelo autor maranhense, frisando um começo Romântico, com *Uma lágrima de mulher* (1880) e a posterior adesão aos preceitos do Realismo-Naturalismo, como acontece em *O mulato* (1881). Comparando as duas estéticas, Moisés (2016, p. 39-40) afirma que, na segunda, ocorreram as melhores obras azevedianas:

[...] Eis por que Aluísio produziu o melhor do seu talento quando, desviando-se do polo folhetinesco e a explicação psicologizante, enveredou por um Naturalismo equilibrado, já patente na obra com que inaugurou a nova época (*O Mulato*),

primeiro da tríade romanesca que lhe deu renome (*O Cortiço, Casa de Pensão*). Embora não obedeça a um plano consciente de estruturação, a trilogia sustenta característica afins, que permitem supor um nexo subterrâneo [...]

As considerações apresentadas por Moisés já o haviam sido por outros críticos, como Nelson Werneck Sodré (1965, p. 175-176), ao dizer que Araripe Júnior já elogiava os mesmos romances acima citados, vendo, em Aluísio Azevedo, o que chamou de um “observador da raça”, enxergando, em *O cortiço*, um romance nacional, na acepção mais verossímil que esta expressão poderia significar. Para além das características estilísticas citadas por Moisés e Araripe Júnior, o que se observa nessa “trilogia” é o aprofundamento das relações entre os indivíduos. Esta questão é aceita, com ressalvas, pelo crítico José Veríssimo, conforme é apresentado por Antonio Arnoni Prado (2015, p. 61-62):

No entanto, mesmo reconhecendo no autor de *O mulato* uma propensão inequívoca para recorte estético da escola francesa, Veríssimo prefere destacar em Aluísio uma intuição verista muito além da personalidade exuberante do autor romântico nos termos em que a expandiram os romances de Taunay e de Franklin Távora. Na verdade, o Aluísio que interessava a Veríssimo era menos o discípulo talentoso de Flaubert do que o observador atento da sociedade em mudança nos últimos anos do Segundo Império, coisa, aliás, que se confirma ante o fato de que jamais escondeu a sua descrença no argumento naturalista, lamentando, sempre que pôde, a vulgarização e o corte ordinário do cotidiano de seus enredos, que ele entremeava à escabrosidade incontida dos personagens [...]

A afirmativa de José Veríssimo, em ver Aluísio Azevedo como um “observador atento da sociedade nos últimos anos do Segundo Império”, pode ser estendida para a abordagem da escola e do ensino, que incluirá desde a educação informal, no âmbito doméstico, ministrada por figuras maternas ou preceptores – mais direcionada às mulheres e a formal dos colégios internos, seminários e faculdades – voltada para os homens burgueses. Diversas também serão as representações do ensino, sobretudo considerando as relações estabelecidas entre professores e alunos, mostrando uma diversidade de perfis, que incluem a do docente maléfico, sádico e a do benevolente; do aluno de mau desempenho, que falta frequentemente às aulas, àquele dedicado, inteligente e esforçado, como ver-se-á na análise do romance *O mulato* (1881).

4. O MULATO (1881): O OLHAR AZEVEDIANO SOBRE A EDUCAÇÃO BURGUESA

Em um breve resumo, pode-se dizer que *O mulato* (1881) narra a história de Raimundo José da Silva, filho de José Pedro da Silva – um imigrante português, bem estabelecido na sociedade ludovicense do século XIX, na atividade do comércio – com uma escrava. Após a morte prematura do pai e do enlouquecimento da mãe, Raimundo, graças às posses do tio, Manuel Pedro da Silva, vai estudar em Portugal, conseguindo o diploma de bacharel em Direito e, em seguida, retorna

a São Luís, a fim de reivindicar outros bens deixados em herança, além de tentar descobrir o paradeiro da mãe. O enredo pode, à primeira vista, parecer simplório, como os de outras tantas obras da época, entretanto, sob um segundo olhar, o leitor mais atento vislumbra uma forte crítica à sociedade brasileira do século XIX e suas instituições: a família, a Igreja e, não menos importante, a escola, objeto de reflexão deste artigo.

A visão azevediana acerca da educação brasileira no século XIX, em *O mulato* (1881), apresenta, ainda que indiretamente, as diferenças nos saberes dirigidos a homens e mulheres, bem como os espaços onde e por quem o ensino será ministrado. Estas distinções permitem-nos perceber que, apesar de ocuparem a mesma classe social, a burguesa, a finalidade para qual a instrução era recebida se relacionava, diretamente, ao papel social que era esperado de cada indivíduo. A primeira referência ao ensino dá-se na apresentação da personagem Manuel Pedro:

[...] Manuel Pedro da Silva, mais conhecido por Manuel Pescada, era um português de uns cinquenta anos, forte, vermelho e trabalhador. Diziam-no atilado para o comércio e amigo do Brasil. Gostava de sua leitura nas horas de descanso, assinava respeitosamente os jornais sérios da província e recebia alguns de Lisboa. Em pequeno meteram-lhe na cabeça vários trechos do Camões e não lhe esconderam de todo o nome de outros poetas. Prezava com fanatismo o Marquês de Pombal, de quem sabia muitas anedotas e tinha uma assinatura no Gabinete Português, a qual lhe aproveitava menos a ele do que à filha, que era perdida pelo romance. (AZEVEDO, 2018, p. 220)

Manuel Pedro é um indivíduo que ascende socialmente, graças ao trabalho. Entretanto, mesmo não seguindo a carreira acadêmica, mantém certo nível de ilustração, através da leitura, mostrando o quanto este artifício era necessário para o reconhecimento do seu recém-conquistado *status* burguês. Tal esclarecimento, entretanto, não se aplica à educação da filha, Ana Rosa, o que fica visível, em um primeiro momento, na rejeição à figura da preceptora:

[...] Para não ficar só com a filha ‘que se fazia uma mulher’ convidou a sogra D. Maria Bárbara a abandonar o sítio em que vivia e ir morar com ele e mais a neta ‘A menina precisava de alguém que a guiasse, que a conduzisse! Um homem nunca podia servir para essas coisas! E, se fosse a meter em casa uma preceptora. – Meu bom Jesus! – que não diriam por aí?... No Maranhão falava-se de tudo! D. Maria Bárbara que se decidisse a deixar o mato e fosse de moda para a rua da Estrela! Não teria que se arrepender... havia de estar como em sua própria casa – bom quarto, boa mesa, e plena liberdade!’ (AZEVEDO, 2018, p. 220)

Tal procedimento assinala uma clara relação entre a instrução e o gênero, diferentemente de muitos homens burgueses à época, que viram no modelo de preceptoria uma alternativa para o ensino de suas filhas – conforme mostra Luciano Faria Filho (2016, p. 145) –, Manuel Pescada percebe a figura da professora particular como a de uma estranha, cuja entrada no lar e na intimidade da família Silva poderia causar danos à reputação da filha, Ana Rosa, e à dele. Além disto, é nítido que, para o comerciante, não convinha a mulher ter uma educação aperfeiçoada,

como fica perceptível na seguinte passagem:

[...] Ana Rosa cresceu pois, como se vê, entre os desvelos insuficientes do pai e o mau gênio da avó. Ainda assim aprendera de cor a gramática do Sotero dos Reis; lera alguma coisa; sabia rudimentos de francês e tocava modinhas sentimentais ao violão e ao piano. Não era estúpida; tinha a intuição perfeita da virtude, um modo bonito, e por vezes lamentara não ser mais instruída. Conhecia muitos trabalhos de agulha: bordava como poucas, e dispunha de uma gargantazinha de contralto que fazia gosto ouvir. (AZEVEDO, 2018, p. 222)

Apesar de não frequentar a escola – realidade que já começava a mudar, em meados da década de 1830, no Brasil –, tampouco ter uma preceptora ou mãe para lhe ensinar os conteúdos basilares do ensino, Ana Rosa acaba por ser a representação do que o setor mais conservador da sociedade, em nosso país – e, no caso da obra, no Maranhão –, acreditava ser a formação adequada para a mulher. Como assinala Louro (2015, p. 446), as jovens das classes mais abastadas, cujas “naturais vocações” eram os papéis de dona de casa e mãe, deveriam aprender, apenas, noções de leitura, escrita, aritmética (quatro operações matemáticas), piano e francês, conhecimentos que se somariam a outros, não acadêmicos, tais como o bordado, o cozinhar e o mandar nas criadas e serviçais. De forma oposta à figura de Ana Rosa, surgem as masculinas: Raimundo, primo da moça; Boaventura Rosa dos Santos, conhecido como Dr. Faísca, amigo da família Silva; os religiosos, Frei Lamparinas e padre Diogo. Estas personagens não serão os antípodas apenas no que se refere à questão do gênero, mas, sobretudo, no tocante à formação acadêmica e papéis sociais que ocuparão ao longo da narrativa de *O mulato*.

Iniciando por Raimundo, personagem principal de *O mulato*, tem-se que a primeira indicação acerca de seus estudos é apresentada no segundo capítulo do romance.

Manuel armou os óculos no nariz e leu para si a seguinte carta datada do Rio de Janeiro: ‘Revmo. Amigo Sr. Cônego Diogo de Melo. Folgamos que esta vá encontrar V. Revma. no gozo da mais perfeita saúde. Temos por fim comunicar a V. Revma. que, no pacote de 15 do corrente, segue para essa capital o Dr. Raimundo José da Silva, de quem nos encarregou V. Revma. e o Sr. Manuel Pedro da Silva quando ainda nos achávamos em Lisboa. Temos também a declarar, se bem que já em tempo competente o houvéssemos feito, que envidamos então os melhores esforços para conseguir do nosso recomendado ficasse empregado em nossa casa comercial e que, visto não o conseguirmos, tomamos logo a resolução de remetê-lo para Coimbra com o fim de formar-se em Teologia, o que igualmente não se realizou, porque, feito o curso preparatório, escolheu o nosso recomendado a carreira de Direito, na qual se acha formado com distinções e bonitas notas. (AZEVEDO, 2018, p. 228)

Percebe-se que Raimundo tece uma trajetória profissional inversa à do tio, optando pela carreira acadêmica à comercial, realidade que configura a importância que o bacharelado passou a ter, dentro do contexto educacional brasileiro. A carreira de bacharel, como demonstram Galvão (1998, p. 114) e Rosa Fátima de

Souza (2008), passou a ser símbolo de uma farta cultura literária e de uma nova nobreza emergente, porém sem vínculos com a realeza. Entretanto, a graduação de Raimundo não se fará sem vários desafios: o primeiro deles, a ida para o internato, em Portugal, aos cinco anos, após a morte do pai, o desaparecimento da mãe e a abrupta separação da família que lhe restava, principalmente da figura de Dona Mariana, esposa do seu tio Manuel.

[...] A morte inesperada de José causou grande abalo no irmão e ainda mais em Mariana. Raimundo era muito criança, não a compreendeu: por esse tempo teria ele cinco anos, se tanto. Vestiram-no de sarja preta e disseram-lhe que estava de luto pelo pai. Manuel tratou do inventário; recebeu o que lhe coube e mais a mulher na herança; depositou no recém-criado banco da província o que pertencia ao órfão e, apesar das vantagens que propôs para vender ou arrendar a fazenda de São Brás, ninguém a quis. Isto feito, escreveu logo para Lisboa, pedindo esclarecimentos à Casa Peixoto, Costa & Cia., e uma vez bem informado no que desejava, remeteu o sobrinho para um colégio daquela cidade.

Muito custou à bondosa Mariana separar-se de Raimundo. Doía àquele coração amoroso ver expatriar-se, assim, tão sem mãe, uma pobre criança de cinco anos. O pequeno, todavia, depois de preparado com todo o desvelo, foi metido, a chorar, dentro de um navio, e partiu. (AZEVEDO, 2018, p. 249)

O internato constituía, dentro da Literatura Brasileira do século XIX, um dos espaços educacionais mais representados, como ocorre nos romances *O Ateneu*, de Raul Pompeia, publicado, pela primeira vez, em 1888 e *Menino de Engenho*, de José Lins do Rêgo, cujo lançamento foi em 1932. A escola interna, nestas obras, será sinônimo de um ambiente hostil, elitista e opressor, onde a inocência da infância, gradualmente, se esvaía, como mostram os artigos de Marcus Vinícius Mazzari (1997) e de Pedro da Cunha Pinto Neto e Heloísa Helena Pimenta Rocha (2012). Tal visão é bastante interessante, principalmente porque a função do referido estabelecimento de ensino era a de “moldar” as crianças burguesas aos bons hábitos sociais, conforme atestam Galvão (1998) e Souza (2008). De forma semelhante ao que ocorre em *O Ateneu* e *Menino de Engenho*, a ambientação do personagem Raimundo ao internato – dessa vez em Portugal – também será narrada mostrando o cenário sob um prisma negativo, focando na questão do preconceito racial.

[...] Raimundo envergou o uniforme da casa, recebeu um número, e frequentou as aulas. A princípio, logo que o deixavam sozinho, punha-se a chorar. Tinha muito medo do escuro; à noite, cosia-se contra a parede, abraçado aos travesseiros. Não gostava dos outros meninos, porque lhe chamavam ‘Macaquinho’ [...]. (AZEVEDO, 2018, p. 249)

O apelido “Macaquinho” configura, de forma explícita, o tratamento intolerante recebido por Raimundo dos colegas, que veem na cor da pele do menino, um motivo para chacota. Raimundo se constitui, dentro da realidade do colégio português, em um outro: não é português, não é branco, não tem mais pais, não possui a mentalidade eurocêntrica; claramente, o excerto acima mostra que a função de “modelagem” educacional dos internatos para os bons hábitos sociais é falha, acabando por refletir, mesmo nas crianças, os piores valores humanos existentes.

