

GLÁUKS

Gláuks	Viçosa	v. 17	n. 2	001-091	JUL. /DEZ. 2017
--------	--------	-------	------	---------	-----------------

Gláuks: Revista de Letras e Artes - jul./ dez. 2017 - Vol 17, Nº 2,

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
GLÁUKS – Revista de Letras e Artes
PUBLICADO EM 2019

Nilda de Fátima Ferreira Soares
REITORA

Odemir Vieira Baeta
DIRETORA DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES

João Carlos Cardoso Galvão
VICE-REITOR

Juan Pablo Chiappara Cabrera
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Michelle Nave Valadão
COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores desse número:

Ângelo A. Faria de Assis – UFV
Maria de Deus Beites Manso – Universidade de Évora - Portugal
Joseph Abraham Levi – George Washington University - EUA

Assessor Editorial:

Ralph Soares de Oliveira

Programação Visual:

Ralph Soares de Oliveira

Revisão Lingüística:

Renan Silva Magalhães
(Inglês)

Conselho Editorial:

Gerson Luiz Roani
(Presidente)
Ângelo A. Faria de Assis
Joelma Santana Siqueira
Maria Carmen Aires Gomes
Wânia Terezinha Ladeira

Conselho Consultivo:

Adelcio de Sousa Cruz - UFV
Amanda Eloína Scherer – UFMS
Ana Beatriz Gonçalves - UFJF
Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra
Andréia Guerini - UFSC
Ângela Beatriz de Carvalho Faria – UFRJ
Bernardo Nascimento de Amorim -UFOP
Carla Reichman – UFPB
Edson Ferreira Martins - UFV
Elaine Cristina Cintra- UFPB
Eliane Carolina - UFG
Elisa Cristina Lopes – UFV
Felipe dos Santos Matias - UNILA
Francisco José Quaresma Figueiredo – UFG
Francisco Topa -Universidade do Porto
Gerson Luiz Roani -UFV
Gilberto Mendonça Teles -
PUC/RJ Gracia Regina Gonçalves
-UFV Heliana Ribeiro Mello –
UFMG Ida Lúcia Machado -

UFMG Joelma Santana Siqueira – UFV José Luiz
Foureaux - UFOP

Juan Pablo Chiappara Cabrera -UFV Juan Filipe
Stacul - IFG

Márcia Regina J. Machado - UFMG

Marcos Rogério
Cordeiro – UFMG
Marcos Luiz
Wiedemer - UERJ

Maria Cristina Faria Dellacorte – UFG

Maria Helena Vieira Abrahão – UNESP São
J. do Rio Preto Maria Lúcia Outeiro
Fernandes – UNESP - Araraquara Mariana
Mastrella - UnB

Mariney Pereira da
Conceição - UnB
Mário Alberto Perini
- PUC/MG

Nilson Aduino Guimarães da
Silva - UFV Paul Dixon -
Purdue University

Regina Zilberman – UFRGS

Ria Lemaire – Université de Poitiers
Rita Lenira Bittencourt - UFRGS
Rodrigo Aragão – UESC

Rodrigo Corrêa M. Machado - UFF
Rosane Rocha Pessoa – UFG

Sara Regina Scotta Cabral - UFSM
Sérgio Raimundo Elias da Silva – UFOP
Silvie Jossierand – Université de Poitiers
Solange Fiúza Cardoso Yokozawa – UFG
Sueli Fidalgo – UFSP

Tania Romero – UFLA

Vânia Pinheiro Chaves – Universidade de Lisboa
Wilson Leffa – UCPEL

Viviane Resende - UnB

Publicação indexada em LATINDEX, DOAJ, PKP-INDEX, GOOGLE ACADÊMICO, WEBQUALIS, WORLDCAT, EZB.

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)
Literatura: Periódicos 82/89(05)
Periódicos: Linguística (05)80
Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade

Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa : UFV ; DLA, 1996-
v. : il. ; 23cm.

Semestral.

Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.

Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para “volume” com seu respectivo fascículo.

Texto em português, inglês, francês e espanhol.

ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.

CDD. 20.ed. 805

Pareceristas *ad hoc*

Volume 17 – número 2 – ano 2017

Publicado em 2019

Adélcio de Sousa Cruz (UFV)
Adriana Gonçalves da Silva (UFF)
Aldinida de Medeiros Souza (UEPB)
Ana Beatriz Gonçalves (UFJF)
Ana Paula Teixeira Porto (URI)
Cláudia Cristina Maia (CEFET-MG)
Denise Almeida Silva (URI)
Dirceu Magri (USP/UFV)
Felipe dos Santos Matias (UNILA)
Francis Paulina Lopes da Silva (UFV)
Grácia Regina Gonçalves (UFV)
Inara Rodrigues (UESC)
Joelma Santana Siqueira (UFV)
Joel Cardoso da Silva (UFPA)
José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)
Kylde Batista Vicente (UNITINS e ITOP)
Lyslei Nascimento (UFMG)
Lucas Piter Alves Costa (UFSM)
Maria Aparecida Costa (UERN)
Maria Elvira Brito Campos (UFPI)
Maria Regina Barcelos Bettioli (PNPD/CAPES)
Pedro Fernandes O. Neto ((UFERSA)
Rafael Senra Coelho (UFV/PNPD/CAPES)
Ricardo Postal (UFPE)
Rodrigo Corrêa Martins Machado (UFF)
Solange Fiúza Cardoso Yokozawa - UFG

SUMÁRIO

Apresentação	p. 08
Artigos – Literatura e outros campos do conhecimento	p. 11
Algumas indagações e breve exercício de Interpretação: Teoria e Literatura Brasileira Contemporânea	p. 12
<i>Adélcio Cruz</i>	
Valter Hugo Mãe: O Colecionador de Palavras na Representação do Eu e do Outro (Homens Imprudentemente Poéticos)	p. 26
<i>Ana Paula Arnault</i>	
Estudos de Género, Discursos e Representações	
<i>Clara Sarmiento</i>	p. 36
O Género como categoria de Subversão do Patriarcado: Diálogos e Interseções entre Literatura e História	p. 40
<i>Camila Cargnelutti e Marcus Vinicius Reis</i>	
O Espaço Ficcional em o <i>Amanuense Belmiro</i> (1937), de Cyro dos Anjos	
<i>Joelma Siqueira e Gislene Pereira</i>	p. 56
Artistas da Cidade Moderna: Cesário Verde, Álvaro de Campos e Bernardo Soares	
<i>José Vieira</i>	p. 70
Composição Literária Enquanto Pós-Produção	
<i>Everson Almeida e Roberta Franco</i>	p. 81

APRESENTAÇÃO

Com grande satisfação é que o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa apresenta ao público leitor o novo número da *Gláuks* – Revista de Letras e Artes, dedicado aos Estudos Literários. Para o dossiê que aqui trazemos à tona, contamos com a participação de pesquisadores interessados em apresentar discussões que, em algum sentido, refletissem acerca da temática da “Literatura e outros campos do conhecimento”. Neste sentido, os artigos abordam teórica e criticamente a Literatura como uma área do saber em forte e constante interlocução com outras ciências e temáticas, tais como a História, a Filosofia, a Antropologia, as questões de gênero, entre tantas outras. Com base nesta ótica, os trabalhos que se seguem, ao mesmo tempo distintos e complementares, valorizam as intersecções criativas da Literatura com estes campos, permitindo perceber as especificidades de cada área, as semelhanças e diferenças que as pautam, os troncos em comum e as possibilidades de cooperação entre elas, tornando o conhecimento e o debate científicos mais plurais e democráticos, abordando questões que, pela perspectiva do *ficto*, lançam luz sobre os dilemas do mundo contemporâneo.

O dossiê em questão é organizado por professores ligados a universidades brasileiras, norte-americanas e portuguesas que já há muito desenvolvem trabalhos coletivamente (organização de livros, participação em eventos acadêmicos, desenvolvimento de projetos científicos). Os três organizadores do dossiê possuem formação em História e flertam fortemente com a Literatura em suas trajetórias. Não à toa, uniram-se neste esforço de fazer dialogar estas áreas. É composto por sete artigos, de pesquisadores do Brasil e de Portugal. Procuram, cada um a seu modo, em seus distintos estágios de desenvolvimento, pensar a Literatura como campo multimodo de análise e suas relações com outras vertentes do estudo.

O dossiê está estruturado da seguinte forma: O primeiro artigo, intitulado Algumas indagações e breve exercício de interpretação: teoria e literatura brasileira contemporânea, de Adélcio de Souza Cruz, procura discutir as tensões sofridas pelo cânone literário para decidir pela inclusão ou não das novas produções em narrativa e poesia, a partir do uso de conceitos como “literatura menor”, “contraliteraturas”, “literatura marginal” ou “literatura ruidosa”, a exemplificar o retorno e/ou permanência de discussões teóricas que envolvem o próprio conceito de literatura.

Em seguida, o artigo, de Ana Paula Arnaut, com o título de Valter Hugo Mãe: o colecionador de palavras na representação do eu e do outro (Homens imprudentemente poéticos), analisa o romance de Mãe, procurando, de acordo com a autora, uma “identificação entre a narrativa dos Homens imprudentemente poéticos e uma alegoria da vida, em geral, e do ser humano, em particular”.

Clara Sarmiento, por sua vez, assina o terceiro artigo, em que tece considerações a respeito das investigações envolvendo o Gênero. Em Estudos de Gênero, Discursos e Representações, nos apresenta o estado da questão, ou seja, o atual crescimento dos estudos na área e sua importância para o processo de emancipação e fortalecimento da mulher na sociedade.

Os estudos de gênero também são tema de Marcus Vinicius Reis e Camila Marchesan Cargnelutti. Em O gênero como categoria de subversão do patriarcado: diálogos e intersecções entre Literatura e História, os autores se propõem a analisar o significado histórico e literário dos processos de construção da desigualdade, dos silenciamentos e das exclusões sociais e culturais referentes às mulheres, e como isto se manifestou nos campos de conhecimento histórico e literário.

O quinto artigo, escrito por Joelma Santana Siqueira e Gislene dos Santos Pereira e intitulado *O espaço ficcional em O amanuense Belmiro (1937), de Cyro dos Anjos*, apresenta uma abordagem acerca do espaço ficcional no romance nomeado no título, observando o espaço da cidade e o espaço em obra da folha, em que são descritos e analisados pelo narrador os acontecimentos, sentimentos e sensações, entendendo-se o romance como estratégia narrativa que aproxima ficção e realidade.

José Vieira, em *Artistas da cidade moderna: Cesário Verde, Álvaro de Campos e Bernardo Soares*, busca demonstrar como a poesia de Cesário Verde foi crucial para a modernidade poética portuguesa e, em especial, para a escrita de Fernando Pessoa, bem como destaca a importância do anonimato e da crise de unidade do sujeito na escrita dos autores analisados.

Por fim, encerrando o dossiê, o artigo *Composição literária enquanto pós-produção: considerações sobre a autoria de Maria Bethânia no Caderno de Poesias*, assinado por Roberta Guimarães Franco e Everson Nicolau de Almeida. Nele, os autores procuram analisar, a partir de discussões teóricas e conceituais, as concepções de criação autoral, autor e autoria na construção do livro *Cadernos de Poesia*, em que a célebre intérprete da MPB reúne uma série de fragmentos de textos de outros autores, dando-lhes nova organização, sentido e significado.

Um conjunto de textos que nos auxiliam a vislumbrar a riqueza e as facetas do mundo literário, percebendo suas nuances, seus pontos de contato com outras culturas, ciências e visões de mundo. A Literatura, para ser grande, reconhece-se em outros espelhos, complementares, enriquecedores, possíveis de torná-la ainda mais atraente a su público.

Por colaborarem para a realização deste novo número da revista, agradecemos aos membros do Conselho Editorial e aos consultores ad hoc e todos os demais envolvidos, ajudando a superar os problemas e dificuldades que se colocaram no caminho. Um convite à boa leitura e reflexão a todos!

Viçosa, Évora, Washington, janeiro de 2019

Os Editores

Angelo Adriano Faria de Assis (Universidade Federal de Viçosa)

Maria de Deus Beites Manso (Universidade de Évora - Portugal)

Joseph Abraham Levi (George Washington University - EUA)

ARTIGOS

Algumas indagações e breve exercício de Interpretação: Teoria e Literatura Brasileira Contemporânea

Adélcio de Sousa Cruz¹

RESUMO: Este trabalho propõe levantar algumas questões a respeito da literatura brasileira contemporânea. Serão levadas em consideração as tensões sofridas pelo cânone literário para incluir ou não as novas produções em narrativa ou poesia. Para tanto, utilizaremos os conceitos de “literatura menor”, “contraliteraturas”, “literatura marginal” e literatura ruidosa para exemplificar o retorno e/ou permanência de discussões teóricas acerca do próprio conceito de literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; Teoria; Narrativa; Poesia.

Não é feira, mas também é no grito?