Raimundo, porém, consegue, gradualmente, se adaptar à nova realidade e, com isso, o preconceito que o vitimiza também vai se “esvaindo”. Após os estudos primários findarem, o jovem faz seus exames preparatórios e consegue ingressar na Universidade de Coimbra, tornando-se bacharel. Este percurso, entretanto, não virá sem novos sobressaltos, desta vez, a morte da tia, Dona Mariana, com quem tinha uma afeição filial, desviará, temporariamente, o interesse de Raimundo pela vida acadêmica:

[...] Mas um golpe terrível veio de novo entristecê-lo – a morte da sua mãe adotiva. Chorou-a longa e amargamente; não só por ela, mas também muito por si próprio: perdendo Mariana, perdia tudo o que o ligava ao passado e à pátria. Nunca se considerou tão órfão. Todavia, com o correr dos tempos, dispersaram-se-lhes as mágoas e a mocidade triunfou; a criança melancólica produziu um rapaz cheio de vida e bom humor; sentiu-se bem dentro da sua romântica batina de estudante; meteu-se em pândegas com os colegas; contraiu novos amigos, e afinal reparou que tinha talento e graça; escreveu sátiras, ridicularizando os professores antipatizados; ganhou ódios e admiradores; teve quem o temesse e teve quem o imitasse. No segundo ano deu para namorado: atirou-se aos versos líricos, cantou o amor em todos os metros, depois vieram-lhes ideias revolucionárias, meteu-se em clubes incendiários, falou muito, e foi aplaudido pelos seus companheiros. No terceiro ano tornou-se janota, gastou mais do que nos outros, teve amantes, em compensação veio-lhe a febre dos jornais, escreveu com entusiasmo sobre todos os assuntos, desde o artigo de fundo até a crônica teatral. No quarto, porém, distinguiu-se na Academia, criou gosto pela ciência, e daí em diante fez-se homem, firmou a sua imputabilidade, tomou-se muito estudioso e sério. Seus discursos acadêmicos foram apreciados; elogiaram-lhe a tese. Formou-se. (AZEVEDO, 2018, p. 250)

No processo de maturação de sua personalidade, Raimundo, como se pode perceber, torna-se a representação de um outro tipo de estudante, até o terceiro ano da graduação: o irresponsável, pouco interessado em instruir-se, como será o caso de outras personagens da Literatura Brasileira da época – Leôncio, em *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães; Amâncio, *Casa de pensão* (1884), de Aluísio Azevedo; Brás Cubas, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e Curvelo, *Conto de escola* (1896), estas últimas, de Machado de Assis² –, mas, que no último ano do curso superior, se “regenera” – embora, não esteja claro por quais motivos – e consegue se formar. É curioso também notar que a única referência feita à figura do docente se dá, de forma indireta e negativa, “[...] ridicularizando [Raimundo] os professores antipatizados”. Tal representação também será vista em outras produções, tendo, em alguns casos, relação com o gênero, como se pode ver pelo levantamento apresentado por Regina Zilberman (2004), no artigo “Literatura e história da educação: representações do professor na ficção brasileira”. Em que os mestres, quase sempre, eram os algozes, como ocorre em *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de Manuel

2. As referências a estas personagens tiveram, respectivamente, como base, os artigos “Ilustração e educação: uma leitura de Bernardo Guimarães”, de Luciano Faria Filho (2006); “A escola brasileira representada em duas obras ficcionais no final do século XIX e início do século XX”, de Francisco Ari Andrade (2016) e “A (de) formação docente no espaço da literatura”, de Jeová Silva Santana (2016).

Antônio de Almeida; as mestras, por sua vez, possivelmente para reforçar a “verdadeira vocação” para o magistério, eram vistas como doces, pacientes, com traços que, de forma consciente ou inconsciente, relacionam o ensinar à maternidade, como ocorre em *Til* (1872), de José de Alencar e *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, em que Berta e Madalena lecionam, respectivamente, a crianças com problemas cognitivos e sociais.

Já bacharel, Raimundo retorna a São Luís e travará relações com a família – o tio, Manuel Pedro; a prima, Ana Rosa e a avó desta, D. Maria Bárbara – e os agregados mais próximos. O primeiro – e mais influente – deles é o cônego Diogo, assim apresentado:

[...] Diogo era o confidente e o conselheiro do bom e pesado Manuel; este não dava um passo sem consultar o compadre. Formara-se em Coimbra, donde contava maravilhas; um bocadinho rico, e não relaxava o seu passeio a Lisboa, de vez em quando, ‘para descarregar anos da costa...’ explicava ele, a rir. (AZEVEDO, 2018, p. 227)

O cônego Diogo possui educação e influência que simbolizam a importância da Igreja, durante o século XIX. Mesmo com a instauração da República e a separação do Clero e do Estado, os religiosos continuaram a ser figuras influentes na sociedade brasileira, sobretudo para a burguesia, estando presentes tanto na construção de escolas de ordens religiosas, voltadas para meninos e meninas, quanto na educação leiga. Desta forma, toda instrução formal que o padre adquire o tornará uma autoridade, fato que, somado ao caráter altamente dúbio e perigoso, permitirá que Diogo manipule os membros da família Silva, chegando, inclusive, a ser o responsável pelas mortes de José e Raimundo, além do enlouquecimento da mãe deste último. Perfil oposto ao do cônego Diogo é o do frei Lamparinas, assim descrito:

[...] Este Frei Lamparinas era um homenzinho escorrido, feio, natural de Caxias. Não conseguira nunca ordenar-se em razão da sua extremada estupidez: soletrava ainda as ladainhas que havia vinte anos recitava; jamais entrara com o latim. Os rapazes do Liceu mexiam com ele e atiravam limões verdes por detrás do muro do convento do Carmo, quando o infeliz passava defronte. Tinha uma biografia engraçada, cheia de disparates mas todos diziam que era bom de coração e não fazia mal a ninguém. (AZEVEDO, 2018, p. 293)

A figura de frei Lamparinas, apresentada de forma bastante irônica e caricata, mostra a ineficácia do ensino eclesiástico, dado que o religioso não consegue, sequer, aprender o latim e as rezas necessárias para exercer plenamente seu ofício. O passado de estudante, no Liceu, foi igualmente desastroso, uma vez que se tornava alvo de zombaria dos colegas; diante de toda uma trajetória educacional pífia, não resta a Lamparinas, outro destino senão o de servir de guia para a população da zona rural do Maranhão, tornando-se próximo de D. Maria Bárbara.

Findando o círculo social de agregados da família Silva que têm instrução escolar formal, destaca-se Boaventura Rosa dos Santos, conhecido como “Dr. Faísca”:

[...] O outro era um rapazola de vinte e dois anos, que à primeira vista, parecia ter apenas dezesseis: magro, puxado, muito penteado e muito míope, com as unhas burnidas, o colarinho enorme e os pés apertados em sapatos de polimento. Estudava no Liceu da província, usava uma cadeia de plaquê, brilhantes falsos no peito da camisa e uma bengalinha equilibrada entre o indicador e o índice da mão direita; tinha uma coleção de acrósticos e recitativos da própria lavra, uns inéditos e outros já publicados a dinheiro nos jornais aos quais qualificava desvanecidamente de ‘seu tesouro!’. (AZEVEDO, 2018, p. 292-293)

Os liceus foram criados, originalmente, pelo projeto de lei dos deputados Januário da Cunha Barbosa, José Cardoso Pereira de Mello e Antonio Ferreira França, com a finalidade de ministrar os conteúdos relativos ao, então, segundo grau: conhecimentos de agricultura, arte e comércio, como afirma Saviani (2013). Entretanto, na segunda metade do século XIX, começaram a passar por grandes dificuldades financeiras, tendo que reduzir o número de alunos e limitando sua formação às disciplinas cobradas nos exames preparatórios de acesso aos cursos superiores, segundo Souza (2008, p. 90).

Considerando esta trajetória, vemos que “Dr. Faísca” acaba por ser uma alegoria da decadência dos liceus: embora, à primeira vista, possa parecer jovem, em um segundo momento, vê-se todo um vestígio de ruínas, de algo que já estava datado, embora ainda em vigência. A comicidade, contida na descrição da personagem, serve como mais uma forte crítica social e política à educação da época, deixando patente os principais problemas do Brasil, que saía da Monarquia e entrava na República. Um deles é que a instrução formal era privilégio das classes mais abastadas:

[...] Como nos lembra José Murilo de Carvalho (1990), quando, em 1882, o voto censitário foi substituído pelo voto direto no Brasil, o número de eleitores caiu drasticamente, baixando de 10% para menos de 1% entre os 14 milhões de habitantes estimados na época. Portanto, a exigência do saber ler e escrever para votar alijava da participação política a grande maioria da população brasileira. Por volta de 1890, o analfabetismo atingia 85% da população do país, por isso, a alfabetização das crianças e, também dos adultos, encontrava-se no cerne dos problemas de consolidação da nascente República. (SOUZA, 2008, p. 54-55)

Os dados trazidos por Souza (2008, p. 54-55) são preocupantes e revelam que a República, alicerçada, teoricamente, em ideais democráticos, ainda estava muito distante de cumpri-los, dado que excluía grande parte da população – analfabeta, pobre, forra, escrava, mulheres – e contemplava os interesses de uma minoria. Essa desigualdade será uma extensão da organização social e o fim de *O mulato* é bastante significativo a este respeito. Raimundo, apesar do título de bacharel, acaba tendo problemas com o tio, devido ao relacionamento clandestino com Ana Rosa – impedido por questões raciais –, sendo assassinado a mando do cônego Diogo, que consegue sair impune, por não causar desconfiças quanto à autoria do crime.

Seis anos após o enterro de Raimundo, há uma grande festa em São Luís, em homenagem a um candidato à presidência do Maranhão. Além da família Silva e agregados, observa-se a presença,

em massa, de membros da burguesia ludovicense e estados vizinhos. À época, ainda era uma prática comum, para as famílias mais abastadas, mandar seus filhos à Europa, para se instruir – entretanto, a expressão “estudar comércio”, vinda entre aspas, denota certa ironia – ou às capitais brasileiras que já possuíam faculdades ou universidades, como as de Recife, Salvador e Rio de Janeiro. De qualquer forma, independentemente de ser dentro do território nacional ou no exterior, o curso superior conferia, àqueles que o faziam, certo *status* intelectual. Convém reforçar que esta etapa de instrução visava, desde seu arcabouço, contemplar apenas as elites, uma vez que, para as camadas menos favorecidas, as reformas do ensino previam apenas o ensino primário, conforme enfatiza Faria Filho (2016, p. 136).

Assim, enquanto aos homens burgueses o acesso às faculdades e universidades era garantido, o mesmo não ocorria com as mulheres, ainda que pertencentes à mesma classe social. Em *O mulato*, no último capítulo, este fato fica flagrante com a oposição do destino de duas personagens: Boaventura Rosa dos Santos, conhecido pelo codinome de “Dr. Faísca” ou Rosinha, ingressa no curso de Direito, em Recife, enquanto Ana Rosa, que também possuía certo grau de instrução, acaba por ter como “carreira” o casamento; vê-se, dessa forma, o quão os espaços voltados para homens e mulheres eram segregados pela questão de gênero, que tornava-se superior, até, à social.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mulato traz importantes questões sobre o ensino formal e não formal, ainda que estes não sejam seu foco: as personagens centrais – Manuel Pedro, Raimundo, Ana Rosa – e as que relacionam diretamente com estas – cônego Diogo, frei Lamparinas e Boaventura Rosa dos Santos, o “Dr. Faísca” – representam, de diferentes formas, a questão educacional do Brasil, ao final do século XIX.

Manuel Pedro da Silva é o homem letrado, porém, sem pretensões acadêmicas, que ascende socialmente graças ao comércio. Mesmo trabalhando em uma área que não exige muito aprofundamento de sua instrução, ainda mantém assinaturas de jornais, conhece poemas de cor, vê valor na cultura letrada. É, desta forma, a representação de uma transição social bem sucedida, que, se de um lado, mantém suas raízes rústicas, por exemplo, sabe da importância, para o convívio social, dos conhecimentos literários e humanísticos do mundo burguês. Por sua vez, Ana Rosa recebe os preceitos da educação feminina tidos como essenciais: gramática, leitura, francês, música e costura. Estes conhecimentos, porém, não serão ministrados por uma preceptora, em um convento ou Escola Normal, mas de forma leiga, revelando o caráter secundário da instrução dentro das classes mais altas, uma vez que as mulheres pertencentes a esta esfera deveriam, única e exclusivamente, ser destinadas ao matrimônio e à maternidade, como ocorre no fim do romance.

Raimundo é o personagem mais complexo, filho de um português, José da Silva, com uma escrava, Domingas, ficando órfão aos cinco anos de idade, é acolhido pelo tio, Manuel, e a esposa, Mariana. Entretanto, o acolhimento dentro do mundo branco e burguês nunca será completo, primeiramente, por ser fruto de uma relação não reconhecida; segundo, após a morte do pai e o

enlouquecimento da mãe, é tirado do convívio familiar, para estudar em Portugal, enfrentando preconceito racial, por parte dos colegas de internato. Quando, finalmente, forma-se bacharel, consegue o “passaporte” para o mundo dos senhores, mas acaba por ser proibido de namorar a prima, sendo assassinado a mando do cônego Diogo, religioso próximo dos Silva e que havia sido, também, o responsável pela morte de José. Raimundo é, desta forma, uma representação dos que viveram em um mundo que não era nem dos pais senhores, nem o das mães escravas; é um sujeito, dividido, clivado, que, apesar de toda instrução recebida, nunca será amplamente aceito, devido à questão racial.

O cônego Diogo e o frei Lamparina serão os representantes da Igreja, porém de formas distintas, fato que está relacionado à educação recebida. O primeiro faz seus estudos em Portugal, chegando a se formar em Coimbra, conseguindo estar à frente da Igreja, em São Luís, sendo influente na sociedade ludovicense; o outro não consegue ser um aluno exemplar, não domina o latim, tampouco as rezas necessárias para exercer seu ofício e, devido a isso, tem, por destino, a zona rural.

Boaventura Rosa dos Santos, o “Dr. Faísca” / Rosinha, graças ao ingresso no curso superior, em Recife, passa por uma transformação: de rapaz magricela, estudante de Liceu, desajeitado, com roupas e trejeitos ridículos a homem mais desenvolvido física e intelectualmente, com ares de dândi, exalando elegância nos salões da burguesia maranhense.

Através dessas personagens, pode-se ver que a educação, no Brasil do século XIX, embora já fosse uma realidade, era, ainda, uma questão que, mesmo dentro das classes sociais mais altas, estava muito aquém de tornar-se igualitária, uma vez que se destinava a manter o privilégio dos homens brancos, que poderiam, sem maiores dificuldades, ter uma instrução completa, da qual o título de bacharel era o símbolo mais definitivo. Às mulheres, negros, negras e pobres ou remediados só restava, quando muito, o ensino primário e, mesmo este, não era acessível a todos, de forma satisfatória e homogênea, sendo reflexo de uma (já) ausente política pública de instrução nacional.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Francisco Ari. A escola brasileira representada em duas obras ficcionais no final do século XIX e início do século XX. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 17, n. 35, p. 241-269, set./dez. 2016

AZEVEDO, Aluísio. O mulato. In: LEVIN, Orna Messer (Org.). *Aluísio Azevedo, ficção completa, volume 1*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2018. p. 220; 222; 228; 249; 250; 292-293; 293.

FARIA FILHO, Luciano. Ilustração e educação: uma leitura de Bernardo Guimarães. *Educação*. Santa Maria, v. 31, n. 1, p. 153-174, 2006.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Instrução elementar no século XIX. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes de; LOPES, Marta Teixeira; VEIGA, Cynthia Greive. *500 anos de educação no Brasil*.

5.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 136; 145.

GALVÃO, Ana de Oliveira. *Amansando meninos: uma leitura do cotidiano da escola a partir da obra de José Lins do Rêgo (1890-1920)*. João Pessoa: Ed. Universitária / UFPB, 1998. p. 114; 119.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10.ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 446; 449;

MAZZARI, Marcus Vinícius. Representações literárias da escola. *Revista Estudos Avançados (online)*, vol. 11, n. 31, p. 223-47, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000300014&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141997000300014>.

MOISÉS, Massaud. Realismo (1881-1902). In: MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira, volume II: do Realismo à Belle Époque*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 2016. p. 39-40.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. Representações da escola na literatura brasileira do século XIX: um itinerário do ensino de Primeiras Letras no Brasil. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, UFS, v.1, p. 38, jul./dez.2008

PINTO NETO, Pedro da Cunha; ROCHA, Heloísa Helena Pimenta. Dos temores ao encanto: o cotidiano escolar na literatura brasileira. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, v. 28, n.01, p. 35-60, mar.2012.

PRADO, Antonio Arnoni. Aluísio Azevedo e a crítica. In: PRADO, Antonio Arnoni. *Cenário com retratos: esboços e perfis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 61-62.

SANTANA, Jeová Silva. A (de) formação docente no espaço da literatura. *Revista brasileira de História da Educação*, Maringá-PR, v. 16, n. 3 (42), p. 245-65, jul./set. 2016

SAVIANI, Dermeval. Desenvolvimento das ideias pedagógicas leigas: ecletismo, liberalismo e positivismo (1827-1932). In: SAVIANI, Dermeval. *História das ideias pedagógicas no Brasil*. 4.ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2013. p. 128

SODRÉ, Nelson Werneck. O Naturalismo no Brasil. In: SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. p. 175-176.

SOUZA, Rosa Fátima de. A escola primária e a formação do cidadão brasileiro (1890-1960). In: SOUZA, Rosa Fátima de. *História da organização do trabalho escolar e do currículo no século XX: (ensino primário e secundário no Brasil)*. São Paulo: Cortez, 2008 (Biblioteca básica da História da Educação brasileira, v. 2). p. 54-55; 90.

Marina Rodrigues de Oliveira

Graduação em Letras (Universidade Estadual da Paraíba, 2007), Mestrado em Letras (Universidade Federal da Paraíba, 2011) e Doutorado em Letras (Universidade Federal do Norte do Tocantins - campus Araguaína). Desde 2015, é docente do IFTO - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins, da disciplina de Língua Portuguesa Brasileira e suas Literaturas.

Márcio Mello

Graduação em Letras - Universidade Federal de Goiás (1993), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (1997) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Atualmente é docente da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT), atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras.

Recebido em 20/08/2021.

Aceito em 30/10/2021.

**AS MULHERES E A LITERATURA NO SÉCULO
XIX: A SENHORA DE WILDFELL HALL ENQUANTO
BILDUNGSROMAN FEMININO**

**WOMEN AND LITERATURE IN THE 19TH CENTURY:
THE TENANT OF WILDFELL HALL AS A FEMALE
BILDUNGSROMAN**

Cindy Conceição Conceição Oliveira Costa

UFPI

Lucélia de Sousa Almeida

UFMA

Resumo: O presente artigo investiga como o romance *A Senhora de Wildfell Hall*, de Anne Brontë, enquanto um *Bildungsroman* feminino, subverte a tradição masculina do gênero. Para tanto, fez-se uso das teorias de Bakhtin (2010), Maas (2000), Pinto (1990), Galbiati (2013), Woolf (2014; 2016), Perrot (2017), entre outros, para embasar a pesquisa. Desse modo, os resultados obtidos apontam que o *Bildungsroman* feminino se mostra como um meio de, através de histórias escritas por mulheres, serem apresentadas visões de mundo femininas, nas quais o papel e a imagem que se tem da mulher são reavaliados de forma crítica. Além disso, mostra a escrita como um caminho para a liberdade e consolidação da intelectualidade feminina.

Palavras-chave: *Bildungsroman* feminino; Século XIX; Literatura de autoria feminina; Anne Brontë.

Abstract: This article investigates how the novel *The Tenant of Wildfell Hall*, by Anne Brontë, as a female *Bildungsroman*, subverts the male tradition of the genre. To this end, Bakhtin's (2010), Maas (2000), Pinto (1990), Galbiati (2013), Woolf (2014; 2016), Perrot (2017) theories, among others, were used to support the research. Thus, the results obtained point out that the female *Bildungsroman* is shown as a means of presenting female worldviews through stories written by women, in which the role and image of women are critically reassessed. In addition, it shows writing as a path to freedom and consolidation of the female intellectuality.

Keywords: Female *Bildungsroman*; XIX century; Literature authored by women; Anne Brontë.

INTRODUÇÃO

Segundo Wilma Maas (2000), o termo *Bildungsroman* foi cunhado em 1810, por Karl Morgenstern, um professor alemão de Filologia Clássica. No entanto, começou a fazer parte do discurso acadêmico apenas através da obra *A vida de Shleiermacher* (1870), do filósofo idealista Wilhelm Dilthey, sendo ele quem difundiu o termo e o conceito do “romance de formação”, apoiado em compromissos ideológicos e princípios iluministas. De acordo com Flora (2009), considera-se mais adequado seguir o uso da história literária e manter a designação original, porquanto tal uso corresponde ao reconhecimento do *Bildungsroman* como contributo específico da literatura alemã. Este seria o motivo da não substituição do termo pelo seu correspondente em português, no presente trabalho, ou em outras línguas, pelos estudiosos do gênero.

Na Alemanha, a consolidação do gênero romance e sua posição canônica acontecem apenas no final do século XVIII, através de nomes como Goethe, Wieland e Dilthey, os quais começaram a se dedicar a esse tipo de gênero literário. Maas (2000, p. 14) explica que o *Bildungsroman* está intimamente ligado aos conceitos em circulação cultural daquele século: “como a educação e formação das diferentes classes sociais, ao lado do estabelecimento do romance como gênero literário ‘digno’”. Trata-se de uma instituição social-literária composta, por um lado, pelo conceito histórico da *Bildung* burguesa, sendo ela fundamental para o funcionamento da sociedade, e, por outro, pelo romance, a grande instituição literária do mundo moderno.

Conforme elucida Maas (2000), o autor do termo, K. Morgenstern, associa-o ao romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de J. W. Goethe, criando, portanto, o que a historiografia literária reconheceria como o paradigma do gênero. Para Galbiati (2013, p. 30), os princípios iluministas presentes em seu texto, e “o esforço pela nacionalização da literatura alemã fez com que o *Bildungsroman* adquirisse, então, o estatuto de forma específica no interior da tradição romanesca, determinado posteriormente pela crítica”. Em conjunto com essa obra, *Agathon* (1766), de Wieland, é considerado o protótipo do gênero.

Se tratando da dinâmica desse tipo de romance, de acordo com Mikhail Bakhtin (2010, p. 218), ela se dá de modo que “[...] os acontecimentos e aventuras nele representados deslocam o herói no espaço, deslocam-no pelos degraus da escada da hierarquia social: de miserável ele se torna rico, de vagabundo sem linhagem se torna nobre; o herói ora se afasta, ora se aproxima do seu objetivo”. Os acontecimentos mudam-lhe o destino, sua posição na vida e na sociedade. Conforme deslinda Bakhtin (2010), isso também acontece de modo a contrapor a unidade estatística existente em outros tipos de romances anteriores, pois, desse modo, se forma uma unidade dinâmica da imagem da personagem; bem como todos esses acontecimentos estavam ligados ao desenvolvimento da identidade de uma personagem masculina.

Tendo isso em vista, pertencem a esse gênero romances nos quais são retratados os processos de formação e amadurecimento do protagonista, diante de situações de confronto com os acontecimentos do mundo e da sociedade, priorizando-se a subjetividade mediante os valores sociais da época em que estão inseridos. Entretanto, a tradição desse tipo de romance estendeu-se

para além dos limites do período e de sua nacionalidade. Este era considerado um gênero literário exclusivamente masculino, pelo fato de que às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que admite ao herói o contato com múltiplas experiências sociais cruciais no percurso de autoconhecimento (FLORA, 2009).

Contudo, sua temática se tornou popular na literatura produzida por mulheres na Inglaterra do século XIX, como no caso da obra aqui analisada. Assim, os *Bildungsromane* (termo no plural) femininos podem ser considerados como uma transgressão ou reinvenção do gênero tradicional. Dessa forma, segundo Lúcia Zolin (2009), a Crítica Feminista surge, com o advento dos movimentos feministas, a partir de 1970. É nesse período que a tradição literária feminina, muitas vezes esquecida pela história da literatura, começa a ser fortemente estudada e reconhecida por sua relevância literária e até mesmo social, e foi exatamente nesse contexto que começaram a se intensificar os estudos de gênero.

À vista disso, o presente trabalho busca investigar como o romance *A Senhora de Wildfell Hall*, de Anne Brontë, enquanto um *Bildungsroman* feminino, subverte a tradição masculina do gênero, buscando compreender o *Bildungsroman* feminino, explicar sobre a escrita feminina no século XIX, e comparar a representação da subjetividade feminina, mediante os valores sociais da época, na protagonista. Quanto à sua metodologia: ela é bibliográfica, de cunho sociológico, possuindo caráter explicativo. Assim, foram utilizados como aporte teórico autores como: Bakhtin (2010), Maas (2000), Pinto (1990), Galbiati (2013), Woolf, (2014; 2016), Perrot (2017), entre outros.

1 O *BILDUNGSROMAN* FEMININO

É perceptível que, na história do *Bildungsroman*, existe a preponderância de personagens principais homens, mostrando-se como reflexo da tradição patriarcal. Diante disso, a partir de estudos críticos dedicados à literatura de autoria feminina, o chamado *Bildungsroman* feminino revelou-se muito influente. Isso, segundo Maria Galbiati (2013), permite uma reavaliação da imagem da mulher – na sociedade e no cânone – por meio da representação literária de suas experiências no seu respectivo processo de autoformação.

Como afirma Wilma Maas (2000), a crítica vem se preocupando com a revisão historiográfica da tradição literária alemã, dando continuidade a uma crítica iniciada por Friedrich Schlegel. Tendo isso em vista, os estudos sobre os tipos de *Bildungsroman* ainda estão em pauta, como no caso dos romances de formação femininos. Destarte, Cristina Pinto é uma dessas autoras que se preocuparam com esse estudo e, em seu livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), ela aborda a “ausência” de *Bildungsromane* femininos, por razão do que se postulava tradicionalmente.

A autora questiona sobre o porquê da quase total ausência da mulher como personagem principal no *Bildungsroman*, e ainda sobrepõe que o problema dessa ausência na tradição do gênero, tem sido levantado pela Crítica Feminista. Conforme Cristina Pinto: “nos últimos dez anos têm surgido novos trabalhos que procuram estabelecer a existência de uma tradição feminina do *Bildungsroman* e que propõem uma redefinição do gênero” (1990, p. 14). Essa tradição integra-se de

obras escritas por mulheres e que contém determinadas características que configuram o gênero. A autora estabelece então um *corpus* dessas características:

[...] infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (*the larger society*), autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar o seu ambiente de origem e tentar uma vida independente. (PINTO, 1990, p. 14).

Essa definição, porém, não seria de todo adequada. Na verdade, existe uma problematização acerca do *Bildungsroman* feminino, entre seguir a tradição, redefini-la ou destoar de vez das características em comum com o romance de formação masculino. Uma dessas distinções seria a idade, pois em muitos *Bildungsromane* femininos, a personagem principal só começa a sua jornada de autoconhecimento/desprendimento/liberdade na fase adulta, o que muitas vezes é motivado pelo não cumprimento de suas aspirações individuais depois do casamento.

Dessa forma, a autora compreende a apropriação do *Bildungsroman* pelas escritoras como uma “prática subversiva”, que acontece de modo a afirmar a força da literatura feminina diante do cânone literário, o qual por muito tempo foi predominantemente masculino:

A literatura feminina se caracteriza também como subversiva ao adaptar ou reescrever temas e enredos tradicionalmente masculinos, invertendo a relação entre personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade: ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal. (PINTO, 1990, p. 27).

Tendo isso em vista, conforme afirma Cíntia Schwantes (2007, p. 55), uma personagem principal feminina que entra em um processo de formação está sempre “na contramão da cultura ocidental”, pois ao utilizar-se das características narrativas que definem o *Bildungsroman*, em uma personagem feminina, as autoras questionam e atualizam os limites do próprio gênero. Schwantes (2007) explica ainda que isso se dá por razão do que se espera de uma protagonista feminina: que ela seja guiada apenas pelo seu coração e suas emoções. Não se espera que elas de fato reflitam e julguem as experiências vividas de modo crítico, pois isso seria perder sua virtude mais cultuada: a inocência.

Entretanto, se por um lado existe a subversão, por outro, nos *Bildungsromane* femininos do século XIX, por exemplo, em muitos casos, ao final de sua jornada, a heroína acabava confinada ao âmbito doméstico e familiar. Essa é, afirma Galbiati (2013), uma diferença crucial entre os *Bildungsromane* masculinos e femininos, pois o herói passava por um processo de educação, descobertas e ao final conseguia sua integração com o meio social a que pertencia – algo que dificilmente acontecia com a mulher. Em virtude desses acontecimentos é que nos primeiros *Bildungsromane* femininos, o processo de formação mostra-se:

[...] interrompido, truncado, mutilado [...] seja pela aceitação prévia de um papel social tradicionalmente atribuído à mulher, seja pela fuga aos padrões sociais de feminilidade. O destino incompleto destas heroínas pode também indicar um modo indireto ou implícito de protesto/rejeição da estrutura patriarcal, que exige submissão e dependência da mulher. (GALBIATI, 2013, p. 41).