Lançar o olhar sobre os conceitos submersos na pletora de traços da produção literária, que podem ser percebidos na contemporaneidade, sempre se transforma em desafios bem maiores que os pesquisadores vislumbram de início. Quem nunca se surpreendeu indagando sobre as possibilidades constantes de renomear e tentar atribuir novos e/ou diferentes significados ao que denominamos literatura? Aqui, haverá uma breve discussão sobre um velho, mas cotidiano debate: o conceito de literatura marginal. Tal nomeação já denota de início outra existência quase imediata: que há um “centro” do qual partem as assim chamadas manifestações e estéticas literárias. Entretanto, o que torna esse debate pertinente? Podemos identificar a repetição de um movimento simultâneo que simula fundir os desejos de recusa e inclusão. O primeiro deles se refere diretamente ao cânone em manter-se incólume, podendo também, paradoxalmente, admitir a inclusão de textos não-canônicos que sejam possibilidade de continuidade do modelo estético divulgado como “universal”. Já a inclusão, parte da “margem”, não apenas querendo “explodir” os muros alicerçados do cânone literário: quer ampliar as fronteiras desse espaço considerado

¹ Professor de Literatura brasileira e Teoria da Literatura do Departamento de Letras/UFV. Pesquisador dos núcleos NEIA/UFMG e NELAP/UFMG. Autor de capítulos em *Memórias da poesia: Literatura e resistência* (Ed. Bartlebee, 2015); *Literatura e afrodescendência: antologia crítica* (Ed. UFMG, 2014); *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* (Ed. Pallas, 2014); A tese de doutorado resultou no livro *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz (7Letras, 2012).

“sagrado”. O que, então, favoreceu o “alargamento”, mesmo tímido, da lista de autores e até críticos literários? Esta tensão tem sido acompanhada com maior preocupação do que entusiasmo. A voz da crítica ainda parece repetir o tom encastelado que pode ser percebido em *Altas literaturas* - escolha e valor na obra crítica moderna (1998) ou *O cânone ocidental* - os livros e a escola do tempo (2001)².

O clima de surpresa em relação à crítica de literatura brasileira contemporânea parece ter se diferenciado com os estudos realizados pelo grupo capitaneado pela professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè, pois as pesquisas desdobraram os véus que ocultavam os estudos sobre representação, em especial, da violência e dos personagens do romance contemporâneo. De outro lado, da “ponte pra lá”, parafraseando a metáfora divisora criada sob as tensões ficcionais e reais em São Paulo, o “Manifesto da literatura marginal” apontava outro divisor nestas turbulentas águas não virtuais: os escritores da periferia dos grandes centros urbanos buscavam, à sua maneira, reinterpretar e buscar diferentes significados ao termo utilizado ao final dos anos 1960 e início da década de 1970 por jovens autores de classe média e sua “literatura de mimeógrafo”. A margem se desloca, pois não é mais questão de “idade” apenas, fatores como classe social, raça/etnia também passam a fazer parte do “cardápio”. É claro que escrito/dito com o imperativo tom de “ordem do dia”, vem acentuar o caráter típico dos manifestos: ou é assim ou é assim mesmo.

Qual seria, desse modo, o critério para se estabelecer quem entra ou quem fica de fora do conceito de “literário” e todas as suas benesses? O “centro” e a “margem” gritam, disputam espaço com as armas que cada um possui, desiguais ferramentas, diga-se de passagem. O que vem à tona é a plethora da voz periférica procurando se auto definir, dizer em alto e “bom” tom ao que veio, dispensando “autorização”, num desobediente pronunciamento, um grito. Textos e livros publicados, física ou virtualmente (via blogs, por exemplo, e mais recentemente, nas redes sociais na internet), facilitando e simultaneamente complicando a vida de editores que dispõem de quase infinito material a ser por eles selecionado. Para exemplificar este “pé na porta” da casa literária vejamos um trecho da narrativa de Eduardo – antigo membro do grupo de *rap* Facção Central –, e que possui o impactante título de *A guerra não declarada na visão de um favelado* (2010, p. 13-14):

Meu nome é Carlos Eduardo Taddeo, mas pode me chamar de Eduardo. Meu currículo profissional não é muito extenso: sou um rapper ativista e nem é por formação acadêmica,

² Destaco ainda os textos de Terry Eagleton, *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo* (2005), e Tzvetan Todorov, este último, por exemplo, publica o livro com sugestivo título de *A literatura em perigo* (2010).

mas sim por auto proclamação. Não estudei em Harvard, não sou cursado, pós-graduação, mestrado ou doutorado em nenhuma disciplina e por nenhuma faculdade renomada. Aliás, por nenhuma faculdade renomada e por nenhuma sem nome também. Sendo bem franco, eu nunca entrei em uma universidade. A bagagem cultural que propicia a minha inserção no ramo literário, foi formada pelas informações negadas ao coletivo popular, que por livre e espontânea vontade, eu adquiri de maneira clandestina e marginal. A bagagem cultural que propicia a minha inserção ao ramo literário, foi formada pelo legado deixado pela vivência cotidiana no interior da hecatombe brasileira. Esta última, bem mais do que me trazer experiências sobre a temática, me fez um especialista no assunto.

A partir desta citação, já antecipo parte de minhas considerações sobre a nova escrita marginal: seus/suas autores/autoras frisam o lugar de enunciação, correspondentes de guerra que vivem dentro dos temas sobre os quais escrevem. Desse modo, o distanciamento entre o sujeito da escrita e seu objeto quase se torna inexistente. Interessante é notar o divisor entre o escritor “letrado” e o não-letrado – este último compreendido aqui como aquele que não cursou escolas formais –, que a partir da declaração de Eduardo, parece deixar em evidência a tensão relacionada à chegada destes “novos” autores que marginal e clandestinamente adquiriram sua “bagagem cultural”. Vale registrar a expressão “ramo literário” utilizada por ele, pois aponta em direção a uma conceituação de literatura não vinculada estritamente à capacidade dos escritores em dominar os jogos estéticos de linguagem, porém, perceber a amplitude e implicações práticas da atividade desse campo.

O que dizer, então, da crítica e da teoria literária, que parece querer manter ileso das influências e reveses do real, o seu tão “consagrado” material/objeto de trabalho e estudo? Como protegê-lo do mercado, das investidas neoculturalistas – se é que poderemos, já tão cedo, ousar tal conceito – e ainda das cotidianas vertentes ditas marginais? Para o incômodo de todas as partes, a literatura periférica se instala inconformada na sala de estar do cânone, entre a pendular condição de visitante e “invasora”. Por que o mútuo incômodo? Ela, em sua condição de “margem”, conhece os refinados tons de voz e olhares de recusa da crítica estabelecida, seja nas universidades, seja no agonizante mundo de papel das revistas literárias³. Por sua vez, nos centros nevrálgicos da crítica, os programas de pós-graduação em Letras, paira a constante impaciência com olhares/ares de “até quando tal “expressão literária” terá que ser tolerada?”... Enquanto isso, o mercado editorial não se faz de rogado, publica aqui e fora do país tanto os novos talentos advindos da classe média – que também são recebidos com ressalvas pela crítica especializada – e

³. As publicações de cultura, por ter sempre vivido em constante estado de falta de suporte financeiro, migram para os meios digitais bem mais cedo, como percebemos pelo atual movimento dos jornais e revistas sob os efeitos da crise que afetou a grande mídia.

da periferia de grandes centros urbanos, em especial da megalópole paulista... Leia-se com um barulho desses e diga que compreendeu tudo, muito bem...

O retorno do recalçado?

Gostaria de trazer à baila dois textos teóricos que não tem comparecido com a merecida frequência neste debate: *As contraliteraturas* (1982), de Bernard Mouralis; *Kafka* - por uma literatura menor (1977), de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Os livros tratam de objetos literários em pontos opostos: o primeiro mais afeito ao que está “fora”, na margem política e geográfica. O texto de Deleuze e Guattari aponta para a margem “dentro” do próprio cânone, a obra de Franz Kafka. Não por acaso, o escritor que nos presenteou com *A metamorfose*, *O processo*, *Um artista da fome*, *Carta ao pai*, dentre outros, elaborava seus textos em língua alemã, na cidade de Praga, na hoje, República Tcheca. Na condição de membro da comunidade judaica, Kafka inscreve sua literatura, cultura e sua luta existencial, como sujeito da história literária e humana na “língua maior” de Goethe e Thomas Mann. A esta prática, aqui muito resumidamente colocada, bem como à complexidade que tece as narrativas kafkianas, Deleuze e Guattari denominam “literatura menor”, obra produzida em uma “língua maior”, a alemã. Então existe “margem” dentro do “centro”? Sim... Outro exemplo, Virginia Woolf e sua escrita de autoria e estética feminina.

O que dizer a respeito da análise feita por Bernard Mouralis, para retomar o primeiro texto? Mouralis inicia se debruçando sobre as vicissitudes quanto ao termo “literatura”, esta “instituição”, como ele retoma a partir de Roland Barthes, que “é” porque o “é”, sob a constante impossibilidade de concretamente defini-la. O estudo feito por ele, parte é claro da realidade francesa à sua época: perceber a literatura ensinada a partir dos manuais escolares e seu universo “bem particular”, em contraposição ao que denomina “campo das contraliteraturas” (MOURALIS, 1982 p. 43). Os adjetivos que seguem para “classificar” o que ficava/permanecia à margem dos “manuais” e das atenções da crítica são bastante conhecidas: “literatura oral”, “cordel”, “melodrama e romance popular”, as chamadas “formas contemporâneas: romance policial, ficção científica, quadrinhos, fotonovela”. Alguns leiture(a)s desse texto, provavelmente, mal ouviram falar de um termo como “fotonovela” - aquela narrativa em tons românticos, contada a partir de uma sequência de fotografias, similar ao arranjo das revistas em quadrinhos, ou HQ’s como também são conhecidas pelo público mais afeiçoado à tal produção. Ao percorrer o trajeto desse campo, o pesquisador procura, ao mesmo tempo, desvendar os mecanismos de valoração que

levam um texto a ser classificado de “literário”. O que este texto, até o presente momento sem edição brasileira, parece discretamente apontar “subcutaneamente” à pele de sua escrita é o fracasso, senão dos ideais humanistas em si, da própria escola – em todos os níveis – ao ensinar literatura sem sequer reconhecer a diversidade de produção artístico-literária da própria humanidade. Parafraseando Orwell: todos são humanos, mais uns permanecem mais humanos que outros, bem ali, numa espécie de semi eterna sala de espera. Trazendo a palavra de Mouralis (idem, p. 64,):

Esta confrontação esteve na origem de uma crise de consciência literária cujos principais momentos podem ser lembrados aqui muito rapidamente:

- a) - Contestação, na altura da querela dos Antigos e Modernos, da superioridade da herança greco-latina (...).
- b) - Alargamento do horizonte cultural: descoberta de *outras civilizações* da Antiguidade (Egito, Próximo Oriente, mundo hebraico). (...).
- c) - Descoberta de outras literaturas europeias (...)
- d) - Valorização, no séc. XIX, das literaturas de língua inglesa, espanhola e portuguesa (...)
- e) - Descoberta, no séc. XX - por intermédio da antropologia -, das literaturas orais dos povos de África, da América e da Oceania.
- f) - Nascimento e desenvolvimento de uma literatura de protesto nos países coloniais ou semi-coloniais.

Ao elencar estes fatores o pesquisador apresenta um histórico do debate, guardadas as devidas proporções, ainda presente na crítica literária brasileira contemporânea. Por mais distante que a história da literatura brasileira esteja da realidade de países recém-libertos de ex-metrópoles europeias, a recém re-significada “literatura marginal” aponta sua pena ou suas teclas para criticar diversas práticas herdadas do passado colonial, extensivas ainda à fase do Império e durante toda a proclamada República Velha, com repercussões até o tempo presente. Vivemos, então sob hierarquizações, aqui, de certa forma, advindas dos séculos XVI e XX. E no Brasil, como em outros ex-colônias europeias, há um grupo populacional que continua a se identificar culturalmente apenas com os valores das antigas metrópoles, países que, hoje, são as “sedes” do capitalismo flutuante internacional. Assim, os textos que se equivaleriam ao que Mouralis denomina “literatura de protesto” seriam, hoje, aqueles classificados como literatura negra/afro-brasileira, feminina, negro-feminina, LGBT, indígena, etc. Vez por outra, os pesquisadores se depararão com “novas” literaturas “brasileiras”, com a árdua e espinhosa tarefa de incluí-las, ou não, em sua lista de obras “dignas” de serem estudadas e ensinadas. Outro exemplo a ser mencionado é a chegada às faculdades de letras, no Brasil, de textos anteriormente

estudados apenas no campo da antropologia e da história: literaturas orais indígenas, quilombolas, os “textos” das chamadas tribos urbanas como o movimento *Hip Hop*, para ficar em três exemplos somente.

A chegada destes novos atores proporciona, inicialmente, pensar nas dimensões desestabilizadoras no tocante à hierarquia “literatura” possui mais valor do que a “literatura com adjetivos” parcamente já aceitos, que por sua vez, seria mais “importante” do que a literatura/narrativa periférica, a qual, por fim, também seria mais incensada do que literatura/narrativa da periferia. Desestabilizar a escala de valores que busca regular e diferenciar a “literatura” daquilo que não é texto trabalhado esteticamente parece ser mais do que mero propósito dos novos atores do “campo literário”. Pode-se perceber, sem “má vontade” ou o desprezo preconceituoso, o constante diálogo proposto nos próprios textos com outras artes e mídias, visando não apenas a experimentação estética bem como abarcar ou, pelo menos, chamar a atenção de outros públicos que, normalmente, por um motivo ou outro não se interessaria por literatura. Fatos deste montante parecem propor às escolas e academias literárias modificação de postura e, por sua vez, uma cuidadosa aproximação teórica feita pela crítica. Vale também mencionar que os próprios autores se aventuram, vez por outra, na seara minada da palavra teórico-crítica, além do ensaio e do artigo de opinião, seja em blogs ou jornais e revistas em meio digital. Exemplos da “literatura marginal” e da literatura negra/afro-brasileira são os escritores Ferréz, Sérgio Vaz, Alan da Rosa, Sacolinha e a escritora Cidinha da Silva. E ainda deve ser ressaltado o contato com outros escritores e intelectuais dentro e fora do país, vinculados às universidades ou aos movimentos sociais. Diferentemente da maioria dos escritores do século XX, os autores contemporâneos do século XXI são colocados/chamados à cena intelectual ou à cena midiática arregimentada por feiras literárias e programas estilo os antigos “cadernos de cultura” publicados em jornais impressos. Quem era objeto da literatura, repito agora é narrador, é voz no poema... Isso implica em “outras” dicções, outras sintaxes, outras estéticas... Será pertinente indagar se o “centro” se sente, agora, completamente acuado diante de tantas “periferias” que o cercam?

Mas e quanto à “literatura menor”, quais textos poderiam servir de exemplo? Por se tratar de narrativas - entendidas aqui, em múltiplas formas como o conto, a novela, a crônica, o romance, aliadas à poesia *rap*, performances e letras de música -, é possível citar alguns exemplos. O primeiro a ser produzido na língua portuguesa do Brasil em fins de século XX, arrisco a pensar, seria o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997). O forte ponto de vista interno da voz narrativa, sua proximidade com o ethos do mundo ali ficcionalizado e a organização interna do enredo,

Gláuks: Revista de Letras e Artes - jul./ dez. 2017 - Vol 17, Nº 2,

qualificariam o extenso e voraz texto a se candidatar para o encaminhamento ao âmbito da “literatura menor”. Explicito, entretanto já relativizando o termo, que a sua aplicação caberia, além da imediata acolhida do romance pela crítica literária, a recursos como o tênue divisor linguístico entre voz narrativa e os momentos nos quais os personagens também “narram” a partir de suas “ações” transformadas em discurso: “falha a fala, fala a bala”; a linguagem de montagem cinematográfica explicitada pela “divisão” em diversos relatos/episódios... A representação da violência se atualizava... subúrbio vira sertão, parafraseando Eduardo de Assis Duarte (2005). Há, porém uma abissal diferença: não há espaço para “riobaldos”, parece que o mundo se habitou apenas de “hermógenes”... Parodização estilística para o meio urbano, a partir da grande narrativa roseana?

O segundo exemplo que gostaria de trazer rapidamente é *Um defeito de cor* (2006), escrito pela mineira Ana Maria Gonçalves. Esta gigantesca narrativa de 947 páginas ficcionaliza a vida da africana Luiza Mahin (Kehinde no romance), trazida para o Brasil ainda criança, e que foi considerada uma das lideranças da Revolta do Malês, em 1835, na cidade de Salvador. A esta personagem é creditada também a possibilidade de ter sido a mãe do poeta abolicionista Luiz Gama. Destaca-se também o recurso da estilização paródica em relação tanto ao romance histórico quanto ao romance de formação burguês. O “molde” narrativo é plasmado a partir de mais de trezentos fragmentos, muitos deles se sustentariam quase independentemente da trama central, à guisa de conto ou crônica. Narrativa escrita sobre o ponto de vista interno de uma mulher negra, o romance torna-se outro divisor de águas de um segmento literário à margem: a literatura negra/afro-brasileira. E já de início arrebatou o “Prêmio Casa de las Américas” de melhor romance em língua portuguesa. Esta narrativa de gigantesco fôlego poderia ser considerada “literatura menor” na “língua maior” de Camões, Saramago, Machado de Assis, Guimarães Rosa, retratando ficcionalmente a travessia atlântica que se faz obstáculo entre a personagem Kehinde e seu suposto e perdido filho. Pergunto novamente: por que o silêncio diante da produção literária negra e/ou afro-brasileira, ignorando ainda a lei 10.639/2003, literatura menor, com sinal sempre negativo?

“Cidade letrada” X periferia semiletrada?

A “cidade de muros” parecia se estender à seara da literatura sem dar vistas de modificações das fronteiras. No entanto, deve-se boa parte deste “bota-abaixo” às “trombetas de Jericó” das novas tecnologias, pois modificaram substancialmente o acesso à escrita e ao que,

atualmente, se denomina “letramento literário”. A periferia sempre “escreveu” e registrou a partir da oralidade, da música, da corporeidade performativa e do próprio ato da escrita grafada na página, seja à caneta, com a quase extinta máquina de escrever ou computador. Carolina Maria de Jesus e seus textos, por exemplo, continuam a desafiar a crítica e provocar certa incredulidade nas gerações mais novas, pois ainda parecer uma exceção no tocante ao registro escrito: originais registrados à caneta esferográfica em cadernos. Porém, atualmente, diante da impossibilidade de adquirir um PC, um *notebook* ou um *tablet*, ainda restariam *lan houses* para lançar-se ao desafio da divulgação ou “publicação” da primeira travessia via relato semi-biográfico ou as “poéticas do eu” – aos moldes da “geração mimeógrafo”. Não podemos deixar de fora da lista de equipamentos outro *gadget* de produção, este quase obrigatório, e divulgação “instantânea” nas redes sociais: os *smartphones*.

A Revista de Estudos do programa de pós-graduação em literatura da UnB publica, a partir de 2004, números dedicados a esta tendência: o Outro e a escrita produzida por ele mesmo... O que se constatou foi a surpresa, da própria crítica, sob a tinta de expressões belicosas retiradas dos próprios textos literários e do “Manifesto da Literatura Marginal”, como por exemplo, “tomar de assalto”... A luta com palavras pode ser vã, porém mais inútil, parece ser deixar que “escrevam” você e “por” você. Até o presente momento, o grosso da produção periférica trata, não por acaso, das mais diversas formas de violência, em tons “hiper-realistas” ou “brutalmente” poéticos, como no caso dos textos da mineira radicada no Rio de Janeiro, Conceição Evaristo. O que a pressa em recusar tais produções perde de vista é o fato de tais autore(a)s serem contumazes leitor(a)s dos “clássicos” (e não somente aqueles da literatura brasileira, pois o intertexto e a paródia são muitas vezes explicitados). Escritores “periféricos” ou da “periferia” são leitores, torno a ressaltar. Por conseguinte preocupados também com a constante formação de “novos leitores” em comunidades que são majoritariamente “educadas” pelo rádio, televisão e mais recentemente pela internet. A *weltliteratur* de Goethe ganha outras dimensões e junto com ela, todas as outras literaturas quaisquer sejam suas “nacionalidades”. A “periferia” não veio apenas para ficar, mas para modificar-se a cada nova investida na trama, na lida poética do verso, na solidão dos seres de papel que denominamos personagens... mundo no qual as “contraliteraturas” e as “literaturas menores” quando não se irmanam, passam a conviver e disputar o público leitor.

Mais reflexões e uma brevíssima análise...

Os lançamentos de novos nomes na cena literária não são suficientes para manter a existência e a continuidade da literatura, pois os textos parecem ter que simultaneamente atuarem de modo a desafiar tanto a crítica quanto ao público leitor não especializado⁴. A crise se apresenta mais aguda para aqueles que produzem literatura com intenções criativas mais estetizadas, porém não está nada fácil para quem escreve a partir de pontos de vista políticos mais explícitos. Por exemplo, quem lê literatura canônica, literatura feminina, literatura negra e/ou afro-brasileira, literatura indígena, literatura LGBT? Não coincidentemente, os públicos para estes textos ainda se encontram, majoritariamente nas universidades e não nas feiras de livros... “Não li e não gostei” não deveria valer como argumento, mas infelizmente continua acontecendo... O debate teórico, às vezes, lembra a cena desenhada pelo poema de Drummond – “Política literária” – em que temos as três instâncias de ação da literatura e do “poeta” (ali, sempre no masculino): a municipal, a estadual e a federal... O ranço provinciano, no entanto, perpassa a todas as instâncias. E o termo “provinciano”, aqui, deve ser compreendido como certa incapacidade de apreender aquele texto que lhe é diferente, tanto geograficamente quanto esteticamente. Há sempre uma crítica “raivosa”, reclamando que a “alta literatura” deve ser respeitada ou outra afirmando que os textos marginais deveriam ser “incluídos”. Não adianta espernear, pois quem tem plateia, na verdade, é a TV, além das “redes sociais”. Parecemos prisioneiros de livros e filmes de ficção científica nos quais a literatura e a arte em geral foram substituídas por *slogans e jingles* comerciais.

Quero que o leitor reflita ainda sobre os desdobramentos das modificações do campo literário, levantados por Regina Dalcastagnè⁵. Além do estranhamento causado pela fotografia de autores que “não se parecem” com autores de “verdade”, há o ruído provocado pelos registros a partir das personagens escolhidas para ocuparem o espaço ficcional das narrativas. Há também jogos de palavras e expressões que não soam como “deveriam”, pois são advindos de outras referências culturais, sociais e políticas. Gostaria de trazer exemplos de textos literários para demonstrar o tom do conflituosíssimo “encontro” estético:

COTA ZERO

STOP.

A vida parou ou foi o automóvel?

(ANDRADE, 1977, p. 23)

⁴ Confirmam o conceito de “literatura exigente” por PERRONE-MOYSÉS (2012).

⁵ Conferir DALCASTAGNÈ (2012, p. 8)

VER

e deu-se um dia eu o matei, por merecimento.

sou um homem desesperado andando à margem do rio

[parnaíba

(NETO, 2007, p. 60)

ROTINA

Há sempre um homem

me dizendo

o que fazer.

(RIBEIRO, 1998, p. 60)

TRAÇADO

O traço saído

ao crespo estilo

do teu cabelo

trançado e escuro

já mora em meu olho

(BARBOSA, 1998, p. 99)

Os quatro poemas escolhidos percorrem, aos saltos, parte da literatura brasileira. O primeiro deles é de autoria do consagradíssimo mineiro Carlos Drummond de Andrade, publicado inicialmente na década de 1930 em *Alguma poesia*. O texto é um dos divisores de águas no tocante à chegada da modernidade em Minas Gerais, com a inauguração e mudança da capital do estado para Belo Horizonte, processo bastante explicitado nos poemas do referido livro de Drummond. Já os três poemas seguintes foram escritos por poetas – Torquato Neto, Esmeralda Ribeiro e Márcio Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

Barbosa – que vivenciaram os anos 1970. Dentre os dois últimos, é Ribeiro quem se encontra publicando e na ativa no que diz respeito à militância tanto literário-editorial quanto política. E muito embora os textos se pareçam formal e esteticamente, irão se diferir profundamente ao buscarmos interpretar cada um deles, a partir de exercício de aproximação das similaridades e explicitação das características mais particulares de cada um deles.

No texto de Drummond, a concisão dá o tom ao experimentalismo proporcionado pela chegada da modernidade na literatura e da modernização à vida cotidiana. O sinal de trânsito, contido na palavra em língua inglesa, é transformado/transornado em momento de reflexão sobre a nova condição da vida humana: a vida das cidades está atrelada mais aos elementos mecanizados do que às pessoas? Vivesse hoje o poeta, estaria tão atualizado quanto seu poema. Ser “moderno” é simultaneamente desconfiar e maravilhar-se com as modificações das cidades, do modo de viver enfim.

Os quarenta e seis anos que separam a publicação do texto drummoniano do poema de Torquato Neto, aproximam-lhes, no entanto a partir da forma concisa, economia de palavras. Porém, Neto acrescenta o desespero sob o espírito da fatalidade, na tentativa de traduzir um sujeito em crise, quase vivo, quase morto, caminhando à margem do rio da vida... A morte como exercício de autodissolução? Quem é o assassino? Quem foi essa vítima que pereceu por “merecimento”? Estranhamente, como o momento do poema “Cota Zero” percebe-se a estagnação aliada ao movimento. O despojamento talvez indeciso nos versos iniciados em letra minúscula (como também no nome próprio do rio), pois pequena e breve é a vida humana, uma imagem imposta ao olhar pelo verbo no imperativo que dá título ao poema. O que separa contudo, os textos e seus produtores passa pela consagração dada ao expoente mineiro, espécie de mestre da poesia “substantiva” em oposição ao, então, jovem Torquato Neto – contemporâneo do movimento da Tropicália – e que buscava seu lugar na poesia e na música (ele também era letrista, parceiro de Gilberto Gil) brasileira. Relia e simultaneamente questionava por “torto” caminho a modernidade de Drummond. Vale reforçar que enquanto o escritor mineiro publicava um livro individual, Neto tinha seu poema divulgado numa antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e que registrava, também, dentre outras escritas de meados de 1970, a chamada “geração mimeógrafo”.