Assim, a presença de um final harmonioso, que inclua o protagonista na sociedade depois de uma relação conflituosa entre indivíduo e mundo – característica considerada por críticos como sendo um traço definidor do *Bildungsroman* –, encontra-se ausente em boa parte dos “romances de aprendizagem femininos” (MAAS, 2000, p. 247). Dessa forma, o modelo de *Bildungsroman* tradicional igual ao definido por Dilthey ou Morgenstern, é novamente transgredido, uma vez que o romance de formação ou de aprendizagem feminino mostrar-se-ia, pois, como um vetor revolucionário, subversivo, pela própria subversão do próprio modelo textual ao qual recorre.

Essas diferenciações precisam ser entendidas como uma revisão do conceito, dado que para Pinto (1990, p. 32), o *Bildungsroman* feminino demanda que se ultrapasse os conceitos postulados na tradição, e que ele contribua para “a afirmação da individualidade da mulher e para a realização de seus anseios, assim como para a formação de uma sociedade onde isso possa concretizar-se”. Assim, segundo Galbiati (2013), o *Bildungsroman* feminino manifesta-se como um gênero flexível e totalmente receptivo aos avanços e retrocessos no *status* social da mulher e sua representatividade na ficção.

O *Bildungsroman* feminino, portanto, mostra-se como um gênero essencial para se entender a escrita feminina de diferentes épocas, e, como assevera Cristina Pinto (1990), essa escrita apresenta-se como uma prática libertadora. Afinal, é preciso lembrar que nela não se exclui o sujeito masculino; foca-se o feminino porque este representa, por um lado, aquilo que sempre foi ignorado ou silenciado na cultura ocidental. Desse modo, é importante que haja a compreensão de que o *Bildungsroman* feminino pode tanto seguir os padrões do gênero clássico, quanto subverter esses mesmos padrões. O mais importante é se tratar de narrativas escritas e protagonizadas por mulheres, que antes de tudo mostram o seu processo de formação – seja ele espiritual, físico, psicológico, profissional ou intelectual.

2 A ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XIX

De acordo com Patrícia Rocha (2009), foi a ideologia patriarcal que colocou homens e mulheres em oposição, fundamentando-se na divisão sexual das tarefas e no controle da sexualidade feminina – sendo esse sistema tão forte que se confundiu com o ser, o sentir e o pensar da humanidade. Nesse prisma, as mulheres por muito tempo lutaram, e ainda lutam, contra os estereótipos e a repressão consequentes do patriarcalismo. Ainda segundo a autora, a falta de liberdade pessoal e o autoritarismo de ideias desse sistema afetaram, não só as mulheres, como também aos homens, pois, “considerados superiores, não podiam falhar” (p. 18), assim, esses ideais agem para corroborar a diferenciação entre os sexos, e a hierarquia de poder.

Segundo a historiadora Michelle Perrot (2017), no século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais – e tiveram de esperar até o final do XIX para ver o seu direito à educação reconhecido. Com o passar dos séculos, a história das mulheres mudou, partindo de uma história do corpo e dos papéis exercidos na vida privada, até chegar a uma história das mulheres no espaço público – da cidade, do trabalho, da política, da guerra e da criação, partindo de uma história das mulheres vítimas, até chegar a uma “história das mulheres ativas” (PERROT, 2017, p. 15). Para a autora, escrever a história feminina é sair do silêncio em que elas estavam confinadas:

A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso. [...] as mulheres ficaram por muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos fora do acontecimento. (PERROT, 2017, p. 16).

Assim, as mulheres foram muitas vezes imaginadas e representadas, ao invés de serem descritas ou contadas. Conforme Perrot (2017, p. 17), nisso se encontra “outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dessimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo as épocas”. De acordo com Rocha (2009), foi no âmbito das letras que as mulheres encontraram a primeira abertura no sistema, manifestando-se por meio dela. Mesmo que, até o século XIX, houvesse na literatura o domínio essencialmente masculino, algumas mulheres mais ousadas lançaram-se nesse universo a fim de deixarem registrada a verdadeira situação feminina na história.

Antes de chegar à literatura em si, às mulheres era designada uma escrita privada, íntima, ligada à família, feita à noite, em silêncio no quarto. Isso era feito por meio das correspondências, o ato de responder às cartas recebidas, de manter um diário e, mais excepcionalmente, contar a sua vida (PERROT, 2017). Ainda de acordo com Perrot (2017), a escrita do diário íntimo era recomendada, principalmente pela Igreja, que o considerava instrumento de direção da consciência e de controle pessoal. Para Perrot, esses diferentes tipos de escritos se mostraram valiosos porque “autorizaram a afirmação de um ‘eu’. É graças a eles que se ouve o ‘eu’, a voz das mulheres” (2017, p. 30), pois, depois de resgatados, esses diários e cartas serviram como verdadeiros documentos para se compreender o pensamento feminino de diferentes épocas.

Outras razões estimularam a produção das mulheres, por exemplo, a existência de um público leitor feminino, ao qual as autoras acreditavam estar mais bem adaptadas (PERROT, 2017). A escrita para as mulheres não foi algo fácil, foram necessários espaços de tempo consideráveis para que sua escrita ultrapassasse o âmbito familiar e restrito para enfim chegar a jornais, nas revistas femininas, e finalmente no romance. Conforme elucidada Perrot (2017), foi através do romance que as mulheres ingressaram na literatura, entretanto, ainda ocupando uma posição fronteiriça.

A inglesa Virginia Woolf, além de romancista, escreveu uma série de textos sobre a escrita da mulher. Em seu livro *Um teto todo seu* (2014), aborda o modo como as situações diversas atuam no que concerne ao trabalho da mulher escritora e sua posição intelectual. Logo no início de seu

ensaio, a autora afirma que uma mulher precisaria ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção. Desse modo, seria possível ter alguma renda e garantir certa independência. Woolf (2014) cita o exemplo de Aphra Behn¹, que provou ser possível ganhar dinheiro escrevendo. A partir disso, aos poucos, uma mulher escrever tornou-se não só um indício de tolice e mente confusa, mas também de importância prática. Portanto, à medida que o século XVIII se aproximava, centenas de mulheres começaram a ganhar dinheiro e ajudar suas famílias, com traduções, ou escrevendo romances, mesmo sendo muitas vezes considerados ruins:

A intensa atividade intelectual que surgiu no fim do século XVIII entre as mulheres – as conversas, as reuniões, a redação de ensaios sobre Shakespeare, a tradução dos clássicos – baseava-se no fato concreto de que elas podiam ganhar dinheiro com a escrita. O dinheiro legitimava o que era frívolo se não fosse remunerado. [...] sem essas precursoras, Jane Austen, as Brontë e George Eliot não poderiam ter escrito nada. (WOOLF, 2014, p. 95-96).

Assim, a autora salienta que mesmo esses romances foram escritos na sala comum das residências, já que essas escritoras não tinham um espaço próprio para criação. Jane Austen, por exemplo, escondia os seus manuscritos sempre que alguém se aproximava. Segundo Woolf (2014, p. 98), no começo do século XIX, todo o treinamento literário que uma mulher possuía consistia em observar pessoas, fazendo análises de suas emoções, pois sua sensibilidade acabou sendo lapidada pelas influências da sala de estar comum: “os sentimentos das pessoas a afetavam; suas relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos. Por essa razão, quando a mulher de classe média decidiu escrever, naturalmente escrevia romances”. É nesse contexto que Danielle Lima (2013) aponta o romance enquanto gênero novo e livre, como o principal abridor de portas da vida literária das mulheres inglesas de classe média, na condição de personagens, leitoras e escritoras:

O ócio imposto pela organização social patriarcal, a facilidade de poder arriscar e escrever sob a forma de um gênero novo, que não demandava uma formação clássica, ainda inacessível para grande parte das mulheres [...] foram fatores que contribuíram para fazer do romance o gênero que conduziu as mulheres à experiência da escrita pública e literária. (LIMA, 2013, p. 191).

As mulheres que se arriscaram a mostrar os seus escritos, muitas vezes se escondiam sob pseudônimos masculinos, ou omitiam os seus nomes não os assinando. Lima (2013) aponta que, muitas vezes elas assinavam com um enigmático “*by a Lady*”, com o intuito de ganhar da crítica uma opinião mais condescendente, pois era comum não se exigir muito de obras escritas por mulheres. As irmãs Brontë (Charlotte, Emily e Anne) e George Eliot são alguns dos exemplos mais ilustrativos de autoras inglesas desse período que utilizaram pseudônimos. Elas, segundo Virginia Woolf (2016), usavam esse artifício talvez porque quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas opressivas em relação ao seu sexo.

1. Aphra Behn (1640-1689) foi uma poetisa seicentista, dramaturga, tradutora e escritora de ficção. É considerada uma das primeiras mulheres inglesas a ganhar a vida por sua escrita, quebrando as barreiras culturais da época, por isso serviu como modelo literário para as gerações de mulheres escritoras póstumas a ela.

Porém, outro fato dificultava mais ainda a escrita dessas mulheres: a falta de uma tradição, ou mesmo uma tradição tão recente, que pouco servia para ampará-las. Dessa forma, como afirma Woolf (2014), mesmo com o desencorajamento provindo da crítica, essa falta de tradição de uma escrita feminina no século XIX pode ser encarada como o grande empecilho para a escrita das mulheres, por causa do que ela chama de falta e inadequação de ferramentas.

Entretanto, uma de suas particularidades mais acentuadas é que “elas não estavam pensando se eram ou deixavam de ser mulheres, o que em si é uma prova de que escreviam sob o comando de um instinto profundo e irresistível” (WOOLF, 2016, p. 28). Assim, Woolf (2016) explica que a diferença efetiva na escrita dos gêneros não é a de que homens descrevem batalhas e as mulheres o nascimento dos filhos, e sim que cada sexo descreve a si mesmo. Assim, foi aos poucos que as romancistas foram transformando o ideal de feminilidade por meio de suas protagonistas.

Conforme assevera Lima (2013), na união de beleza, castidade e fragilidade a inteligência, bom senso e independência na composição de suas heroínas, as escritoras criaram uma via através da qual poderiam expressar todo o seu descontentamento e revolta às convenções sociais. De certo modo, esses romances ajudaram a reestruturar os costumes, especialmente no tocante às condições de vida da mulher, por meio da grande influência que exerciam sobre o público leitor – e também pelo que a pesquisadora chama de caráter instrutivo.

Desse modo, segundo Zolin (2009), essas escritoras construíram uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal. Dito de outro modo, elas consolidaram uma tradição literária a partir de relações ainda em desenvolvimento. A autora cita o trabalho da crítica feminista Elaine Showalter (1985), que explica que todas as subculturas literárias – como a negra, a anglo-indiana, a americana etc. – atravessaram através do tempo três grandes fases: a de *imitação* ou *internalização* dos padrões dominantes; a de *protesto* contra esses padrões; e a de *autodescoberta*, marcada pela busca de identidade própria.

Na literatura de autoria feminina, essas três fases são adaptadas em: a fase *feminina*, a *feminista* e a fase *fêmea*. Nessa ordem de ideias, a literatura produzida por mulheres na segunda metade do século XIX está dentro da fase *feminina*, pois se caracteriza pela repetição dos padrões culturais dominantes. Isso pode ser explicado justamente pela falta de uma tradição feminina na literatura, como mencionado. Entretanto, Zolin (2009) explica que, ainda assim, essas categorias não são absolutamente rígidas, pois também se misturam, de modo que em muitas obras é possível encontrar todas elas. Por conseguinte, nesse contexto de escrita é que se localiza Anne Brontë.

3 A SENHORA DE WILDFELL HALL: UM BILDUNGSROMAN FEMININO A FRENTE DE SEU TEMPO

Anne Brontë é a mais nova entre suas irmãs, também escritoras, Charlotte e Emily, a qual deixou um legado para a literatura de dois romances: *Agnes Grey* (1847) e *A Senhora de Wildfell Hall* (1848); um livro de poemas publicado em conjunto com suas irmãs: *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell* (1846); além de diversas cartas. Segundo Crislaine Campana (2017, p. 11), o tema principal

de suas obras seria “a condição social e cultural das mulheres numa sociedade patriarcal inglesa”. Anne é considerada por muitos pesquisadores como a “irmã esquecida”, pois os estudos centrados em suas obras ainda são muito novos em comparação com os das obras de suas irmãs. Mas, como salienta Lima (2017, p. 113), Anne Brontë era alguém que muito poderia fazer pela causa das mulheres vitorianas: “não porque fosse uma ativista, mas porque estava ciente da importância de contar a verdade”.

Publicado em 1848, sob o pseudônimo masculino Acton Bell, o romance *A Senhora de Wildfell Hall* é considerado como a grande obra da autora, mesmo que na época de seu lançamento não tenha alcançado elogios da crítica, pois foi considerado como inapropriado ou até mesmo imoral. Tal acontecimento deu-se pelo fato da autora mostrar explicitamente na obra o que eventualmente acontecia dentro de um casamento infeliz: as violências psicológicas e físicas que a mulher sofria calada, e em que o vício transformava um indivíduo – fatos que a sociedade da época preferia deixar em sigilo. Da mesma maneira que o livro subverte o ideário oitocentista sobre o casamento como a entidade definidora da identidade feminina.

A desaprovação dos críticos também se dava em como eram mostrados os homens na narrativa, pois, segundo Romeu (2017), alegaram ser em sua maioria infantis ou depravados. Para Campana (2017, p. 87): “nesse segundo romance a autora detalha o crescimento ou a deterioração de vários personagens a partir de uma técnica sofisticada de narrativas em camadas o que faz com que o tema do romance seja sustentado”. Desse modo, na obra são apresentados diversos arquétipos de pessoas, tais como conservadores dos bons costumes que subjagam quem está fora desse padrão; homens jovens e até mesmo casados vivendo de modo boêmio, participando de festas, mergulhando nos vícios (jogos, álcool, drogas) e oprimindo as suas esposas; o drama das moças que eram obrigadas a se casar mesmo contra sua vontade; entre outros fatos, que na época não eram vistos com bons olhos quando vinham à tona. E, principalmente, o desenvolvimento e processo de amadurecimento da protagonista.

No referente ao seu foco narrativo, o romance apresenta um tipo de *narrador-testemunha*, como apontado pelas tipologias de Norman Friedman (2002, p. 176). Esse tipo de narrador tem por característica ser um personagem dentro da estória, envolvido com as ações e que fala ao leitor na primeira pessoa: “à sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha”. Desse modo, o personagem Gilbert Markham age como esse narrador-testemunha, que através das cartas que escreve a seu amigo Halford, descreve o que acontece com a protagonista Helen e os demais personagens.