Propositalmente, altero a ordem da análise e trago para esse diálogo repleto de riscos, o texto de Márcio Barbosa. A partir daqui, a concisão formal parece ser insuficiente para aproximar os textos, a dissonância começa a tomar a cena. O título do poema faz referência ao ato da escrita que, por seu turno, é feita de contorno diverso – “ao crespito” –, esse elemento nem tão novo assim na literatura brasileira, por já frequentar a página poética desde Domingos Caldas Barbosa

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

(Séc. XVIII). Forma e cor se aliam no verso “trançado e escuro”, modelos tanto para o verso quanto para o corpo. O que seria uma poesia trançada e escura? De acordo com o verso que conclui o poema, poderia ser aquela que direciona seu olho para diversa beleza, pois apenas as palavras na página, como se encontram ali dispostas, podem não ser suficientes para que o público leitor visualize a proposta de “nova” plasticidade – repito, forma e cor. Devo lembrar que, nos idos de 1970, poucas pessoas negras e/ou afrodescendentes, no Brasil, tinham a liberdade e/ou coragem de assumirem a estética “afro” e, conseqüentemente, o raro número de imagens na mídia nacional, que divulgassem essa possibilidade estético-identitária. Portanto, haveria maior dificuldade por parte dos leitores em “visualizar” o “quadro” sugerido a partir do poema. E como Torquato Neto, Barbosa tem seu texto publicado na, agora, mais (re)conhecida antologia *Cadernos Negros*, organizada ininterruptamente desde 1978, pelo grupo Quilombhoje, sediado em São Paulo. Essa voz poética no texto de Barbosa reclama e aponta para outro momento/movimento simultâneo de parada: o olhar poético narrativo se volta para a comunidade negra e/ou afrodescendente: amor e paixão de homem e mulher de pele escura/negra.

Por fim, o poema “tremor de terra”, da escritora Esmeralda Ribeiro. “Rotina”, já no título poderia lembrar o cotidiano urbano anunciado desde o poema de Drummond em 1930. Mas a palavra é seguida de outra opção, não no tocante à forma, pois repete a receita da busca por concisão tão consagrada na poesia modernista. A “quebra” no jogo e a “dissonância” se darão pela mudança de foco no conteúdo ao provocar tensão na crença da universalidade do “indivíduo”: aquele que possui a liberdade é sempre o indivíduo “masculino”. Ribeiro utiliza a quebra da linearidade espacial do verso ao deslocar a expressão que se torna o derradeiro verso do poema: “o que fazer”. O texto do poema está disposto em tom de afirmação, não de uma pergunta. Todavia, o deslocamento do verso final possibilita uma releitura e podemos nos encaminhar à interrogação da pretensa naturalidade que, aparentemente, está ali afirmada. Há uma elipse no primeiro verso: não se menciona a cor do “homem” que ordena “o que fazer”. A questão de gênero parece, naquele instante, sobrepor-se à de raça e/ou etnia. E seria realmente confortante se esse momento ocorresse apenas no poema ou na prosa que trazem à tona tal temática.

Considerações em tom de convite contínuo à reflexão...

A breve análise que trouxe para encaminhar certos pontos finais (repare que são múltiplos e não definitivos) tem o objetivo de convidar para novas leituras e aproximações de textos e

autores que, muitas vezes, são mantidos à distância por classificações em escolas e/ou temporalidades. Os principais desafios a qualquer pessoa que se dedique à literatura continuam: manter e/ou buscar o constante exercício criativo com a linguagem poético-literária, seja o texto em prosa ou o poema; aguardar e/ou promover a interação entre sua produção e o público especializado ou não. As provocações a que são expostos leitores em geral e a crítica literária, por sua vez, parecem revelar a maior explicitação da diversidade de escritas (e quem sabe, podemos dizer estéticas) apresentadas para apreciação e posterior “julgamento”, de acordo com regras nem sempre visíveis do campo literário. Porém, por parte da recepção dos textos, parece que o elemento mais incômodo ainda seja composto pelos “ruídos” provocados pela presença da diferença estético-cultural no texto escrito. Apenas afirmar que o interesse central deva se resumir ao labor com a linguagem, há um bom tempo, não basta como argumento para impedir a inclusão de novas produções literárias. Imagine, por exemplo, a literatura da região galega, na Espanha, que reivindica para si uma independência da literatura espanhola? Consegue agora, por pouco tempo que seja, pensar nas outras escritas produzidas no Brasil e que, talvez paradoxalmente, façam o caminho oposto ao da Galícia⁶, buscando alguma forma de integração à literatura conhecida por “nacional”? Flora Sussekind (2013), por exemplo, propõe o conceito de “experimentos literários” para tentar classificar as urgências que abarrotam a sala de espera da crítica literária brasileira contemporânea. E a pesquisadora não está sozinha nesta empreitada, pois o mesmo, em maiores ou menores proporções, parecer estar ocorrendo mundo afora. Os cânones literários não estão sozinhos em algum lugar no que poderia ser denominado “centro” do “campo literário” contemporâneo. Pelo que podemos recordar, sozinhos talvez nunca estivessem.

Referências

- BARBOSA, Márcio. Traçado. In QUILOMBHOJE (org.). *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 99.
- CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Pluralidade e escrita. In *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012. p.7-16.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2005. p. 162-169.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In *26 poetas hoje: antologia*. 6ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. p. 9-14.
- NETO, Torquato. Ver. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje: antologia*. 6ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. p. 60.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁶ Conferir RIVAS (2015).

_____. A literatura exigente: os textos que não dão moleza ao leitor. In *Folha de São Paulo – Ilustríssima*, 25 de março de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>
RIBEIRO, Esmeralda. Rotina. In QUILOMBHOJE (org.). *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 80.

RIVAS, Aitor. Fomos ficando sós, o mar, Manuel Antonio e nós – a óptica vanguardista na literatura galega. In MARTINS, Edson Ferreira; ROANI, Gerson Luis (orgs.). *Memória da poesia – literatura e resistência*. Viçosa: Bartlebee, 2015. p. 141-170.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: experimentos literários de difícil classificação. In *O Globo – Cultura – Caderno Prosa*. 21 de setembro de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussek-ind-510390.asp>

ABSTRACT: This paper proposes to raise some questions about the contemporary Brazilian literature. There will be take into account the stresses suffered by the literary canon to include or not the new productions in narrative or poetry. Therefore, we will use the concepts of "minor literature", "contraliteraturas", "marginal literature" and noisy literature to illustrate the return and / or stay of theoretical discussions about the concept of literature itself.

KEYWORDS: Brazilian contemporary literature; Theory; Narrative; Poetry.

VALTER HUGO MÃE: O COLECIONADOR DE PALAVRAS NA REPRESENTAÇÃO DO *EU* E DO *OUTRO* (*HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*)

Ana Paula Arnaut⁷

“a felicidade está na atenção a um detalhe” (Mãe, 2016, p. 59)

Quem e como são os *Homens imprudentemente poéticos*? O que significam e para o que servem? Não por acaso começamos por nos interrogar sobre o pórtico do romance já que, em regra, o que de um título se espera ou, pelo menos, o que até recentemente se esperava, pois novas (contra) expectativas vão sendo criadas com a dinâmica própria da evolução literária, é a sua capacidade para revelar e não para esconder. Adorno, por exemplo, concebe-o como o “microcosmos da obra” (*apud* Levin, 1977, p. xxiii), assim remetendo para aquela que a larga maioria dos leitores considera ser a função primordial deste paratexto: apresentar o que vai, ou que fica, entre a capa e a contracapa. O efeito, muito prático, que pretende obter-se, respeita à criação de determinados efeitos no leitor, levando-o, ou não, a adquirir um livro em que os universos apresentados, alternativos ao real em que vivemos mas, nem por isso, dele desligados, só se atualizarão, de facto, no e pelo ato de ler.

Ora, no caso deste romance de Valter Hugo Mãe, atrever-nos-íamos dizer que o título escolhido, em estreita conexão com a imagem da capa (onde o leque se assemelha a uma máscara), revela tanto quanto esconde. Com efeito, por um lado, a leitura vai permitir-nos a entrada numa narrativa indelevelmente marcada por uma intensa dimensão poética – no uso da palavra, na construção de personagens e na recriação de ambientes. Por outro lado, para os leitores mais atentos ao percurso literário de Valter Hugo Mãe, o título parece saltar e soltar-se no além texto, remetendo para o próprio autor, que, em entrevista de 2010 a Carlos Vaz Marques, publicada em 2013 com o sugestivo título *Os escritores (também) têm coisas a dizer*, deixa implícita a sua imprudência poética: não por reconhecer que começa “por ser um poeta medíocre” (*apud*

⁷¹ Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra – Portugal

Marques, 2013, p. 229, 237) (num juízo de valor com o qual não concordamos), mas, antes, talvez, porque a sua poesia o “despe gravemente”, o “deixa em xeque”, por estar “cada vez mais confessional” (*apud* Marques, 2013, p. 236).

Mas, na linha da interrogação feita por José Saramago em *Manual de pintura e caligrafia*, sobre se “Quem escreve? Também a si se escreverá?” (Saramago, 1985 [1977], p. 117), é caso para perguntar, não o põem em cheque, também, os seus romances? Afinal, na mesma entrevista, apesar de deixar claro que os seus “livros factualmente nunca são autobiográficos”, ressalva que, “ao nível das energias, o que diz respeito à intensificação emotiva das personagens tem um pouco que ver com o facto de eu intensificar – se calhar demasiado ou mais do que seria esperado – os sentimentos” (*apud* Marques, 2013, p. 225). Os romances de Valter Hugo Mãe são sempre, portanto, de uma maneira ou de outra, máscaras dele mesmo, homem ou poeta disfarçado nas palavras que escolhe; homem ou poeta escondido por detrás de uma ou de outra personagem. A ilustração da capa, da autoria de Júlio Dolbeth, remete, por conseguinte, tanto para o autor disfarçado nas entrelinhas do romance quanto para o *outro* que se esconde no *eu* das personagens principais – o artesão de leques, Itaro, e o oleiro Saburo – e, por que, não, para aquele que se encobre no nosso próprio *eu*.

Caminhamos, deste modo, para uma identificação entre a narrativa dos *Homens imprudentemente poéticos* e uma alegoria da vida, em geral, e do ser humano, em particular, a partir de um enredo situado num Japão que, soando a antigo, como, aliás, é assinalado na contracapa, não deixa de ecoar e infinitamente replicar outros espaços e, por extensão, o presente em que vivemos. “A origem do sol”, “O homem interior a todos os homens”, “A fúria de cada deus” e “A síndrome de Ícaro”, as quatro partes da narrativa, configuram, pois, uma história que, aqui e ali, lembra o ritmo e a ambiência muitas vezes sobrenatural das histórias infantis⁸. Mas uma história que, invertendo a célebre epígrafe de *A Relíquia*⁹ de Eça de Queirós (1887), nos permite verificar que o manto diáfano da verdade prevalece (talvez de forma estranha, para alguns) sobre a nudez forte da fantasia.

E a *verdade* que assim se põe em cena a partir de personagens de sentimentos exacerbados, como os já mencionados Itaro e Saburo, numa linha que vem de romances anteriores de Valter Hugo Mãe, mas não esquecendo as palavras de Saramago sobre o facto de esta “não pode[r] ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes” (Saramago, 1989, p. 26), remete,

⁸ “O homem que mentia aos pássaros”, título parcial de um dos capítulos de *Os homens imprudentemente poéticos* (“O homem que mentia às flores, o homem que mentia aos pássaros”), é também o título de um livro para crianças distribuído no dia 2 de outubro de 2106, por ocasião da apresentação do romance na Casa da Música do Porto.

⁹ “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.

ainda que por vezes, de forma subtil, para certas práticas do nosso passado literário, as do Realismo-Naturalismo de Oitocentos.

Porém, a recuperação não se fará de modo linear. Mantêm-se, é certo, como assinala Miguel Real, “a redução do homem aos limites do seu corpo material e a absolutização do fundo negro e perverso (os “aleijões”) da personalidade humana” (Real, 2006, p. 22), mas abandonam-se, tal como sucede em *o nosso reino* (2004) e *o remorso de baltazar serapião* (2006), os primeiros romances do autor, “as pretensões científicas e as malformações hereditárias, que modelavam extra-literariamente o antigo naturalismo”. Um Naturalismo que permanecerá “enquanto estilo e horizonte temático”, em *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), ou em *a máquina de fazer espanhóis* (2010) (ainda que, neste, de modo mais ténue) (Real, 2010, p. 10), e em *O Filho de Mil Homens* (2011), em cujas páginas surge colorido “pelo lirismo e pela incursão no maravilhoso” (Real, 2011, p. 13), tal como sucede no romance de que nos ocupamos.

A escolha e a composição de Itaro e de Saburo levam-nos, numa primeira instância, a recordar o Prólogo à segunda edição de *O barão de Lavos* (1898), de Abel Botelho, em que, por oposição ao tipo banal, isto é, aquele em que as “faculdades de sentimento, de pensamento e de acção” é igual ou equivalente, o autor manifesta o seu pleno interesse pelo tipo em que se verificam os “desequilíbrios, [as] aberrações e [os] anormalismos pathologicos” (Botelho, 1898, p. VII).