O romance é dividido em duas partes, começa a ser narrado por meio das cartas de Gilbert, e apenas na metade da narrativa é que se tem a perspectiva da protagonista por meio de seu diário. Assim, como explica Friedman, esse tipo de narrador pode conversar com todas as personagens da estória para conseguir seus pontos de vista. Tanto se encontrando com o protagonista quanto por meio de “cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). É nessas cartas que Gilbert relata um acontecimento que deixa todos os moradores do lugar interessados: a chegada da nova inquilina de Wildfell Hall,

Helen Graham, que mais tarde releva-se como Helen Huntingdon.

Por se tratar de uma jovem, apresentando-se como viúva, que morava em uma casa (Wildfell Hall) apenas com uma criada e seu filho pequeno, acaba despertando curiosidade e especulações sobre sua vida e conduta. Helen sustentava a si e seu filho sozinha, com o dinheiro que conseguia com a venda dos quadros que pintava. Mostrava-se como uma pessoa muito introspectiva e que não gostava de participar dos eventos sociais do lugar e tampouco concordava com as opiniões daquelas pessoas, principalmente se tratando da criação do filho ou de como a mulher era vista na sociedade. Em um longo trecho do livro, há uma discussão entre Helen e os Markham, em que Helen refuta os conselhos que lhe são dados sobre como cuidar de seu filho. Neste fragmento, pode-se perceber uma crítica às diferenciações entre a educação de meninos e meninas existentes na época:

[...] o senhor acredita que as meninas devam ser criadas com carinho e delicadeza como as plantas de estufa, ensinadas a procurar o apoio e os conselhos dos outros, protegidas, tanto quanto possível, até mesmo da consciência do mal. Mas poderia me informar por que faz essa distinção? Por acaso acha que as mulheres não têm virtude?

– Decerto que não acho isso.

[...] – O senhor encorajaria os meninos a terem suas próprias experiências em relação a tudo, enquanto as meninas não devem nem mesmo conhecer as experiências dos outros. Já eu acho que ambos devem se beneficiar do conhecimento de terceiros e dos ensinamentos de uma autoridade maior, para que possam saber como recusar o mal e escolher o bem, e para que não necessitem de provas de primeira mão para conhecer as consequências das transgressões. Eu não largaria uma pobre menina no mundo sem nenhuma arma contra seus inimigos, ignorante dos ardis que talvez apareçam em seu caminho; e tampouco a vigiaria e a protegeria até que, sem nenhuma confiança ou respeito por si mesma, ela perdesse a capacidade ou a vontade de se resguardar por conta própria. (BRONTË, 2017, p. 40-41).

Além desse episódio, Helen era constantemente criticada por seus vizinhos por ter ideias que se diferenciavam das deles. Até que chega o momento em que surge o boato de que ela e o dono da sua residência, Frederic Lawrence, mantinham um caso: “vejam o que acontece quando as mulheres fingem ser diferentes dos outros” (BRONTË, 2017, p. 95). Em decorrência disso, resolve entregar seu diário a Gilbert, a quem mantinha um forte sentimento e que também chega a desconfiar de tais especulações. É a partir dessa ocasião que é mostrada ao leitor a verdadeira história de Helen, sob sua própria perspectiva e narração.

O diário começa quando Helen havia acabado de completar dezoito anos, pouco antes de conhecer o Sr. Huntingdon, homem considerado libertino e de hábitos depravados, mas que a encanta e nutre nela o desejo de transformá-lo numa pessoa melhor. Acabam casando-se mesmo contra a vontade dos dois tios que a criaram – ambos queriam que ela se casasse com um homem muito mais velho, porém rico.

Apesar de ainda ingênua, Helen gostava de impor sua vontade, por isso não quis aceitar de forma alguma ser obrigada a casar-se com alguém que não amava: “Espero que a senhora e meu tio tenham lhe dito que a minha mão não pertence a vocês. Que direito ele tem de pedi-la a *qualquer* outra pessoa antes de vir falar comigo?” (BRONTË, 2017, p. 145). Encontra-se aqui um fato que Michelle Perrot (2017) comenta: a questão do casamento por amor. Para a autora, essa seria a única opção honrosa para uma mulher, seu abrigo seguro. Entretanto, no caso de Helen, mesmo que ela tenha tido o poder de decidir sobre isso, o casamento não se mostrou como um tipo de seguridade:

Estou casada agora e já instalada como a Sra. Huntingdon de Grassdale Manor. Já tenho oito semanas de matrimônio. E será que me arrependo do passo que dei? Não – embora deva confessar, no recôndito do meu coração, que Arthur não é o que pensei ser e que, se desde o início o conhecesse tão bem quanto conheço agora, provavelmente nunca teria me apaixonado por ele, ou, se tivesse me apaixonado e depois feito a descoberta, temo que teria considerado meu dever não me casar. [...] E não importa mais o que *devia* ter feito – é claro que meu dever agora é amá-lo e oferecer-lhe fidelidade perpétua; e é essa minha inclinação. (BRONTË, 2017, p. 209).

No início, Helen acreditava ser sua obrigação amá-lo e respeitá-lo, apesar de seus defeitos e de tudo o que ele a fazia sofrer, mesmo tendo de se submeter às situações mais degradantes. Ela sempre dizia que seus esforços eram “[...] pelo bem dele, não pelo meu” (BRONTË, 2017, p. 210), corroborando o que era de fato esperado da mulher quando se casasse. Além de tratar os seus sentimentos e sua fé com muito sarcasmo, Huntingdon queria que Helen o tratasse sempre como superior: “Você é religiosa demais. [...] Não acho que a religião de uma mulher deveria diminuir sua devoção ao senhor dela na Terra” (BRONTË, 2017, p. 211). O seu senhor na Terra na visão de Arthur e da sociedade da época seria a figura do marido, detentor do poder econômico e controlador do comportamento da esposa. Diante desse tipo de comportamento, Helen tentava ainda acreditar que fosse possível que ele mudasse, mas mesmo assim não se mostrava cega. Usava dos poucos artifícios que possuía para tentar mudá-lo – sendo fria e lhe mostrando indiferença, principalmente diante de alguma briga: “estava determinada a mostrar a Arthur que meu coração não era seu escravo e que podia viver sem ele se escolhesse” (BRONTË, 2017, p. 217).

Além disso, enquanto Huntingdon ia constantemente visitar Londres, Helen ficava sempre em casa à sua espera. Em uma dessas viagens ele decide levá-la, mas não deixou que ela ficasse muito tempo: “[...] não desejava que eu fosse influenciada demais por Londres e perdesse o frescor e a originalidade do campo, me misturando com as mulheres mundanas” (BRONTË, 2017, p. 223). Arthur utilizava essa desculpa para poder ver-se livre de sua esposa para frequentar festas e casas de jogos. Ele a mantinha sempre presa em casa “como uma borboleta frágil”, pois, provavelmente, quanto menos conhecimento Helen possuísse sobre o mundo, melhor e mais fácil seria dominá-la.

Helen possuía a esperança que a fazia acreditar que seria capaz de fazer Huntingdon se encontrar com sua interioridade – e quem sabe mudar seu posicionamento sobre o mundo e as coisas – mas esse ideal era constantemente interrompido/quebrado por ele e por suas atitudes.

Helen começa, aos poucos, a mudar seu próprio posicionamento. No capítulo chamado “Uma transgressão”, ela relata um episódio que Arthur aparece flertando com a mulher de um de seus amigos. Helen percebe suas segundas intenções e ousa questioná-lo, mas como sempre, Arthur manipula o que ela diz, sempre colocando as ocorrências a seu favor e mexendo com o psicológico de Helen:

Prometeu me honrar e me obedecer e agora quer me tyrannizar. [...]. Não vou permitir que nenhuma mulher mande em mim, nem mesmo a minha esposa.

– E vai fazer o quê? Vai continuar assim até que eu o odeie e depois me acusa de violar meus votos?

Ele ficou em silêncio por um momento e então respondeu:

– Você nunca vai me odiar. [...]. Não pode me odiar enquanto eu a amar.

– Mas como posso acreditar que você me ama se continuar a agir desse jeito? Imagine-se no meu lugar. Acharia que eu o amo se fizesse isso? Acreditaria nas minhas promessas e se manteria fiel a mim nessas circunstâncias?

– É diferente. A natureza da mulher é ser constante. Amar apenas um homem de maneira cega, terna e para sempre. (BRONTË, 2017, p. 244).

Huntingdon duvidava de que Helen pudesse deixar de amá-lo e servi-lo, pois o ideal de esposa que havia na época era exatamente o tipo que ama o marido com devoção, não sai de casa, o serve, o diverte e pensa em todos os seus confortos. Ou seja, um ideal de amor serviu, como apontado pela própria protagonista. Por isso mesmo que Helen adotou por muito tempo a atitude de ser otimista em relação à mudança de caráter de Arthur. A protagonista demora a mudar e evoluir porque era muito difícil para uma mulher fazer isso com todas as instituições e a sociedade contra ela. Por isso, a jornada de autoconhecimento e desprendimento do local de opressão em que ela vivia mostra-se tão truncada e difícil.

É apenas após o nascimento de seu filho, ao qual dá o nome do pai, que Helen inicia o seu processo de transformação. Seu desejo de que com a chegada do filho Huntingdon finalmente se transformasse em uma pessoa melhor é quebrado. Desse modo, ao invés disso, ele desenvolve um ciúme doentio da criança e começa a maltratá-la e obrigá-la a ingerir bebidas alcoólicas, entre outros eventos. O pequeno Arthur aparece no livro como o grande divisor de águas e o responsável pela mudança definitiva a qual Helen passa: “Não sou mais a moça feliz e vivaz que costumava ser” (BRONTË, 2017, p. 290).

De acordo com Bakhtin (2010), a formação do indivíduo pode ser muito diversificada, uma vez que as mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo se processam com a mudança de idade. No caso de Helen, foi apenas na fase adulta, depois de anos de casamento e um filho, que essas mudanças interiores se tornaram mais fortes. Desse modo, uma das características do *Bildungsroman* é a de que o protagonista “[...] vai do idealismo juvenil e da natureza sonhadora à sobriedade madura. [...] é caracterizado pela representação do mundo e da vida como *experiência*, como *escola*, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade” (BAKHTIN, 2010, p. 220). A sobriedade a qual Helen adquire

começa a se refletir também em seus conselhos para a jovem Esther, sua vizinha, que está na idade de se casar e criando suas idealizações acerca desse momento. Helen, já como uma mulher transformada pelas adversidades pelas quais passou, usa o seu conhecimento para tentar moldar o caráter e desenvolver a obstinação de outra mulher, para que ela não sofra o mesmo.

O fator decisivo de fuga do ambiente opressor ao qual Helen se encontrava, aliado às outras fatalidades que lhe haviam acontecido, foi a traição às claras cometida por Huntingdon com Lady Lowborough e mais outra moça. Assim, a partir do momento que Helen descobre a traição, Arthur se torna ainda mais agressivo e as humilhações tornam-se mais frequentes. Na época em que passa a história, a lei divorcista ainda não havia sido criada na Inglaterra, portanto, caso eles se separassem, seriam motivo de chacota, que os colocaria à margem da sociedade – principalmente Helen, por ser mulher. Mas, mesmo com o pedido dela, Huntingdon não queria a separação porque não desejava que os vizinhos falassem dele: “– Você quer dizer que *eu* preciso dar um jeito de suportá-lo, pois, enquanto realizar as funções de administradora e governanta com tanto cuidado e eficiência, sem receber nada, sequer agradecimentos, não poderá abrir mão de mim” (BRONTË, 2017, p. 331-332, grifo da autora). Huntingdon já não a via mais como esposa, a qual nutria algum sentimento, mas sim pura e simplesmente como um tipo de empregada.

Assim, surge o momento do planejamento da fuga de Helen com seu filho. Este é o momento em que a protagonista alcança o seu ápice de amadurecimento: “Minha natureza não era originalmente calma. Aprendi a parecer assim após o golpe de duras lições e repetidos esforços” (BRONTË, 2017, p. 353). Seu plano consistia em vender os quadros que pintava para juntar algum dinheiro para fugir: “A palheta e o cavalete, que já foram meus adorados amigos nas horas de lazer, seriam meus sóbrios companheiros de trabalho” (BRONTË, 2017, p. 361). A arte também se mostra como um processo evolutivo para Helen, pois além de ser um meio de expressão da sua subjetividade, torna-se também veículo para se tornar financeiramente independente.

Com isso, surge o seu sonho de emancipação, que é interrompido por Huntingdon: quando ele descobre seus planos, confisca todo o seu dinheiro e a mantém presa em casa. Cristina Pinto (1990) explica que muitas obras se iniciam como *Bildungsromane* potenciais, mas acabam por não mostrar o pleno desenvolvimento da personagem. Essa interrupção da *Bildung* da personagem feminina se dá, com frequência, pela aceitação de papéis sociais que já de antemão lhe são destinados: o de esposa e mãe. Contudo, mesmo com a mutilação de seus planos por Huntingdon, Helen não desiste e nem volta a se submeter a ele.

É a partir de então que ela resolve fugir e abrigar-se em Wildfell Hall, uma antiga propriedade de sua família que estava sob os cuidados de seu irmão, Frederic, onde pretendia viver no anonimato com seu filho e trabalhar com a pintura e venda de seus quadros. O trabalho se mostra como um dos aspectos essenciais para a *Bildung* de Helen, no entanto, Pinto (1990) afirma que, enquanto o herói do *Bildungsroman* tradicional passa por um processo de educação, descoberta de uma vocação, filosofia de vida, e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho acabava por se tornar uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal. E é isso o que de certo modo acontece com Helen, pois ela era constantemente marginalizada pelos moradores do lugar

aonde vai se refugiar, justamente por destoar dos padrões impostos.

Para Sônia Lima (2017, p. 136), Helen pode ser considerada uma representação da mulher vitoriana da classe média, “ícone da ideologia de gênero dominante que, privada de direitos e de estatuto legal pleno e autônomo, está à mercê da eventual tirania do marido enquanto permanece [...] ao seu lado”. Helen transgrede o esperado: manter-se no casamento, e resolve partir em busca de liberdade e de segurança para seu filho, mesmo que em segredo, sem deixar que descubram seu paradeiro. Ainda segundo a autora, a falta de apreciação da obra pela crítica da época (composta predominantemente por homens) deu-se “pelo fato dela contradizer a crença da mulher como identidade regeneradora” (LIMA, 2017, p. 136).