Sem pretendermos revelar mais do que aquilo que é conveniente, mas, talvez, não podendo deixar de o fazer, Itaro e Saburo constituem-se, cada um à sua maneira, como personagens fora do normal. O primeiro, pelo desajustamento do que Abel Botelho designa por “faculdades de pensamento” (e também de “acção”), não só pela sua capacidade para descobrir “notícias do futuro” (Mãe, 2016, p. 18) mas, principalmente, pela “incontida vontade de matar” (Mãe, 2016, p. 33) qualquer tipo de criatura, como o ilustram, entre outros, os episódios em que, “no exacto momento em que a primavera ia começar”, mata “todas as flores” do jardim de Saburo (Mãe, 2016, p. 94); em que espezinha as violetas da irmã Matsu (Mãe, 2016, p. 66-67); em que esmaga a cabeça de um pequeno gato para nela ler o seu futuro (Mãe, 2016, p. 100); ou, ainda, em que, num prazer que faz durar, mata um bengalim. Citamos:

Agora, incapaz de continuar a dormir, o artesão lembrava-se do regresso a casa naquele dia. Parara brevemente a carroça no início do jardim de Saburo e contemplara como um bengalim se debatia no chão, entre as flores, colorido igual fosse umas pétalas caídas. Teria sido acometido de alguma maleita. Piava infimamente, tão delicado quanto desamparado. As flores buliam ocasionalmente de cada vez que se pretendia endireitar, talvez segurar de pés, caminhar. Perdera a organização do corpo. Restava entre as flores como um bicho perdido de sua lógica, sem o nico de pensamento que a natureza lhe

quisera dar. Itaro melhor espreitou, muito perto e sem sequer atentar no facto de estar só ou acompanhado, e calcou o pássaro que se finou de som e estertor no exacto momento. A terra amolecida disfarçou o corpo espremendo. Itaro teve a sensação de andar por sobre um campo molhado. As flores coroavam a perna do artesão, e ele escusava-se a olhar. Demorava para que a morte continuasse. Demorava para que houvesse nenhuma hipótese de precisar de calcar outra vez (Mãe, 2016, p. 63)¹⁰.

O que em Itaro (pelo menos no início do romance) parece revelar a inexistência de qualquer capacidade de afeto¹¹ traduz-se em Saburo, no seu exato oposto. Por exemplo, numa exacerbação passional que o leva a agir, apesar de adulto, “igual a uma criança imbecil” (Mãe, 2016, p. 64). Talvez por isso tente “curar o destino” (Mãe, 2016, p. 24) adivinhado pelo artesão, que “lhe dissera que um animal esfaimado haveria de baixar a montanha para lhe matar a mulher, Fuyu (Mãe, 2016, p. 23). Para isso, planta “um jardim sensível”, aquele que Itaro destrói, que, à passagem de qualquer bicho zangado, funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas. Os bichos aprenderiam a piedade pela ostentação esplendorosa e esperançada da beleza (Mãe, 2016, p. 24)¹².

Um adulto, ainda, que, não sabendo “o conceito de matar”, conhecendo embora “com propriedade o de morrer” (Mãe, 2016, p. 133), vive na utópica esperança de tornar melhor o mundo em que vive:

Haveria de celebrar a origem do sol e as pessoas e os animais. Ele haveria de embelezar todas as evidências para melhorar a animosidade do mundo. Deixava a taça de sake no pequeno altar de sua casa, entendia que estar com aqueles amigos era uma prece. Haveria de melhorar a animosidade do mundo. Era verdadeiramente o herói que nunca desistiria (Mãe, 2016, p. 133).

¹⁰ A vontade matar e o “impiedoso carácter” da personagem prolonga-se ao domínio do onírico: “Nos seus pesadelos, Itaro decapitava os inimigos com o seu sabre a refulgir no ar. Apartava as cabeças dos corpos, via-as sobrando pelo chão como moedas grandes, em sangue. Um dinheiro que lhe pagava o ânimo do orgulho. Itaro matava noites inteiras, incansável, a vociferar e movendo-se” (Mãe, 2016: 61).

¹¹ É conveniente lembrar que, em simultâneo com a apresentação do que de mais negro existe na personagem, somos confrontados com episódios em que não é difícil verificar a sensibilidade e o carinho com que trata Matsu, a irmã cega: “Itaro, um dia, lhe contou, eras pequenina quando nasceste. Uma coisinha enrolada que se metia nos braços à espera que deitasse asas. E ela perguntou: de que cor. E ele respondeu: da cor das pessoas mas a mudar para borboleta. A cega disse: és um generoso homem a mentir. Perguntei de que cor seriam as asas. Eu sei que sou como as pessoas. Sou igual às pessoas. E Itaro respondeu: fazes parte das pessoas diferentes. / Ficavam quietos a ouvir-se. / Por segredo, Itaro era segundo pai de Matsu. Dera-lhe a vida por resto de candura” (Mãe, 2016: 47).

¹² Tal como sucede com as flores de Saburo, que acalmam quem por elas passa, também as palavras que Matsu planta no seu “discursivo jardim” servem para “convidar o irmão à ternura”: “Tendo a criada servido a taça da cega e levado até ela a sua mão, Matsu respondeu: obrigada, mãe perto. E disse: é o contrário de uma qualquer mulher longínqua. A criada comoveu-se imediatamente e se tornou para o fogo, a fazer de conta que ainda aquecia alguma coisa que importava mexer. Por haver feito isso, falhou de reparar que também Itaro se afogou nos olhos. Metido num silêncio que, afinal, apenas a cega conseguiu entender na perfeição. Matsu sorriu. Havia plantado palavras no seu discursivo jardim. A fera seria incapaz de o atravessar ignorando a beleza. Por isso, a fera acalmou” (Mãe, 2016: 40).

Não deixa de ser muito interessante verificar, no entanto, que, em segunda instância, na esteira do sublinhado por Miguel Real, o lirismo assiste a toda a composição de uma narrativa cujo desenvolvimento conduzirá à inversão da personalidade de cada uma destas personagens, principalmente a partir do mais longo capítulo do livro, “A lenda do poço” (Mãe, 2016, p. 143-166). Um poço-espaço-tempo que nos traz à memória o mito da caverna de Platão, mesclado por tonalidades rousseauianas de nítida coloração crítica, tão ao gosto de um autor com desejo de “salvar o mundo” (*apud* Marques, 2013, p. 225), que nos lembram que a “matéria negra” do Homem é, afinal, da responsabilidade da sociedade.

Assim, descido às profundezas da terra, isolado do mundo superior durante sete sóis e sete luas, Itaro convive com os seus medos mais terríveis, com a sua incontável e tremenda pulsão de matar, apaziguando uns e outra. A fera que com ele se encontra no poço, corporização imaginária de todos os espíritos malignos que o assombram, e com a qual aprende tranquila e afetivamente a conviver, ir-se-á esbatendo, portanto, à medida que é içado para a realidade que sempre habitara. A esta ideia de redenção, ou de possibilidade dela, não é seguramente alheio o facto de sete serem os dias e as noites de permanência nas entranhas do subsolo, no “ventre puro do Japão” (Mãe, 2016, p. 160), na medida em que, além de ser um número simbólico, representativo da perfeição, o sete evidencia também uma ideia de mudança, de renovação constante após o final de um ciclo (Chevalier, 1982, p. 860).

Saburo, pelo contrário, o velho menino de coração puro, aquele que da mulher morta guardou o amor, e o quimono em sua representação fantasmática, não sendo resguardado do contacto com o mundo terreno, acaba por reverter – ou por ver revertido – o seu carácter inofensivo e delicado. E a vontade de matar começa a ensombrar-lhe os pensamentos (Mãe, 2016, p. 115, 189), como facilmente depreendemos dos excertos que a seguir transcrevemos:

Saburo, o menino para sempre, terno e só estragado pelo amor, acoosara-se de paz nenhuma. Diziam os amigos que se perdia mais e mais nas preces, a suplicar vinganças e outras maldades, entregue ao desespero como os incautos (Mãe, 2016, p. 187);
Era um assassino. (...) Era finalmente um assassino. (...) Por entre as canas, o sabre do oleiro abria caminho. E o homem enraivecido só queria matar. Itaro, por seu lado, dava-se aos rigores, a ver manchas e imperfeições, a criticar a natureza. Queria apenas as melhores e mais delicadas canas. Zangava-se com o defeito escondido, a mania que as sementes tinham de permitir a dispersão. Pensava que cada coisa devia ser imperiosamente obediente a um modo de ser. Pensava que a repetição do padrão mais esplendoroso da natureza seria o maior sinal de juízo do deus das canas. (...) Quando, num repente, o sabre de Saburo se viu acima das canas fugazmente e a sua voz à vingança se estendeu por toda a parte (Mãe, 2016, p. 189).

Uma vingança que no entanto fica por cumprir, pois “O sabre” queda-se “imediatamente vazio de morte. Apenas vergonha”, quando Saburo avista o quimono de Fuyu tornado honrada

bandeira moral adejada ao vento pela senhora Kame (Mãe, 2016, p. 191), num gesto que nos parece desempenhar na superfície terrena, embora não plenamente, o propósito que a fera de Itaro havia desempenhado no abismo do poço.

No romance, como na vida, no entanto, não é fácil para as personagens livrarem-se da sua íntima “matéria negra” e, por consequência, antes de cumprirem a “lógica de esperança” (*apud* Marques, 2013, p. 225) assumida pelo autor, e que vemos como muito semelhante ao que na obra saramaguiana se traduz numa crença na redenção humanista e humanitária do Homem, Saburo retrocederá na sua aprendizagem, talvez porque, ao contrário de Itaro, não teve oportunidade para descer ao mais íntimo de si mesmo: queimará, pois, o quimono de Fuyu, escolhendo, por enquanto, “a solidão” e, por consequência, o “poder matar” (Mãe, 2016, p. 197).

O artesão de leques, por seu turno, agora como Pigmalião “apaixonado por sua própria arte” (Mãe, 2016, p. 184), “incrédulo com tanta beleza” revelada (Mãe, 2016, p. 182) e “dotado de incontido afeto” (Mãe, 2016, p. 185), ainda voltará a empunhar o sabre, mas para se defender (Mãe, 2016, p. 191); ainda voltará a calcar as flores do oleiro, mas não com a maldade com que anteriormente o fizera, antes pela urgência em penetrar na floresta e descobrir a origem da melodia de um flautista suicida (Mãe, 2016, p. 198): talvez para o salvar (como, de modos diversos, havia salvado Matsu¹³) (Mãe, 2016, p. 201), talvez para continuar a salvar-se até atingir a etapa definitiva, que só se concretizará quando, enrolando-se para sempre dentro de si mesmo, para a si mesmo se olhar e ver, fura os olhos (Mãe, 2016, p. 204) e passa a sentir-se “bem, tão dentro da noite” (Mãe, 2016, p. 205). Tão, finalmente, capaz, como a cega irmã, Matsu, de escutar o sorriso do vento e das gentes e sentir a cor das flores e das cerejeiras da montanha do arrependimento. Como se só pela cegueira conseguisse ver e ver-se, um pouco à semelhança do que sucede com os cegos de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) de José Saramago¹⁴. Como se só pela cegueira

¹³ Quando impede os pais de a afogarem (Mãe, 2016: 45) ou quando, na montanha do arrependimento, a entrega a um desconhecido, na tentativa de lhe proporcionar uma vida melhor, em episódio que, ilustrando a dimensão poética da narrativa, exemplifica, mais uma vez, a potencial sensibilidade da personagem: “Perguntou: Itaro. Irmão. Depois escutou melhor, voltou a perguntar: Itaro. Irmão. Subitamente, das pedras levantadas sobre o rio se ouviu a aproximação de alguém. O próprio som da água parecia intercalar-se com o corpo de quem lá chegava. Matsu, certa de ser um desconhecido, ainda assim chamou: Itaro. Irmão. Dizia o nome de Itaro para servir de abrigo. Um nome que a protegesse por definição. Como se estendesse o seu jardim discursivo usando apenas o vocábulo mais incondicional e sagrado. E o desconhecido homem lhe respondeu: menina Matsu, bom dia. / Então, Itaro se afastou sem palavra. Entregara a irmã tão segura quanto possível. Haveria de ter a graça de atravessar a outra metade da montanha, e até ao cimo do lago Biwa, sem sucumbir aos ursos e às serpentes que se contava existirem no Japão. / Turvando o olhar, Itaro enfeitou o seu sentimento. Com uma lágrima enfeitou o seu sentimento” (Mãe, 2016: 80).

¹⁴ Também convocado, via *Memorial do convento* (1982), pelos sete sóis e sete luas de permanência de Itaro no poço; pela referência ao facto de os cumes das montanhas demorarem estações inteiras a percorrer “para lhes chegar ao cimo, e talvez nem chegassem, porque os homens faziam outra vida diferente da de poder voar” (Mãe, 2016: 31); ou, ainda que obliquamente (porque não se refere a uma pessoa), pela menção de Matsu ao facto de a luz, “espécie de olhar sobre nós”, ser, “No entanto, incapaz de ver por dentro” (Mãe, 2016: 46), num comentário que convoca o

conseguisse que os outros se vissem. Como se só pela cegueira conseguisse aquietar o ódio e o instinto assassino de Saburo. Como se só, pela cegueira, conseguisse que ambos se tornassem “homens imprudentemente poéticos” (Mãe, 2016, p. 207).

Homens, provavelmente, “tão imprudentemente poéticos” quanto este autor, ou o narrador por ele, que, como acima sugerimos, consegue combinar o improvável: a brutalidade e a ausência dela; a feia morte e a formosa ternura, ou, talvez melhor, a feia morte e a formosa ternura com que dela se fala. E não nos referimos apenas ao modo como se encenam no palco da narrativa os ódios e as violências daqueles que vemos e lemos como protagonistas (Itaro e Saburo). Temos em mente, também, a forma como liricamente se contaminam os momentos relativos à pungência da fome e da pobreza vividas no ventre de um Japão mítico e tornadas “honra inteira na palma” de uma mão que pede (Mãe, 2016, p. 60, 82, 209): a mão de Itaro em representação de tantas outras. Temos presente, ainda, a sensibilidade com que se refere à floresta dos suicidas, Aokigahara, “no sopé do monte Fuji”, que neste livro, como confessa em “Nota do autor”, muda “de lugar e de tempo, porque se tornou impossível prosseguir com a minha ideia de inventar um artesão japonês abdicando do que ali senti” (Mãe, 2016, p. 213).