Helen vai contra essa idealização, bem como faz uma quebra do ideal vitoriano de endeusamento do matrimônio. Além disso, mesmo ainda sob o poder do marido, Helen sempre se mostrou insubmissa e buscava dar sua opinião. Isso, inclusive, fez com que Huntingdon a questionasse de por que não se portar e ser condescendente como as esposas de seus amigos. Desse modo, fazendo uma interpretação à luz das teorias hodiernas, após o desenvolvimento da crítica feminista, a obra se encaixa na *fase feminina* – de acordo com a tipologia de Showalter, apontada por Zolin (2009), porém, como que em transição para a *fase feminista*, pois há no romance inúmeros aspectos que divergem do padrão cultural dominante. Portanto, pode-se afirmar que este é um romance precursor da fase feminista.

A Senhora de Wildfell Hall é considerado um *Bildungsroman* feminino por mostrar o processo de formação e amadurecimento da personagem principal. Mesmo não sendo exposto desde sua infância, algo essencial na tradição do gênero. A narrativa começa a partir da fase adulta da protagonista, a qual deixa suas idealizações de regeneração do marido e passa a se preocupar com sua autonomia econômica e profissional, para assim proporcionar uma vida saudável para si e seu filho. Ao final do romance, depois das várias provações vividas por Helen, e de finalmente libertar-se de seu casamento – com a morte de Huntingdon, a única forma possível –, a personagem recebe uma herança do tio que a criou. Isso faz com que ela ascenda social e economicamente, tornando-se finalmente independente e apta a escolher entre continuar solteira ou casar-se com quem assim desejasse. Inserindo-se novamente na sociedade, mas na pele de uma mulher transformada e que não é mais dependente de algum homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da revisão de literatura e da análise feita, pode-se perceber que, apesar da dificuldade de conceituação de romances dentro do gênero *Bildungsroman*, por causa da tradição predominantemente masculina, a literatura de autoria feminina apropriou-se dessas características, tanto lhe dando continuidade quanto as reinventando. *A Senhora de Wildfell Hall* mostra-se como um tipo de *Bildungsroman* mais próximo dos romances do gênero que viriam póstumos ao período em que foi publicado, e até mesmo os da contemporaneidade. O processo de amadurecimento e aprendizagem da protagonista começou a partir de sua fase adulta, depois de casada, quando ela

finalmente se dá conta de que mudar o marido seria algo impossível. Assim, ela busca meios de sustentar a si mesma e seu filho, foge do marido abusivo, e ao final consegue a sua independência, o que a faz passar por um processo de autoconhecimento, de desenvolvimento pessoal e psicológico.

Apesar de a obra apresentar algumas características românticas, foi constatado que a protagonista, Helen, diverge do padrão da mulher romântica, idealizada pelos poetas e que se encontram em outras obras, principalmente escritas por homens. Outro fato que se constatou, foi o de que a história possui temáticas ou aborda situações ainda muito atuais e que, mesmo sido escrita no século XIX, ainda gera importantes discussões e reflexões. Nessa narrativa são perceptíveis as quebras de estereótipos impostos, como o ideal de mulher como redentora do homem, intocável e celeste, ou que deva aceitar ser considerada inferior. Porém, algumas características tradicionais ainda se mantêm, como no caso do desfecho do romance com o final feliz. Destarte, por ter sido escrito no século XIX, o livro torna-se também significativo para entender a literatura escrita pelas precursoras da literatura feminina e do movimento feminista.

Portanto, corroborando o que deslinda de Cristina Pinto (1990), o *Bildungsroman* feminino se mostra como uma forma de realizar uma dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para assinalar uma determinada perspectiva da realidade, com frequência não levada em consideração. Desse modo, o *Bildungsroman* feminino mostra-se como um meio de, através dessas histórias escritas por mulheres, serem apresentadas visões de mundo femininas, as quais o papel e a imagem que se tem da mulher são reavaliados de forma crítica. Além de a escrita mostrar-se como um caminho para a liberdade e consolidação da intelectualidade feminina.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CAMPANA, Crislaine Aline. *A irmã silenciosa: Anne Brontë e a escrita de autoria feminina na Inglaterra do início do século XIX*. 2017. 122 f. Monografia (Bacharelado em História) – Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FLORA, Luísa Maria Rodrigues. Bildungsroman. In: CEIA, Carlos (Coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman/>. Acesso em: 19 abr. 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002.

GALBIATI, Maria Alessandra. *Reverendo o gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*. 2013. 121 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2013.

LIMA, Danielle Dayse Marques de. *Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte Brontë*. 2013. 347 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

LIMA, Sónia Aires. *A Emancipação através do Trabalho: protagonistas femininas na ficção de Anne Brontë*. 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado em estudos ingleses e americanos – Área de Especialização de Estudos da Cultura) – Universidade de Lisboa, 2017.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ROCHA, Patrícia. *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

ROMEU, Julia. Anne, a terceira irmã Brontë. In: BONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporâneas: uma questão de gênero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30, p. 53-62, jun-dez, 2007.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

Cindy Conceição Conceição Oliveira Costa

Mestra em Letras (UFPI), graduada em Letras-Português (UESPI). Participou, durante a graduação, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-2016/2017), bem como foi bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID-2016/2018), financiado pela CAPES. É membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Enunciação e Cultura (LECult) e do Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHISLIT). E-mail: cindycosta@ufpi.edu.br

Lucélia de Sousa Almeida

Doutorado em Letras (UNB), Mestre em Letras (UESPI), Especialização em Informática em Educação (UFLA), graduação em Letras/Português (UEMA). Professora da Universidade Federal do Maranhão UFMA, Centro de Ciências de Bacabal - CCBa/MA, atuando na Graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLB). Líder de Grupo de Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura - LECult e Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura, (UNB).

Recebido em 10/01/2022.

Aceito em 10/03/2022.

ABUSO, TRAUMA E CURA: O FEMINISMO NA POESIA DE RUPI KAUR E DE AMANDA LOVELACE

ABUSE, TRAUMA AND HEALING: FEMINISM IN THE POETRY OF RUPI KAUR AND AMANDA LOVELACE

Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva
UESPI

Resumo: O movimento feminista contribuiu expressivamente para a expressão literária feminina, especialmente a poesia. No século XXI, as mulheres tratam de diferentes temas ou de assuntos não permitidos em épocas anteriores. É o caso das consequências da dependência emocional e da superação desta e outros machucados “sentimentais”. Sobre estas questões escrevem Rupi Kaur e Amanda Lovelace. Seus livros, respectivamente *outros jeitos de usar a boca* e *a bruxa não vai para a fogueira neste livro*, são divididos em seções temáticas, cada uma com um conjunto de poemas. Logo, nosso objetivo foi analisar o conteúdo feminista nos citados livros, especificamente no que diz respeito às situações traumatizantes e cicatrizantes vivenciadas por essas mulheres. Usamos as ideias de Lisa Sewell (2013), Luís Felipe Miguel (2014), Julia Klien (2018) e Bell Hooks (2020), dentre outros. Percebemos que Kaur e Lovelace possuem escrita poderosa e ativista, mostrando a outras mulheres que podem expressar suas dores e criar modos de superá-las.

Palavras-chave: Feminismo. Poesia. Rupi Kaur. Amanda Lovelace.

Abstract: *The feminist movement contributed significantly to female literary expression, especially poetry. In the 21st century, women deal with different themes or issues that were not allowed in previous times. That is the case of the consequences of emotional dependence and overcoming of this and other sentimental bruises. Rupi Kaur and Amanda Lovelace write about these questions. Their books, respectively *milk and honey* and *the witch doesn't burn in this one*, are divided in thematic sections, each one of them with a set of poems. Then, our objective was to analyze the feminist content in the selected books, specifically in relation to traumatic and healing situations lived by these women. We used the ideas of Lisa Sewell (2013), Luís Felipe Miguel (2014), Julia Klien (2018) e Bell Hooks (2020), among others. We realized that Kaur and Lovelace have a powerful and activist writing, showing to other women that they can express their pains and create ways to overcome them.*

Keywords: *Feminism. Poetry. Rupi Kaur. Amanda Lovelace.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O feminismo encontra terreno fértil no século XXI, momento em que a luta pelos direitos das mulheres se tornou mais forte devido às denúncias das violências sofridas por elas. E as redes sociais têm contribuído expressivamente para isso. Através delas, o gênero feminino não apenas relata o fato, mas o faz de maneira poética. Nesta perspectiva, analisamos neste artigo a dor resultante da opressão - traumas, cicatrizes e processo de superação a partir do feminismo - vivida por mulheres e liderada por homens, sustentando a sociedade patriarcal.

O estudo é feito a partir dos poemas presentes nos livros *outros jeitos de usar a boca*¹, de Rupi Kaur, publicado em 2014, e *a bruxa não vai para a fogueira neste livro*², de Amanda Lovelace, publicado em 2018. Os títulos em letras minúsculas serão explicados adiante. A coletânea de Lovelace faz parte da série “As mulheres têm uma espécie de magia”³, da qual o primeiro livro, *a princesa salva a si mesma neste livro*⁴, foi lançado em 2016.

Nossa pesquisa é dividida em três partes: na primeira, apresentamos breves ponderações sobre a relação entre o feminismo e a poesia escrita por mulheres no século XXI; na segunda, destacamos os estilos poéticos das duas autoras; na terceira e última parte, comparamos os poemas a partir de seções criadas por Kaur e Lovelace. O estudo teve objetivo exploratório - a investigação da poesia das citadas autoras, abordagem qualitativa e foi realizado a partir de método dedutivo - partindo de teorias sobre a relação entre feminismo e poesia, e levantamento bibliográfico.

Fundamentando nossa análise estão os seguintes autores: Hooks (2020) e Miguel (2014), que defendem o feminismo como ativismo político; Kostic (2006), Sewell (2013) e Klien (2018), que tratam da influência do feminismo na poesia feminina; Costa (2018) que explica como o movimento feminista pode se utilizar das redes sociais *online*. Além disso, usamos textos publicados na *internet* para reafirmar a escrita das poetisas que estudamos. Estes são de autoria de D’Angelo (2017), Maciel (2017), Williams (2017), Georgakopoulos (2018) e Silva (2018), que resenham os textos das duas poetisas.

FEMINISMO NA POESIA FEMININA CONTEMPORÂNEA

O pensamento feminista na literatura teria surgido no século XVIII, quando algumas escritoras passaram a reclamar em seus textos dos abusos cometidos por homens contra elas. Entretanto, somente a partir da década de 1960, de acordo com Sewell (2013, p. 109), é que o número de mulheres que escrevem, publicam e ganham reconhecimento por suas obras literárias, especialmente as poéticas, tem ganhado considerável atenção e isso se deve a alguns fatores, como o movimento pelos direitos civis e a segunda onda feminista.

1. Título original: *milk and honey*.

2. Título original: *the witch doesn't burn in this one*.

3. Título original: *the women are some kind of magic*.

4. Título original: *the princess saves herself in this one*.

O feminismo, de forma geral e resumida, busca maneiras de definir a experiência feminina, além de expor o patriarcado e favorecer a representação e identificação da mulher, levando esta a não se definir e ser definida como o “outro”; ou seja, fazer com que homens e mulheres tenham consciência das posições destas na sociedade. Como declara Hooks (2020, p. 25) deve haver uma ampla conscientização a respeito da origem e da manutenção das políticas sexistas. É necessário também que a sororidade feminina seja praticada. A luta feminista deve ser política e coletiva.

Sabendo que mulheres e homens têm concepções divergentes de si mesmos e se relacionam de maneiras opostas com outros indivíduos, é natural que experiências femininas tenham maior credibilidade quando relatadas por aquelas que as vivem ou viveram, como afirma Kostić (2006, p. 76-77, tradução nossa): “[...] Desde que o desejo feminino, o que as mulheres querem, é deturpado ou reprimido em uma sociedade falocêntrica, sua expressão (através da escrita) se torna um ponto de partida para desconstruir o controle masculino”⁵. Neste sentido, a escrita feminina surgiu da emergência de identidade, da necessidade de descrição da própria experiência e de reflexão sobre a imagem apresentada nos textos.

Klien (2018, p. 105), por sua vez, entende que nos últimos dez anos essa poesia de conteúdo feminista tem sido produzida com mais intensidade, revelando vozes e sentimentos outrora renegados, exigindo liberdade e confrontando seus opressores. Se anteriormente os assuntos pertinentes ao universo das mulheres se limitavam a amores não correspondidos, casamento, gravidez, maternidade e outras “questões do lar”, no século XXI o desejo é de revelar o novo projeto do qual faz parte esta produção literária.

Assim, o novo milênio inicia com pautas feministas nos âmbitos político e estético e vemos na poesia uma variedade de novidades que resiste à classificação, ultrapassando as expectativas da escrita do gênero feminino, pois “um dos diferenciais comuns no trabalho dessas jovens poetas, por exemplo, é a insistência em reiterar um ponto de vista próprio, intransferível, fortemente marcado pela ótica das relações de gênero” (KLIEN, 2018, p. 106).

As poetas contemporâneas que estudamos, por exemplo, abordam outras questões e tais temas são fatores que contribuem para o resultado da análise que fazemos dos poemas de ambas. Elas escrevem sobre suas heranças culturais por serem de países diferentes e sobre outras experiências sociais e individuais - Kaur traz a mulher no contexto específico da Índia e no livro de Lovelace há referências à violência sexual. Ambas apresentam uma imagem de como é “[...] crescer em uma sociedade dominada pelo masculino, aceitar suas regras e definições e depois tomar consciência da divisão dentro de si” (KOSTIĆ, 2006, p. 77, tradução nossa)⁶.

Elas também renovam a tradição a partir das novidades que a contemporaneidade permite - o uso das redes sociais - e até mesmo do retorno a características anteriormente frequentes na poesia - como a escolha do estilo que melhor se aplica nesses canais online, com a disposição de letras e palavras em menos espaço.

5. Tradução de: “[...] Since female desire, what women want, is misrepresented or repressed in a phallogocentric society, its expression (through writing) becomes a starting point for deconstructing male control.”

6. Tradução de: “[...] to grow up in the male dominated society, to accept its rules and definitions and later to become aware of the split within herself”.