Talvez por isso, a derradeira etapa da consciencialização tranquilamente afetiva de Itaro passe por uma nova entrada nesse espaço de morte, é verdade, mas onde, segundo se contava, “havia uma enorme extensão de cerejeiras que apenas sabiam estar em flor. Cerejeiras puras, perfeitas, que se mantinham numa euforia contínua” (Mãe, 2016, p. 53), dessa forma simbolicamente confortando e honrando a própria morte suicida. E porque do que também se trata é de dar a conhecer, pela História alternativa que a Literatura também é, outras culturas e outras visões do mundo, e não esquecendo que o cenário englobante é o de um Japão “avesso ao homicídio” (Mãe, 2016, p. 148), um dos capítulos se intitule “Os honoráveis suicidas”. E assim, em tom e em cor de tranquilo silêncio, se escreve que:

Os suicidas atavam os cordames às primeiras árvores e adentravam a intuitiva floresta. A sapiência do caos haveria de os elucidar na mais profunda e decisiva meditação.

Aqueles que queriam morrer chegavam como pessoas a mudar de interior. Carregando pequenos pertences e agasalhos, aparecendo na curva do caminho impressionados com as flores de Saburo. Dizia-se que alguns suicidas se demoviam da morte só por contemplarem tal jardim. Era por provar. Mas pensava-se que à beleza das flores nem só os bichos se amansavam como também as pessoas se diminuía das tristezas. Estava provado.

Subiam a encosta, árvores acima, e espiavam longamente a floresta indecifrável. O labirinto gigante do Japão que só poderia ser desvendado se alguém atingisse o topo, esse promontório para pássaros e gente nenhuma. Caminhavam o mato para se misturarem na natureza, deglutindo tudo. Agarrados sempre aos cordames, voltariam por arrependimento ou melhor decisão.

Muitos subsistiam indefinidamente à custa de cursos de água e vegetais saudáveis que reconheciam. Outros pereciam mais depressa, também atacados pelos dentados bichos que se desimportavam com meditações espirituais e tinham nenhuma dúvida acerca da fome.

Os suicidas, pendurados em forcas, iguais a braços pendulares, profundamente verticais, que as árvores inventassem, eram frutos anómalos. Enormes frutos que os corvos paulatinamente debicavam e por onde as serpentes desciam (Mãe, 2016, p. 51-52).

Tal como para Matsu, “os brinquedos” do narrador “são as palavras” (Mãe, 2016, p. 170). As suas próprias, as que o levam a criar imagens de inusitada e estranha beleza, como sucede, além de todas as que acima pairam, quando “Enquanto os dois vizinhos magicavam forma de se matarem, a senhora Kame, ficava entre os dois à míngua de esperança. / Como se uma nuvem desmaiasse ou morresse” (Mãe, 2016, p. 130), mas, como posteriormente se escreverá, “Nunca se ouvira de um voo de nuvem saber morrer” (Mãe, 2016, p. 127). Outros exemplos podem ser colhidos em pequenos grandes *apontamentos*: sobre o facto de Saburo voltar às plantas, “luzindo apenas um pouco na solidão” (Mãe, 2016, p. 29); sobre “a noite de inverno nos ossos” da criada Kame (Mãe, 2016, p. 18, 20, 58); sobre “os segredos como modo de lonjura” (Mãe, 2016, p. 39); sobre personagens (Itaro, Matsu e Kame) que “Esperaram pelo sono para se mudarem para o dia seguinte” (Mãe, 2016, p. 40); sobre a “lágrima” que “enfeitou” o sentimento de Itaro (Mãe, 2016, p. 80); sobre “amar” como “uma proibição de estar só” (Mãe, 2016, p. 90); ou, ainda, entre tantos exemplos possíveis, sobre “A floresta” ser “um unísono de pressas” (Mãe, 2016: 171), de “A memória” ser “um resto de realidade” (Mãe, 2016, p. 141), e de “o coração” do oleiro “sobra[r] de amor” (Mãe, 2016, p. 132).

Mas as palavras tornam-se-lhe também brinquedo quando estas lhe chegam por intermédio de outros que, como ele, transgrediram os limites da linguagem normal e das fronteiras entre modos literários. Referimo-nos, em conjunto com a menção já feita a José Saramago, a Fernando Pessoa, ele mesmo ou os outros vestidos da pele poética das criaturas Alberto Caeiro ou Ricardo Reis.

O primeiro, e a “horizontalidade vertical” dos “navios” que, em “Chuva Oblíqua” (Pessoa, 1986, p. 173), “passam por dentro dos troncos das árvores”, baila na nossa memória numa frase como “Movia-se [Saburo] no jardim que se imiscuía no arvoredor, subia e descia igual a cantar canções de embalar às flores, que eram só isso, quietas na verticalidade dos pés, erguidas sem oferecer mais nada além da delicadeza das evidências” (Mãe, 2016, p. 26). Pauta de palavras onde é ainda possível descortinar ecos de Alberto Caeiro, na sua relação com o real circundante e na sua não-aceitação da metafísica em poemas como “Há metafísica bastante em não pensar em nada” (as flores que nada mais são mais do que isso, por exemplo) (Pessoa, 1986, p. 745). A presença do mestre dos heterónimos (bem como a do ortónimo) também se imiscui (para utilizarmos um verbo

que nos parece ser do agrado de Valter Hugo Mãe, nas entrelinhas da caracterização imaginária que, à irmã cega, Itaro faz do imperador: “Um homem robusto e feroz. Rico. Com vestes perfeitas e douradas, um semblante ameaçador, sempre de má disposição, como se sofresse das tripas ou tivesse feridas abertas às escondidas” (Mãe, 2016, p. 33). Salvaguardando, como é natural, as devidas distâncias, o imperador de quem se fala, de “semblante ameaçador”, parece convocar o Deus, e o seu poder, de quem o Menino Jesus foge no poema “Num meio dia de fim de primavera” (Pessoa, 1986, p. 749).

Quanto a Ricardo Reis, o seu credo poético e o modo como tempera o desejo de uma vivência epicurista com pitadas de estoicismo, presentes em poemas como “Vem sentar-te comigo, Lúcia à beira do rio” (Pessoa, 1986: 811), não deixam de ficar suspensos, talvez apenas suspensos, na forma como “A pequena comunidade” via Saburo e Fuyu, notando “bem que se deixavam nos amores igual a serem crianças a vida inteira” (Mãe, 2016, p. 24).

Se de Itaro se diz que “Andou para casa a escolher palavras” (Mãe, 2016, p. 126), pensando “que era como Matsu fazia. Escolhia palavras como se mudasse a realidade segundo o modo de dizer” (Mãe, 2016, p. 126), de Valter Hugo Mãe, se pode dizer, enfim, que andou pela casa da língua portuguesa a colecionar as palavras justas e perfeitas, de modo a permitir-nos a entrada num universo curiosamente pontuado pela ausência da palavra ‘não’ e que, como começámos por sugerir, tem tanto de feérico quanto de real. Não sabemos se com elas irá conseguir salvar o mundo, mas temos a certeza de o ter tentado (*apud* Marques, 2013, p. 225). E mais certeza temos sobre o facto de ter conseguido colocar este livro, como outros que já publicou, nesse “patamar de utilidade” que faz com “Que a arte”, a obra de arte literária, “participe (...) de uma espécie de enternecimento do indivíduo. De uma sensibilização do indivíduo” (*apud* Marques, 2013, p. 227). Assim sendo, lido o romance-quase-quase poema dos *Homens imprudentemente poéticos* não podemos senão dizer que, se “O afecto (...) pede sempre notícias” (Mãe, 2016, p. 202), frase com que Itaro se dirige à senhora Kame já nas páginas finais, então, nós, leitores, pediremos, seguramente mais notícias tornadas livro de Valter Hugo Mãe.

Referências

BOTELHO, Abel – *O barão de Lavos* [em linha]. Porto: Livraria Chardron, 1898. [Consultado em 16 de dezembro de 2016]. Disponível na internet: URL: <<http://purl.pt/232>>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain – *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

LEVIN, Harry – “The Title as a Literary Genre”. *Modern Language Review*. Vol. 72, nº1, January (1977), p. xxiii-xxxvi.

- MÃE, Valter Hugo – *O nosso reino*. Matosinhos: Quidnovi, 2004.
- MÃE, Valter Hugo – *O remorso de Baltazar Serapião*. Matosinhos: Quidnovi, 2006.
- MÃE, Valter Hugo – *O apocalipse dos trabalhadores*. Matosinhos: Quidnovi, 2008.
- MÃE, Valter Hugo – *Homens imprudentemente poéticos*. Porto: Porto Editora, 2010.
- MÃE, Valter Hugo – *O filho de mil homens*. Carnaxide: Alfaguara, 2011.
- MARQUES, Carlos Vaz – *Os escritores (também) têm coisas a dizer*. Lisboa: Tinta da China. 2013.
- PESSOA, Fernando – *Fernando Pessoa. Obra poética e em prosa*. Vol. I. Int. org., bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão. 1986.
- REAL, Miguel – “O Neo-Naturalismo”. *Jornal de letras, artes e ideias*, 19 de julho (2006), p. 22.
- REAL, Miguel – “Sem tecto, entre ruínas”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 27 de janeiro (2010), p. 10.
- REAL, Miguel – “A epifania do amor”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 5 de outubro (2011), p. 13.
- SARAMAGO, José – *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1985) [1977].
- SARAMAGO, José – *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José – *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

Estudos de Género, Discursos e Representações

Clara Sarmiento¹⁵

(Centro de Estudos Interculturais
ISCAP-P.PORTO, Politécnico do Porto)

Os Estudos de Género contemporâneos prestam especial atenção às vozes das mulheres silenciadas e às práticas ignoradas do seu quotidiano, problematizando o que sucede – ou pode suceder – quando a essas mulheres é permitido não só possuir um espaço social próprio (“a room of their own”, para citar Virginia Woolf), mas também uma voz própria.

A hegemonia de género, sob a qual ainda e sempre vivemos, evoca por vezes o “orientalismo” de Edward Said, essa representação artificial daquilo que o não-oriental transformou em símbolo, em estereótipo, de todo o oriente, nomeadamente quando Said recorda a frase de Karl Marx “Eles não podem representar-se a si próprios; têm de ser representados”. E isto também se aplica à representação essencialista da mulher, construída através de estereótipos eternizados pelos media, pela cultura popular e pelos discursos da sociedade em geral, espelhando a teoria de Said de que os indivíduos dominados (as mulheres, tal como os “orientais”) nunca falam de si mesmos, têm de ser representados, alguém tem de falar por eles.

Mas como poderá o relato da vida quotidiana contribuir para os Estudos de Género, na atualidade? A vida quotidiana manifestar-se-á de modo similar nos centros e nas periferias do sistema capitalista global? Como se inscrevem as possibilidades de emancipação nas práticas quotidianas de indivíduos e de grupos específicos, com os seus potenciais de autonomia, de dissidência ou, pelo contrário, de conformismo? Que implicações têm

¹⁵ Doutorada em Cultura Portuguesa, dirige o Centro de Estudos Interculturais do Politécnico do Porto (www.iscap.pt/cei/), onde é Professora Coordenadora com *tenure* e Directora do Mestrado em Intercultural Studies for Business (www.iscap.ipp.pt/cursos/mestrado/20000248). Foi vencedora do ‘American Club of Lisbon Award for Academic Merit’ e do Prémio CES para Jovens Cientistas Sociais da Universidade de Coimbra. É autora de inúmeros livros, ensaios e conferências sobre Estudos Anglo-Americanos e Literatura e Cultura Portuguesa, Estudos Culturais, Interculturais e de Género.

recentes as transformações e as velhas continuidades na vida quotidiana, na definição das identidades e nos poderes de género?

Baseado no conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu, André Lefevre demonstrou como os discursos atuantes numa cultura podem sofrer todo o tipo de variações de *status*, tanto temporal como intercultural. Ao discutir as questões de género na tradução, também Sherry Simon salienta que os espaços que, em tempos, foram identificados como sendo universais (tal como o cânone literário, o espaço público democrático ou o ideal de cidadania) foram agora expostos como sendo essencialmente expressivos de valores masculinos, brancos, europeus e de classes privilegiadas.

Por esta razão, as histórias de vida, os estudos de caso e as entrevistas com mulheres de todas as idades, habilitações e proveniências deverão ser considerados materiais sérios e valiosos para os Estudos de Género, capazes de gerar teorias realmente abrangentes. As narrativas anteriormente silenciadas das mulheres, em geral, e das mulheres não-brancas, não-europeias, não- privilegiadas, em particular, devem receber um novo papel numa grelha cultural moderna, transnacional e interdisciplinar, em que as pequenas vozes se sobrepõem aos grandes livros e o espaço privado se sobrepõe ao espaço público, fazendo emergir as narrativas do quotidiano comum, lidas e decodificadas no seu próprio contexto. Quando se escutam as vozes das mulheres e as suas histórias de vida, conhecem-se as suas verdadeiras experiências, certezas, incertezas e necessidades. Porque as narrativas de vidas reais – produzidas por seres humanos com uma voz, um rosto e um nome – criam espaços de empatia e, conseqüentemente, os projectos de ação e de investigação daí decorrentes alcançarão resultados e objetivos efetivamente úteis.