Algumas dessas poetisas contemporâneas se encaixam em categorias mencionadas por Sewell (2013, p. 109) que são: poetisas que focam na revisão e reavaliação do conhecimento cultural a respeito do feminino e na crítica dos valores masculinistas; e aquelas que se preocupam com uma linguagem expressiva e a subjetividade. Na conexão entre feminismo e poesia, vemos também uma combinação do pessoal com o político, do privado com o público, do individual com o coletivo, a fim de apresentar e desenvolver uma nova consciência feminina.

As discussões feministas permitem a revelação de opressões e a linguagem utilizada deve ser uma amostra da resistência, da ruptura em relação à imagem masculina do feminino. A estrutura dos poemas feministas e a forma como são apresentados comprovam a citação abaixo. O leitor é engajado a desenvolver seu pensamento crítico em relação à temática e à disposição da linguagem, visto que:

[...] Ao mudar os limites do poema para incluir seus traços mais materiais, assim abrindo-o para “o mundo e particularmente para o leitor”, esses trabalhos envolvem o leitor na produção do significado e também chamam a atenção para a construção do poema. (SEWELL, 2013, p. 117, tradução nossa)⁷.

O feminismo contemporâneo encontra-se em sua quarta fase e surgiu da concepção da mulher enquanto ser social. Ela se despe de sua objetificação e submissão e busca se livrar das expectativas alheias que restringem sua autonomia. Como afirma Miguel (2014, s. p.), “se definiu pela construção de uma crítica que vincula a submissão da mulher na esfera doméstica à sua exclusão da esfera pública”. Ou seja, de qualquer ambiente ou atividade que permita sua livre expressão, como a literatura.

Com a intensidade do movimento feminista, essas mulheres da contemporaneidade conseguem registrar sua visão da sociedade sexista que tanto as excluiu. Em mutação, elas resistem à padronização de outrora, continuando a escrever sobre as reflexões que fazem dos momentos a que assistem ou que vivem, levando-nos à conclusão de que não há apenas uma perspectiva feminina.

ESTILO POÉTICO DE RUPI KAUR E AMANDA LOVELACE

Em relação às poetisas aqui estudadas, percebemos que seus trabalhos se encaixam na descrição de Williams (2017, s. p.): elas estão inseridas na cultura *pop*, foram descobertas em uma rede social, estão politicamente engajadas, são feministas assumidas e escrevem de maneira acessível e visualmente agradável. Rupi Kaur, que nasceu na Índia em 1992 e mora no Canadá desde criança, e Amanda Lovelace, estadunidense nascida em 1991, em suas obras de sucesso, descrevem não somente suas experiências pessoais como outras vividas especificamente pelo gênero feminino.

Ao longo de suas fases, o ativismo feminista das ruas migrou para o meio online e fez com

7. Tradução de: “[...] By shifting the boundaries of the poem to include its most material features, thus opening it up to “the world and particularly to the reader”, these works involve the reader in the production of meaning and also call attention to the poem’s construction.”

que as autoras fosse mais lidas e ouvidas. Atualmente, as redes sociais têm se mostrado uma poderosa ferramenta de mobilização política e são, para Costa (2018, p. 44), “essencialmente movimentos culturais que permitem a um ator social tornar-se sujeito ao definir sua ação segundo seus próprios valores e interesses, independentemente das instituições”. As ativistas contemporâneas advogam politicamente suas próprias formas de existência e manifestação, e como explica a autora propagam suas experiências pessoais convocando uma ética e uma insurgência feminina.

Kaur, autora de *outros jeitos de usar a boca* (2014) e *o que o sol faz com as flores* (2017), trata corajosamente de temas difíceis: “O trauma, uma constante na vida de tantas mulheres, [...], é justamente a matéria prima de sua obra” (D’ANGELO, 2017, s. p.). A escritora reflete sobre a violência sofrida por mulheres da região em que nasceu, experiência traumática revelada como universal:

Nos ensinam que nosso corpo não é nossa propriedade. Serve para seguir as ordens de nossos pais até que eles transfram a propriedade ao seu marido e a sua família. Uma boa garota indiana fica quieta. Obedece às ordens. O sexo não lhe pertence, é algo que lhe acontece na noite de núpcias. Nosso papel é deitar com obediência, não sentir nada. (MACIEL, 2017, s. p.).

Sobre a linguagem usada, vemos um cuidado especial com a pontuação e a disposição das palavras. Um aspecto peculiar é a ausência de letras maiúsculas, inclusive no título, uma homenagem à escrita punjabi, como ela explica:

No punjabi não há distinção entre letras e há apenas pontos finais. É um mundo dentro de um mundo, exatamente como eu sou, sendo mulher e imigrante. É menos sobre quebrar as regras do inglês e mais sobre usar minha própria história no meu trabalho. (D’ANGELO, 2017, s.p.).

O sucesso de Kaur se deve também à forma que ela expressa a sua revolta. De acordo com Maciel (2017, s.p.), seus versos possuem certo lirismo que levam a uma exposição delicada da raiva em relação, principalmente, ao racismo e ao sexismo.

É necessário enfatizar o apoio das redes sociais, especialmente da plataforma *Instagram*. As mulheres estão (mais) livres para publicar seus textos e a poesia se mostra o veículo perfeito para suas confissões: “Então, existem os instapoetas. Populares como podem ser, existe frequentemente um certo farejamento literário sobre seu trabalho; a forma exige clareza e brevidade” (WILLIAMS, 2017, s.p., tradução nossa)⁸.

Muitos temas femininos são universais e atemporais, fazendo com que a internet, no século XXI, contribua para maior divulgação e melhor compreensão das pautas feministas tradicionais e contemporâneas. Costa (2018, p. 60) reforça que o feminismo jovem das redes tem capacidade multiplicadora e articuladora, não só das estratégias feministas como também das narrativas pessoais.

8. Tradução do trecho: “Then there are the Instapoets. Popular as they may be, there’s often a certain literary sniffiness about their work; the form demands clarity and brevity”.

Em entrevista, Lovelace revela que o livro de sua autoria aqui estudado surgiu a partir do movimento #MeToo, liderado por pessoas famosas com o objetivo de denunciar situações de assédio sexual. O maior número de acusadores é do gênero feminino. A iniciativa inspirou a poeta estadunidense a confessar a experiência da qual foi vítima e repudiar a “cultura do estupro”:

Levei algum tempo pensando até finalmente focar no que gostaria, que é como o patriarcado oprimiu as mulheres ao longo dos anos, especialmente no que tange a violência sexual. O livro não é uma visão geral e abrangente sobre esse assunto, mas ajuda a fomentar a discussão. (SILVA, 2018, s. p.).

Na série “As mulheres têm uma espécie de magia”, Lovelace faz referência aos contos de fadas. No primeiro livro, *a princesa salva a si mesma neste livro*, usa a princesa, e no outro traz a personagem considerada vilã, dando-lhes novos papéis, (mais) condizentes com a contemporaneidade. Seu estilo é semelhante ao de Kaur, com poemas curtos, versos breves, espaços fartos, palavras coloridas, em negrito e itálico, repetições, ausência de letras maiúsculas e uso mínimo de pontuação. O tom segue a linha do não conformismo:

Se no primeiro livro, Lovelace se mostrou fragilizada e narrou sua busca por força interior, no segundo, ela é a personificação dessa força. Suas palavras – embora poucas, como no primeiro – foram meticulosamente escolhidas para incendiar o leitor, tacar fogo no preconceito, nos “padrões”, em quem nos fere. Amanda está inflamada no segundo livro e seus poemas são mais agressivos, pois narram a busca pela irmandade e pela liberdade de padrões. (GEORGAKOPOULOS, 2018, s.p.).

Como a poeta indiana-canadense, Lovelace traz um final esperançoso, apesar do processo dolorido. Ela defende que toda mulher tem que ser feminista e explica o porquê através do título do livro aqui analisado. As bruxas eram mulheres assim chamadas por serem independentes numa sociedade que exigia delas um comportamento submisso ao homem: “Existem muitas histórias sobre mulheres que foram acusadas de serem bruxas e assassinadas por sexismo numa época em que os homens e a religião tinham o controle de tudo” (SILVA, 2018, s.p.). Atualmente, as bruxas são as caçadoras, pois estão denunciando seus opressores. Um novo poder.

ABUSO, TRAUMA E CURA NA POESIA DE KAUR E LOVELACE

Cada um dos livros analisados neste artigo é dividido em quatro seções. Kaur usa: a dor, o amor, a ruptura, a cura. Lovelace, por sua vez, traz a seguinte divisão: o julgamento, a queima, a tempestade de fogo, as cinzas. Notamos que os títulos das seções apresentam fases que vão do sofrimento à superação.

Em “A dor”, Kaur trata da falta de compaixão da humanidade, da violência masculina - como agressões físicas, assédio moral, abuso sexual liderados por pais e namorados, do medo de falar e, ao mesmo tempo, da necessidade de segurança. Enquanto isso, Lovelace conta a história

da luta feminina contra a estrutura social criada pelos homens. Em “O julgamento”, ela também se ressentida da ausência de misericórdia humana, mostrando ser imprescindível revelar os medos e iniciar um caminho próprio.

Miguel (2014, s. p.), ao mostrar a indissociabilidade da relação entre feminismo e política, acredita que as discussões sobre pautas femininas nos últimos anos contribuíram para a compreensão da organização da vida em sociedade. Para ele, a teoria feminista resgata, questiona e confronta valores sociais que têm como uma das principais questões aquelas de gênero. Sendo assim, Kaur e Lovelace apresentam suas interpretações da teoria com suas visões de liberdade e controle do sujeito feminino.

No Quadro 01, trazemos poemas localizados na primeira parte de cada livro.

Quadro 01

<i>outros jeitos de usar a boca</i>	<i>a bruxa não vai para a fogueira neste livro</i>
deixar a barriga da minha mãe vazia foi meu primeiro ato de desaparecimento aprender a encolher para uma família que gosta de ver as filhas invisíveis foi o segundo a arte de se esvaziar é simples acredite quando eles dizem que você não é nada vá repetindo como um mantra <i>eu não sou nada</i> <i>eu não sou nada</i> <i>eu não sou nada</i> tão concentrada que o único jeito de saber que você ainda existe é o seu peito ofegante - <i>a arte de se esvaziar</i> (KAUR, 2017, p. 33) ¹ .	eles riscaram isso dos livros de história, mas em todas as grandes invenções você encontrará marcas de queimado no formato das mãos magníficas de uma mulher. não esqueça: precisamos ser os livros de história agora. - <i>as mulheres são bibliotecas prestes a explodir.</i> (LOVELACE, 2018a, p. 52) ² .

No Quadro 01, Kaur conta o que é ser mulher em uma família dominada pelo pensamento masculino. Deste modo, nascer mulher surge como um ato corajoso de seres destinados à invisibilidade. Neste meio, a criança do gênero feminino aprende a ser “vazia” para que possa sobreviver. Tem dentro de si o vazio de quem não se reconhece vivendo dominada, submissa. Lovelace conta como os registros históricos foram feitos por homens e sobre homens até pouco tempo atrás, ainda que mulheres tenham trabalhado e ajudado a construir muitas sociedades em seus vários aspectos. As “mãos queimadas”, a partir de agora, podem escrever um novo relato, recuperando o prestígio outrora negado.

Na segunda seção de *outros jeitos de usar a boca*, “O amor”, a autora trata da forma positiva do

sentimento. Ou seja, da confiança e respeito pelo outro. É específica sobre essa dedicação humana nos relacionamentos entre pais e filhos e entre amantes. Destacamos sua visão do amor-próprio e a descrição da maternidade como um dom exclusivo do corpo feminino, de onde vem a vida e aproxima o homem e Deus.

Em “A queima”, Lovelace permanece com a violência dos homens, enfatizando a dor sentida pelo gênero feminino a partir do abuso sexual. A poeta descreve como as mulheres podem se sentir culpadas, ou como botões de rosa pisados e bonecas manipuladas. A violência, em suas diferentes formas, surge como maior força de controle do indivíduo. Para haver dominação, a naturalização de uma hierarquia sexista se faz necessário, como declara Hooks (2020, p. 99): “em uma cultura de dominação, todo mundo é socializado para enxergar a violência como meio aceitável de controle social”. Por este motivo, Lovelace menciona a culpa de ir contra a comportamentos tradicionais e constantemente reforçados como adequados.

No Quadro 02, seguem poemas encontrados na segunda parte dos livros que analisamos.

Quadro 02

<i>outros jeitos de usar a boca</i>	<i>a bruxa não vai para a fogueira neste livro</i>
<p>quando minha mãe estava grávida do segundo filho eu tinha quatro anos apontei para sua barriga inchada sem saber como minha mãe tinha ficado tão grande em tão pouco tempo meu pai me ergueu com braços de tronco de árvore e disse que nesta terra a coisa mais próxima de deus é o corpo de uma mulher é de onde a vida vem e ouvir um homem adulto dizer algo tão poderoso com tão pouca idade fez com que eu visse o universo inteiro repousando aos pés da minha mãe (KAUR, 2017, p. 45)³.</p>	<p>nosso ser mesmo é considerado uma inconveniência, nossos corpos, casas desocupadas envoltas por camadas de fita amarela, nossas pernas, portas duplas para um homem (& apenas um homem) forçar a entrada para poder nos invadir & colocar lá seus móveis, sem nunca nos perguntar o que achamos das cortinas - <i>eles nos amam vazias, vazias, vazias.</i> (LOVELACE, 2018a, p. 89)⁴.</p>

No Quadro 02, Kaur enfatiza a gravidez como experiência divina e se mostra surpresa com o elogio do pai dando importância à sua esposa. Neste momento, vemos em que circunstância se valoriza o corpo feminino e como ele se torna sagrado durante a gestação. Em *a bruxa não vai para a fogueira neste livro*, temos uma visão diferente do corpo. A mulher seria destinada para o sexo, sendo sua personalidade apenas coadjuvante na relação. O vazio que deveria ser preenchido pela

segurança no parceiro é violado, eliminando aquela possibilidade. E a mulher invadida, contra sua vontade, pode se desprender ainda mais de sua esperança.

A “apropriação” do corpo de uma mulher por ela própria parte do pensamento liberal que “estabelece a soberania sobre o corpo - o ‘ser dono de si mesmo’ - como o requisito básico para o acesso à cidadania” (MIGUEL, 2014, s. p.). Logo, as experiências do corpo feminino passam a ser questão política e devem ser analisadas por específicas condições biológicas e sociais de quem passa por elas. As poetas, neste sentido, mostram como se dá a negação de uma das condições básicas de existência da mulher.

O risco de confiar no parceiro, situação que pode levar à queda é o principal assunto de “A ruptura”. Kaur pede que a mulher saiba reconhecer falsas promessas, uma delas feita com a romântica declaração “Eu te amo”. Percebemos que há mulheres que já não conseguem enxergar a diferença entre respeito e abuso e/ ou que acreditam na mudança de atitude do parceiro. Há dependência emocional de um homem que a abandona, mostrando que esse “amor” tem seu lado negativo.

“A tempestade de fogo” funciona como um alerta para que as mulheres reajam contra seus opressores. Vemos em *a bruxa não vai para a fogueira neste livro*, mais uma vez, a demarcação das diferenças entre os gêneros para mostrar o alvo. No início, Lovelace cita algumas situações - como usar o sobrenome do marido quando casada - e objetos de uso feminino - vestido e espartilho são exemplos - como obrigações impostas pela sociedade. Outra “regra” é a aparência física, como um corpo liso, sem marcas, contra a qual ela luta. A autora pede também que a mulher exercite o amor-próprio para que não precise do olhar do outro - especificamente, do masculino - para se sentir aceita. Aos homens deseja fogo eterno, que eles sejam incendiados.

No Quadro 03, trazemos poemas da terceira seção de cada um dos livros.

Quadro 03

<i>outros jeitos de usar a boca</i>	<i>a bruxa não vai para a fogueira neste livro</i>
<p>ele só sussurra <i>eu te amo</i> quando desliza a mão para abrir o botão da sua calça é aí que você tem que entender a diferença entre querer e precisar você pode querer esse menino mas você com toda a certeza não precisa dele (KAUR, 2017, p. 86)⁵.</p>	<p>eles não querem que sejamos maria-vai-com-as-outras mas eles não querem que sejamos antipáticas tampouco. isso coloca a questão: será que eles querem que existamos fora das suas fantasias de altas horas? - <i>não sou sua boneca de papel, nem sua boneca inflável</i> (LOVELACE, 2018a, p. 127)⁶.</p>

No Quadro 03, as duas escritoras trazem o desejo masculino da submissão do gênero oposto. Kaur retorna à ideia do falso sentimento expressado por “Eu te amo”, a partir do qual o homem pode conseguir sexo. Já Lovelace amplia a ideia da necessidade de dominação masculina com o comportamento “público” da mulher. Nos dois poemas, vemos o tratamento dado ao gênero feminino - objeto de satisfação do parceiro - e o clamor da mudança - “você não é uma boneca”, “você não precisa dele”.

“A cura” é a última seção do livro *outros jeitos de usar a boca*. Kaur inicia com a melancolia do merecimento e parte para a necessidade do amor-próprio da superação, expondo as dores de alguma forma - no caso da escritora indiana radicada no Canadá, através da escrita. A cura é interna e ensina a lidar com situações que estão por vir. A poeta afirma que a solidão é necessária, ensina que a dor é parte de um processo. Ela também enfatiza a beleza do corpo feminino. Em resumo, tratando de situações e sentimentos humanos - empatia, inveja, honestidade -, Kaur expurga sua angústia.

Lovelace inicia “As cinzas” incentivando as mulheres a usarem o fogo contra os homens que as julgaram e queimaram séculos atrás. O objetivo é fazer com que eles não mais as silenciem. Os poemas desta seção tratam do poder dado ao gênero feminino. A autora especifica o ato da escrita como imprescindível neste processo de recuperação da voz. Ela convoca todas as mulheres para marchar e gritar contra a violência masculina. Está revoltada, pois para ela as mulheres querem e devem ocupar seu espaço.

O ato simbólico de queimar homens e suas atitudes sexistas implicam no nascimento de um novo comportamento feminista pelo grupo masculino, que valorize as experiências de mulheres e, neste caso, sua escrita. Como defende Hooks (2020, p. 164), “É urgente que homens levantem a bandeira do feminismo e desafiem o patriarcado. A segurança e a continuidade da vida no planeta exige a conversão feminista dos homens”. A cura e a cinza podem simbolizar essa renovação.

Os poemas da última seção de *outros jeitos de usar a boca* e *a bruxa não vai para a fogueira neste livro* são mostrados no Quadro 04.

Quadro 04

<i>outros jeitos de usar a boca</i>	<i>a bruxa não vai para a fogueira neste livro</i>
<p>parece que é deselegante falar da minha menstruação em público porque a verdadeira biologia do meu corpo é real demais é legal vender o que uma mulher tem entre as pernas mas não é tão legal mencionar suas entranhas o uso recreativo deste corpo é considerado uma beleza mas sua natureza é considerada feia (KAUR, 2017, p. 177)⁷.</p>	<p>nós precisamos das suas palavras. nós precisamos das suas experiências, nós precisamos dos seus traumas nós precisamos da sua raiva, nós precisamos da sua culpa, nós precisamos das suas paixões, nós precisamos da história que você acha que ninguém vai querer ouvir. nós precisamos dessa raiva-fogo de mulher que só você pode prover, então escreva. escreva. escreva. - o sinal pelo qual você estava esperando III. (LOVELACE, 2018a, p. 171)⁸.</p>

No Quadro 04, vemos a exaltação do corpo feminino com Kaur, ao mesmo tempo em que esta escritora critica sua “função social”. A mulher, no universo masculino, destina-se para o sexo e para a maternidade. Se estas são experiências “sublimes”, por que não embelezar também outros elementos da mesma estrutura? Por que tornar inferior a biologia deste corpo? Lembremos o momento em que a escritora indiana-canadense foi censurada em uma rede social ao mostrar uma imagem de seu suposto ciclo menstrual. Por outro viés, Lovelace pede que todas as situações de violência contra a mulher sejam reveladas através da escrita como forma de superação e prevenção. No último verso, a poeta indica que este é o momento adequado e que toda mulher tem um episódio de humilhação para expor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, mostramos um pouco da situação da poesia feminina neste início do século XXI. Ao longo da história, o tratamento dado à mulher se refletiu também sua atividade literária; porém, a força do movimento feminista permitiu que as escritoras tivessem (maior) liberdade em sua escrita. Esta surgiu da necessidade do relato da própria experiência e de identificação. Desta maneira, o feminismo aparece na literatura como a escrita de mulheres para mulheres e, ainda, uma

voz que faz com que outras reconheçam sua posição no mundo.

Continuando com a escrita feminina, apresentamos suas características através de poetas de sucesso atualmente. O estilo de Rupi Kaur e o de Amanda Lovelace indicam que: as redes sociais são meios iniciais de publicação, os textos são curtos na quantidade e no tamanho dos versos, a pontuação é mínima, as palavras são expostas de formas especiais - como colorido e itálico. O principal tema é a luta do gênero feminino contra a opressão da sociedade patriarcal, adotando uma abordagem feminista.

Nosso objetivo geral foi analisar como as escritoras descrevem ou sugerem o processo de superação das dores causadas pelo gênero masculino. Percebemos que elas dividem seus livros em quatro partes, indo do sofrimento à cura de suas feridas. Os poemas foram baseados nas vidas das próprias Kaur e Lovelace que sofreram algum dos tipos de abuso. Os textos que analisamos têm relação uns com os outros: no Quadro 01, a invisibilidade da mulher; no Quadro 02, o corpo destinado à maternidade ou ao sexo; no Quadro 03, o desejo masculino da amante submissa; no Quadro 04, a reação feminina.

A reação é necessária. São vários anos de opressão, nos quais os homens ditaram comportamentos e lideraram as tradições poéticas. Kaur e Lovelace são porta-vozes da necessidade de se impor e alertar outras mulheres dos perigos desta sociedade. *outros jeitos de usar a boca* sugere que o gênero feminino precisa falar, denunciar sua condição e *a bruxa não vai para a fogueira neste livro* usa a metáfora das bruxas queimadas para aconselhar suas descendentes a “atearem fogo” nos homens.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cristiane. Rede. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 43-60.

D'ANGELO, Helô. Fenômeno de vendas, Rupi Kaur faz do trauma a matéria prima de sua poesia. *Revista Cult*. São Paulo, abr. 2017. Seção Literatura. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/rupi-kaur-faz-do-trauma-a-materia-prima-para-sua-poesia/>. Acesso em: 10 jun 2020.

GEORGAKOPOULOS, Frini. A bruxa não vai para a fogueira neste livro. *Cheiro de Livro*. abr. 2018. Seção Resenhas. Disponível em: <http://cheirodelivro.com/a-bruxa-nao-vai-para-a-fogueira-neste-livro/>. Acesso em: 10 jun 2020.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvli Libanio. 13. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

KAUR, Rupi. *milk and honey*. Kansas, MI, EUA: Andrews McMeel Publishing, 2015.

KAUR, Rupi. *outros jeitos de usar a boca*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2017.

KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão Feminista: Arte, Cultura,*

Política e Universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 105-137.

KOSTIĆ, Milena. Feminist Theory and Practice in the Poetry of Adrienne Rich. *Facta Universitatis*, Niš-Servia, Vol. 4, N. 1, p. 71-84, 2006. Disponível em: <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2006/lal2006-08.pdf>. Acesso em: 10 jun 2020.

LOVELACE, Amanda. *a bruxa não vai para a fogueira neste livro*. Tradução de Izabel Aleixo. Rio de Janeiro: Leya, 2018a (As mulheres têm uma espécie de magia).

LOVELACE, Amanda. *the witch doesn't burn in this one*. Kansas, MI, EUA: Andrews McMeel Publishing, 2018b. (Women are some kind of magic).

MACIEL, Nahima. Rupi Kaur e a poesia que veio da rede. *Correio Brasiliense*. Distrito Federal, dez. 2017. Blog Leio de Tudo. Disponível em: <http://blogs.correiobraziliense.com.br/leiodetudo/rupi-kaur-poesia/>. Acesso em: 10 jun 2020.

MIGUEL, Luís Felipe. A igualdade e a diferença. In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: Uma introdução*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014. *E-book*.

MIGUEL, Luís Felipe. O feminismo e a política. In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: Uma introdução*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014. *E-book*.

SEWELL, Lisa. Feminist Poetries. In: ASHTON, Jennifer (ed.). *The Cambridge Companion to American Poetry Since 1945*. Nova York: Cambridge University Press, 2013. p. 109-126.

SILVA, Adriana Ferreira. Amanda Lovelace: “Se você não se considera uma feminista em 2018 é porque é mal informada sobre o que representa esta luta”. *Revista Marie Claire*. Rio de Janeiro, abr. 2018. Coluna De Repente Perennial. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/De-repente-perennial/noticia/2018/04/amanda-lovelace-se-voce-nao-se-considera-uma-feminista-em-2018-e-porque-e-mal-informada-sobre-o-que-representa-esta-luta.html>. Acesso em: 10 jun 2020.

WILLIAMS, Holly. The Women Poets Taking Over the World. *BBC*. Londres, jul. 2017. Seção Culture/ Designed. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20170713-the-women-poets-taking-over-the-worl>. Acesso em: 10 jun 2020.

Notas

1. Tradução de: “emptying out of my mother’s belly / was my first act of disappearance / “emptying out of my mother’s belly / was my first act of disappearance / learning to shrink for a family / who likes their daughters invisible / was the second / the art of being empty / is simple / believe them when they say / you are nothing / repeat it to yourself / like a wish / *i am nothing / i am nothing / i am nothing* / so often / the only reason you know / you’re still alive is from the / heaving of your chest / learning to shrink for a family / who likes their daughters invisible / was the second / the

- art of being empty / is simple / believe them when they say / you are nothing / repeat it to yourself / like a wish / i am nothing / i am nothing / i am nothing/ so often / the only reason you know / you're still alive is from the / heaving of your chest / - *the art of being empty*.” (KAUR, 2015, p. 25).
2. Tradução de: “they scratched it / out of the history books, / but on all the / great innovations / you will find / scorch marks / in the shape of / a woman’s / magnificent / handprint. / do not forget: / we need to be / the history books / now. / - *women are libraries about to burst*.” (LOVELACE, 2018b, p. 43).
3. Tradução de: “when my mother was pregnant / with her second child i was four / i pointed at her swollen belly confused at how / my mother had gotten so big in such little time / my father scooped me in his tree trunk arms and / said the closest thing to god on this earth / is a woman’s body it’s where life comes from / and to have a grown man tell me something / so powerful at such a young age / changed me to see the entire universe / rested at my mother’s feet”. (KAUR, 2015, p. 45).
4. Tradução de: “our/ very being/ is considered/ an inconvenience,/ our bodies/ vacant homes/ wrapped in layers/ of yellow tape, / our legs/ double doors/ for one man/ (& one man only)/ to pry open soul/ he can invade us/ & set down his/ furniture,/ never once/ asking us/ how we feel/ about the curtains./ - *they love us empty, empty, empty*.” (LOVELACE, 2018b, p. 75).
5. Tradução de: “he only whispers *i love you* / as he slips his hands / down the waistband / of your pants / this is where you must / understand the difference / between want and need / you may want that boy / but you certainly / don’t need him” (KAUR, 2015, p. 86)
6. Tradução de: “they don’t want us / to be / mary sue’s, / but / they don’t want us / to be / unlikable, / either. / that begs / the question: / do they even want us / to exist / outside of their / late-night fantasies? / - *i am neither your paper doll, nor your blow-up doll*” (LOVELACE, 2018b, p. 116).
7. Tradução de: “apparently it is ungraceful of me/ to mention my period in public / cause the actual biology / of my body is *too real*/ it is okay to sell what’s / between a woman’s legs / more than it is okay to / mention its inner workings / the recreational use of / this body is seen as / beautiful while / its nature is / seen as ugly ” (KAUR, 2015, p. 177).
8. Tradução de: “we need / your words. / we need / your experiences, / we need / your traumas, / we need / your anger, / we need / your guilt / we need / your passions / we need / the story / you think no one / cares to hear. / we need that / woman-rage-fire / only you / can provide, so / write. / write. / write. / - *the sign you’ve been waiting for III*” (LOVELACE, 2018b, p. 162).

Sharmilla O’hana Rodrigues da Silva

Doutoranda em Letras (UFPI), Mestre em Letras (UFPI), Especialista em Língua Inglesa e Literatura (UESPI), Licenciada em Letras Português e Inglês (UESPI). Professora no Curso Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí - UESPI.

Recebido em 10/02/2022.

Aceito em 10/03/2022.