Hoje em dia, várias formas tradicionais de estereótipos decorrentes da hegemonia de género têm vindo a ser substituídas por outras formas, tanto ou mais poderosas, se bem que dissimuladas. Foucault escreveu que o poder está em toda parte, não porque abrange tudo, mas porque provém de tudo, e isso é bem visível na cultura popular moderna – na música, no cinema, na televisão, na web, na imprensa, na publicidade – que tantas vezes emerge como uma nova forma de reforçar velhas estruturas de poder. Uma narrativa publicitária ou ficcional da cultura de massas, por exemplo, para ser verdadeiramente popular (e lucrativa), tem de constituir uma combinação complexa de questões reais e de alternativas aos estereótipos

vigentes, sempre de modo cauteloso, sem jamais comprometer o equilíbrio da sociedade, que permanece patriarcal.

Na cultura popular moderna, os conceitos globais são localizados de acordo com os modelos e expectativas vigentes para as mulheres locais. Prevalece o ideal da beleza, da família, do *status* sustentado no consumo, como bases da identidade social atribuída à mulher. Na publicidade e na ficção comumente dirigidas ao público feminino, a ligação entre felicidade, família, beleza e amor é explícita. E, uma vez mais, descobrimos aqui a dicotomia interior/exterior (lar *versus* mundo), onde aquele continua a ser supervisionado pela mulher. As narrativas publicitárias e ficcionais populares reforçam a hegemonia de gênero devido às estratégias de não confrontação em que se sustentam. Ou seja, as mulheres já não cumprem o estereótipo porque é seu dever e destino num sistema patriarcal; elas agora fazem-no – alegadamente de livre vontade – para cumprir os critérios de sucesso feminino impostos pelo *status*. As dicotomias assim criadas são causa e consequência desses discursos e representações, fazendo-os parecer naturais e indiscutíveis. Não esqueçamos que Derrida demonstrou como a construção de uma identidade é sempre baseada na exclusão e na hierarquização dos pares dicotômicos resultantes, como nos binómios “masculino/feminino”, “branco/negro” ou “civilizado/selvagem”. O segundo termo é assim reduzido à função de acessório, de suplemento, em oposição à essencialidade do primeiro. Por exemplo, o conceito de “escrita feminina”, que por si só já é um estereótipo paternalista, cria uma dicotomia com a “escrita masculina”, definida como “a escrita”, um termo que não necessita de qualificativo, ou seja, que é essencial, referente à humanidade em geral.

Os Estudos de Gênero e o Feminismo em geral têm sido vistos como uma oposição aos homens, ao invés de um esforço no sentido da emancipação da mulher, algo que se tornaria obsoleto a partir do momento em que a mulher entra no mercado de trabalho. Nada mais falacioso. A independência económica da mulher não garante sequer a ausência de violência de gênero, nomeadamente por parte de empregadores, familiares e companheiros. A dependência emocional, a vergonha, a indiferença da sociedade, a manutenção do estatuto e a aceitação do infortúnio como destino são fatores que impõem o silêncio, sempre que a violência acontece na esfera privada. Torna-se evidente que o empoderamento da mulher traduz-se de formas diferentes em espaços e tempos diferentes, como resultado de fatores culturais, religiosos,

económicos, políticos, sociais, e também de circunstâncias individuais. Contudo, por muito que os Estudos de Género reflitam sobre as experiências quotidianas das mulheres sob todas essas circunstâncias, as ideias por si só não são suficientes para pressionar o estado e a sociedade de forma eficaz. Por outras palavras: a emancipação tem de ser apercebida não só como algo que vem da própria mulher, em formas individuais de resistência quotidiana, mas também como uma estratégia de ação, implementada tanto por governos como por instituições, e aceite (e praticada) pela sociedade em geral.

O gênero como categoria de subversão do patriarcado: diálogos e interseções entre Literatura e História

Camila Marchesan Cargnelutti¹

Marcus Vinicius Reis²

RESUMO: As discussões em torno dos estudos de gênero envolvem, necessariamente, a compreensão a respeito da existência de uma sociedade baseada historicamente em valores e em modelos patriarcais, falocráticos e heterossexuais, manifestando o domínio de uma parte da humanidade sobre a outra. Nesse artigo, partindo de uma breve contextualização sobre a multiplicidade em torno do conceito de gênero, pretendemos analisar a dimensão histórica e literária da construção da desigualdade, dos silenciamentos e das exclusões sociais e culturais referentes às mulheres. Nesse sentido, com a articulação do conceito de gênero nas discussões propostas, buscamos compreender como os campos de conhecimento representados pela Literatura e pela História também manifestaram esse processo de silenciamento e marginalização das mulheres. Por fim, defendemos a operacionalização do conceito de gênero como uma categoria de subversão do pensamento heterossexual e patriarcal, na medida em que nos permite a problematização, o questionamento e a relativização não só dos cânones nacionais, no âmbito da Literatura, como também de historiografias mais tradicionais, no âmbito da História.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; mulheres; patriarcado; história; literatura.

Introdução - a multiplicidade do conceito de gênero

Segundo Margareth Rago (2012, p. 50), a emergência do gênero como campo de conhecimento a partir da década de 1980 significou, em linhas gerais, a consolidação de uma “construção social e cultural das diferenças sexuais” que não esteve circunscrita somente ao

¹ Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM). Mestra em Letras pela mesma instituição. Contato: camila.m.cargnelutti@gmail.com

² Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Faculdade de Formação de Professores. Contato: mv.historia@gmail.com

meio acadêmico. Seguindo essa linha de raciocínio, Joan Scott, historiadora e uma das principais precursoras dos estudos de gênero, defendeu a necessidade de os pesquisadores considerarem o gênero como uma identidade subjetiva, destacando não somente as mulheres, mas, também, os homens, como sujeitos que, nem sempre, cumpriram de forma literal ao longo da história os papéis sociais a eles destinados. Defendeu, assim, que as relações sociais estão intimamente ligadas às relações de poder, nas quais homens e mulheres se inserem de forma relacional em meio às “complexas conexões entre as várias formas de interação humana” (SCOTT, 1995, p. 89). Em síntese, gênero aparece no seu trabalho a partir de dois pressupostos básicos: como “elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e como “forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Segundo a autora, compreender ambas as proposições significa analisar como os símbolos culturais referentes às mulheres são construídos historicamente e como os conceitos normativos são estruturados e difundidos de modo a determinar a elas uma dada função social (que não fuja da ordem definida por esses próprios conceitos).

O poder, ou as relações decorrentes desse âmbito, foi objeto ainda mais evidente em *Problemas de gênero*, trabalho realizado pela filósofa Judith Butler. As relações de poder, para ela, significaram muito mais do que uma simples negociação entre sujeitos binários - homens e mulheres -, pois os mesmos são capazes de operar na própria produção desse binarismo e mesmo na construção do conceito de gênero. Diante desses pressupostos, a autora se perguntou como reagiriam o sujeito e as categorias de gênero vigentes na medida em que a heterossexualidade – considerada em sua obra como “regime epistemológico” – fosse colocada em questionamento e, mais ainda, desmascarada (BUTLER, 2016, p. 8). Influenciada pelas obras de Michel Foucault, nas quais as noções de sexo, desejo e gênero devem ser investigadas a partir de uma análise crítica chamada de “genealogia”, defendeu a ideia de que “feminino” e “mulher” não devem ser compreendidas como categorias estáveis.

É, nesse sentido, que gênero aparece em suas reflexões como prática insistente e eivada de atos sociais, incluindo os de caráter normatizador. Os gêneros são construídos por repetição na medida em que os indivíduos vivenciam, constroem e reiteram suas funções sociais como homens ou mulheres, em que, ao mesmo tempo, os processos de emancipação são delimitados (BUTLER, 2016, p. 58-59). Há uma “*performance repetida*”, indica a autora, encarnada em seu trabalho a partir da noção de performatividade de gênero, que engloba o entendimento no qual

os gêneros são definidos cotidianamente e continuamente. Por sua vez, o corpo “mostra ou produz sua significação cultural” (BUTLER, 2016, p. 201). As ideias de masculinidade e feminilidade são, em consequência, construídas a partir das performances produzidas.

Em contrapartida, a busca por uma suposta “igualdade” entre os gêneros, na visão de Luce Irigaray, manifesta necessariamente a exigência de um termo de comparação: as mulheres se igualariam a quê? Segundo Butler (2016, p. 50), ao comentar os pressupostos de Irigaray, o gênero é entendido pela autora de *Je, tu, nous: por une culture de la différence* como uma parte essencial da posição hegemônica construída pelos homens. Neste artigo, publicado originalmente em 1990 na França e base fundamental desses argumentos, Luce Irigaray ancora-se essencialmente na construção de uma *cultura da diferença*. Assim, a autora questiona-se por qual motivo essas mulheres não poderiam simplesmente ser mulheres, no sentido de igualar-se a si mesmas somente, e não dependerem de qualquer outro elemento externo de comparação (sejam representados por homens, salários, posições sociais, cargos públicos, ou quaisquer modelos pré-prontos). Nas palavras de Butler (2016, p. 50), a estratégia de Irigaray consiste basicamente em desmascarar o binarismo masculino/feminino, pois se trata de um “ardil masculinista que exclui por completo o feminino”.

Ao invés de buscarmos uma igualdade com algo exterior à mulher, continua Irigaray, por que não inverter essa lógica e conceber as mulheres como referência de si mesmas, de sua própria compreensão e de sua própria história? Por que não pensarmos em mulheres como sujeitos complexos e completos, múltiplos e únicos? Por que, ao refletirmos sobre as construções sociais e culturais em torno de questões relacionadas a gênero e sexo, não partirmos de uma concepção na qual as mulheres não precisam ser consideradas em comparação com outro gênero para, então, existirem?

Diante dos questionamentos levantados, bem como das distintas interpretações relacionadas aos estudos de gênero, cabe afirmar que, independentemente dos posicionamentos teóricos, esses pressupostos envolvem necessariamente a defesa por parte dessas autoras a respeito da existência de uma sociedade baseada historicamente em modelos e valores patriarcais e falocráticos. Essa estrutura, que pode ser entendida como uma unidade do gênero resultante de uma prática reguladora heterossexual e compulsória (BUTLER, 2016, p. 57), manifesta o domínio de uma parte da humanidade sobre a outra, ou seja, do mundo dos homens

(considerado superior) sobre o mundo das mulheres (visto como inferior). É a partir desse movimento, caracterizado por uma dominação marcante, que a heterossexualidade compulsória é não somente produzida, mas, também, difundida a partir da diferenciação entre um termo masculino e um termo feminino, sustentadas por um “desejo heterossexual” e por uma organização binária responsável por subjugar o feminino. Tanto é que Joan Scott defende a necessidade de os estudiosos compreenderem quais os símbolos culturais referentes às mulheres são construídos nos mais distintos contextos, como forma de questionar a condição estática das categorias sociais, bem como a naturalização da hegemonia masculina nos processos históricos, na vida pública e na construção dos saberes.

Dentre as inúmeras consequências decorrentes dessa coerência interna e hierarquizante, destaca-se a necessidade de o pesquisador problematizar o âmbito da produção dos mais diversos saberes, a construção dos campos de conhecimento e o modo como as mulheres foram inseridas nesse processo ao longo da história, incluindo aí a definição dos espaços em que esse conhecimento foi produzido. Nas palavras de Michelle Perrot (2006, p. 16), expoente da disciplina História das Mulheres na França, trata-se de compreender não apenas o fato de que as mulheres possuem uma história: “elas são agentes históricos e possuem uma historicidade relativa às ações cotidianas, uma historicidade das relações entre os sexos”. No campo das teorias literárias, a mesma problematização esteve presente em paralelo aos questionamentos aqui levantados, cuja desvalorização da literatura de autoria feminina foi posta em xeque por uma série de pesquisadoras, bem como a necessidade de relativizar o próprio cânone literário a partir do momento em que o mesmo é constituído por intencionalidades, ideologias e subjetividades que, historicamente, favoreceram uma percepção falocêntrica e europeia.

Este trabalho pretende analisar, portanto, a dimensão histórica da construção da desigualdade, dos silenciamentos e negações referentes às mulheres, prevalecendo o interesse em discutir o próprio conceito de patriarcado e a longa duração referente ao que Judith Butler denominou de “heterossexualidade compulsória”. Por sua vez, é também interesse das reflexões que se seguirão discutir como a definição da Literatura e da História, enquanto campos de conhecimento a partir do século XX, acompanhou esse mesmo processo de silenciamento e exclusão referente às mulheres. Diante da proposta temática deste dossiê, defende-se o pressuposto de que a aplicação do conceito de gênero possibilita a esses dois campos de conhecimento o distanciamento de um contexto cuja produção de saberes é marcada pelo que

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

Monique Wittig (2006) denominou de “pensamento heterossexual”. Como salientou Margareth Rago (2012, p. 25), a emergência do feminismo “não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera”. Sendo assim, busca-se entender como esses dois campos de conhecimento também são afetados por essas novas possibilidades de compreensão das análises históricas e literárias.

Uma dimensão histórica da desigualdade: contextos e a História como disciplina

Em uma sociedade patriarcal, a concepção da mulher como sujeito limitado ou como inferior – como o Outro, na visão de Simone de Beauvoir (1970, p. 179) – foi construída historicamente. Segundo a autora, “desde os primeiros tempos do patriarcado, [os homens] julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro”. Nesse contexto, as diferenças entre os gêneros foram transformadas em indicativos de inferioridade para as mulheres e, para justificar a suposta inferioridade do gênero feminino e, simultaneamente, legitimar a dominação das mulheres pelos homens, foram elencados uma série de argumentos provenientes da medicina, do conhecimento científico, da religião e da psicanálise. Publicado pela primeira vez em 1949, entende-se que o trabalho de Beauvoir é um marco essencial para o avanço dos estudos interessados em romper com uma versão da história em que a submissão das mulheres era dada como natural e a sua presença nos processos históricos era interpretada sem tamanho interesse por parte dos pesquisadores.

Assim, conforme salientou Virginia Woolf, as mulheres sempre foram alvos de uma série de pressupostos idealizados por uma heterossexualidade hegemônica, tornando-se espelhos pré-concebidos, em que toda uma ficção referente a elas foi construída pelos homens, sendo esta ficção compatível com as estruturas normativas. Por isso, o principal arquétipo correspondente a elas considerava a mulher como sendo “da máxima importância; muito versátil; heróica e mesquinha; maravilhosa e sórdida; infinitamente bela e terrivelmente medonha; tão importante como um homem e segundo alguns ainda mais” (1978, p. 59).

Retomando o trabalho de Beauvoir, ao questionar se, “em verdade, haverá mulher?”, a autora se tornou referência importante para a reflexão sobre o próprio conceito de “mulher” –
Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

problemática que, posteriormente, foi aspecto central entre as estudiosas do gênero. Ainda que tenha apontado as limitações referentes ao trabalho de Beauvoir, como o fato da autora ter subestimado o falocentrismo, Judith Butler não desconsidera a frase citada. Para a filósofa, “se há algo de certo na afirmação de Beauvoir [...] decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim” (BUTLER, 2016, p. 59). Por essas razões, o reconhecimento de que a mulher é uma categoria construída historicamente implica, por sua vez, em analisar quais as dimensões históricas desse conceito e como as mulheres, nos mais variados contextos e recortes espaciais, estiveram inseridas em uma estrutura de dominação patriarcal. Para o âmbito das discussões a serem desenvolvidas neste item, interessa avaliar como essa dominação adquiriu coerência ao longo do tempo e como a própria História - aliás, os historiadores - participou desse processo de silenciamento na medida em que as mulheres foram tardiamente reconhecidas como focos de análises historiográficas e como indivíduos capazes de produzirem essas mesmas análises.

Há uma opressão geral sobre as mulheres e que não está encerrada nos séculos XX e XXI. Trata-se de uma opressão historicamente construída, segundo Silvia Federici (2017), que, somente com a tomada de consciência sobre os processos de exclusão e opressão das mulheres a partir da dominação masculina, será possível alterar esse paradigma e mudar drasticamente essa situação. E, para compreender como essa construção se deu ao longo da história, Federici (2017, p. 17) pretendeu em *Calibã e a Bruxa* esboçar uma “história das mulheres na transição do feudalismo para o capitalismo”, situando esse contexto como o marco inicial de toda a exploração vivenciada pelas mulheres e que ainda possui ressonância no mundo contemporâneo. Desse modo, capitalismo e opressão, no entender da autora, estiveram relacionados na medida em que as práticas capitalistas são essenciais para que o pesquisador perceba como as relações sociais construídas pelas mulheres estiveram marcadas por um amplo contexto de exploração (FEDERICI, 2017, p. 27).

O fenômeno de caça às bruxas foi o recorte temático cujo trabalho de Silvia Federici buscou se debruçar, a fim de levar adiante a hipótese de que a opressão masculina às mulheres esteve relacionada à emergência do capitalismo e dos Estados Nacionais. Isso porque, segundo a autora, esse fenômeno correspondeu ao maior revés sofrido pelas mulheres entre finais do Medievo e início da Modernidade, na medida em que um novo padrão de feminilidade foi constituído e propagado pela estrutura dominante e masculina desse período. Em síntese, as

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

mulheres foram, a partir do cada vez mais organizado processo de perseguição à bruxaria, destituídas de qualquer participação nos espaços públicos, sendo relegadas ao papel de reprodutoras, viúvas ou prostitutas. O espaço doméstico foi imaginado pelos discursos morais e religiosos do período como o local ideal para que as mulheres mantivessem suas honras e, assim, contribuíssem para a sustentação da ordem social vigente. Como consequência, as mulheres ficaram distantes das “relações coletivas e [dos] sistemas de conhecimento que haviam sido a base do poder das mulheres na Europa pré-capitalista” (FEDERICI, 2017, p. 187). Por consequência, o trabalho doméstico adquiriu nesse contexto uma importância essencial para a manutenção das mulheres nesses novos espaços:

[...] o trabalho doméstico não remunerado das mulheres tem sido um dos principais pilares da produção capitalista, ao ser o trabalho que produz a força de trabalho. Argumentamos ainda que nossa subordinação aos homens no capitalismo foi causada por nossa não remuneração, e não pela natureza “improdutiva” do trabalho doméstico, e que a dominação masculina é baseada no poder que o salário confere aos homens (FEDERICI, 2017, p. 12).

Ressalta-se, no entanto, que esse processo de silenciamento e submissão das mulheres não esteve restrito apenas ao fenômeno de caça às bruxas, analisado por Federici, tampouco ao período compreendido entre os últimos séculos pertencentes às duas épocas anteriormente citadas. O patriarcado é, por exemplo, um conceito essencial para diversos historiadores interessados em defender a existência de uma longa duração referente a esse processo de consolidação da dominação masculina. Entre as historiadoras, Alison Rowlands (2003, p. 453), por exemplo, definiu essa noção como uma “forma historicamente específica de organização e exercício do poder político, legal, social, econômico e cultural que, geralmente (mas não exclusivamente), privilegia os homens sobre as mulheres”. Anne Barstow (1988, p. 12) chamou a atenção para a necessidade de os historiadores compreenderem esse conceito, em vez de negligenciá-lo, pois, por diversos momentos, esses pesquisadores trataram as mulheres como meros objetos de estudo, sem identidade. Também no campo da História, Elspeth Whitney (1995, p. 88) destacou a misoginia como outra importante noção a ser considerada entre os estudiosos, por se tratar da “expressão cultural da desconfiança patriarcal das mulheres”, além de ser uma categoria socialmente construída.

Sendo assim, pode-se afirmar que a literatura jurídica produzida nas mais diversas épocas contribuiu tanto para a definição do binarismo masculino/feminino, quanto para a reprodução de uma série de princípios hierárquicos e excludentes em relação às mulheres e encarnados no conceito de patriarcado. Por diversos períodos da história, o que predominou nas relações sociais entre homens e mulheres foi uma verdadeira estrutura de poder cujo maior objetivo de seus representantes residiu na perpetuação do que Butler (2016, p. 212) chamou de “heterossexualidade compulsória”. Ou seja, na medida em que o gênero historicamente se propôs como uma construção unitária, cujo objetivo primordial consiste em reafirmar o binômio masculino/feminino, o mesmo contribuiu diretamente para a manutenção de toda uma condição normativa decorrente dessa relação. Tem-se, portanto, a construção e a manutenção de hierarquias que, nas mais diversas épocas, visaram reproduzir as noções de inferioridade e de submissão pelas quais as mulheres deveriam ser condicionadas para a manutenção de uma dada ordem social.

Ademais, a construção histórica da exploração, da desigualdade, enfim, dos inúmeros silenciamentos referentes às mulheres pode ser visualizada para além dos contextos históricos - como os apresentados anteriormente - ou através do conceito de patriarcado, defendido por uma série de pesquisadoras como forma de chamar a atenção para as mais variadas formas de dominação masculina existentes não somente no mundo contemporâneo. Em outras palavras, a construção histórica desses silêncios foi amplamente alimentada pelo modo como a própria História e a Literatura, por exemplo, foram constituídas como campos de conhecimento no decorrer do século XX. Assim, mesmo com o avanço da escola dos *Annales* na primeira metade deste século - incluindo aí a ampliação dos objetos de estudo, das abordagens e da importância de compreender as ações humanas ao longo do tempo -, as mulheres, segundo Perrot (2006, p. 19), permaneceram “marginais com relação à revolução historiográfica” encabeçada por March Bloch e Lucien Febvre. As razões para essa marginalidade foram, aliás, destacadas por alguns autores.

Ao refletir sobre os primórdios da disciplina História das Mulheres na França, Michelle Perrot (2006, p. 20) destacou o pioneirismo de outras ciências em detrimento de uma historiografia que, ao longo do século XX, permaneceu reticente com a ideia de identificar e analisar de fato a participação das mulheres nos processos históricos e, mais ainda, nos espaços de produção dos saberes, como as universidades. Por essa razão, afirmou que repensar a história

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

da historiografia sobre as mulheres e do gênero significou, à época, questionar a política de produção do conhecimento vigente e repensar os paradigmas disciplinares. Em *As mulheres e a História*, Perrot (1995, p. 62) defendeu a construção de uma “história das relações entre os sexos” como forma de interromper um silêncio a respeito da presença das mulheres nas análises dos pesquisadores, bem como de reafirmar a delicada operação analítica da articulação entre discurso e prática social, principalmente para as épocas Medieval e Moderna, cuja visão masculina é predominante.

Joan Scott, aliás, destacou a existência de uma forte proximidade entre a emergência da História das Mulheres como uma disciplina independente e o campo da política, mais especificamente a política feminista, em que ambas tomaram fôlego a partir da década de 1960. A maior capacidade de mobilização e mudança no universo das relações de poder entre homens e mulheres foi uma das principais consequências dessa proximidade. Tratava-se, no entender da autora, de uma reação ao amplo esquecimento sobre as mulheres e sobre as suas histórias, muito por conta de uma invisibilidade presente também no espaço público, de uma naturalização dos silêncios em algumas sociedades e da necessidade de desconstruir uma narrativa histórica tradicional. Por isso, Perrot (2006, p. 15) afirmou que essa história “acompanha em surdina o ‘movimento’ das mulheres rumo à emancipação e à libertação. É a tradução, o efeito de uma tomada de consciência ainda mais vasta: a da dimensão sexuada da sociedade e da história”. Valorizando os estudos sobre as mulheres, mais precisamente sobre as suas variadas histórias, as teóricas feministas defenderam que essas mulheres não deveriam ser analisadas como uma “essência biológica pré-determinada, anterior à História, mas como uma identidade construída social e culturalmente” (RAGO, 2012, p. 29), considerando as relações sociais e sexuais no seio das práticas reguladoras e dos discursos de poder.

Já o contexto de emergência do gênero como categoria de “análise histórica” pode ser entendido, segundo Joan Scott (1995, p. 89), a partir do crescente interesse por parte das pesquisadoras, principalmente, em pensar a diferença dentro da história das mulheres. Como consequência, a aplicação do gênero na História significou para as historiadoras mais do que o interesse em reparar a exclusão das mulheres nas análises dos pesquisadores ao longo das décadas precedentes. Raquel Soihet (2007, p. 282) pontua que, com a emergência do gênero, tratava-se de repensar as categorias de análise, bem como as formas mais eficientes para que

fosse constituído de modo mais sólido o campo de estudos denominado “História das Mulheres e das Relações de Gênero”:

A fragmentação de uma idéia universal de ‘mulheres’ por classe, raça, etnia, geração e sexualidade associava-se a diferenças políticas sérias no seio do movimento feminista. Assim, de uma postura inicial em que se acreditava na possível identidade única entre as mulheres, passou-se a outra, em que se firmou a certeza na existência de múltiplas identidades (SOIHET, 2007, p. 287).

Questões emergentes das próprias mudanças que o campo da historiografia passou a vivenciar com o fortalecimento dos estudos voltados para a História Cultural e a defesa de uma interdisciplinaridade levaram as mulheres a cada vez mais se tornarem alvos dos estudos dos historiadores. Por isso, a década de 1990 apresenta um progressivo interesse em negar a noção de um “sujeito humano universal”, expressão marcante dos estudos das “mentalidades”, a partir do momento em que a inserção das mulheres na História obrigava os estudiosos a repensarem as categorias que até então dominavam a historiografia.

As implicações decorrentes desse novo ponto de partida para a História das Mulheres foram inúmeras e permanecem ainda nos dias atuais a partir das distintas abordagens empreendidas através do uso do gênero como categoria analítica, tanto no campo teórico, complementando ou mesmo propondo novas visões para além do que Joan Scott apresentou, como no campo da pesquisa histórica. Ainda assim, as resistências ao gênero permanecem.

Segundo Willem de Blécourt (2000, p. 291), a negação por parte dos pesquisadores da existência do patriarcado no passado pode indicar os receios entre os próprios de reconhecer que, ainda hoje, o patriarcado permanece como sistema capaz de privilegiar socialmente os homens. Joana Maria Pedro (2011, p. 270), em um provocador e importante artigo, afirmou que “algumas pessoas parecem achar que as categorias ‘gênero’ ou ‘mulheres’, ‘mulher’, ‘masculinidades’, ‘feminilidades’, em nada contribuem para o conhecimento que constroem”. Mesmo com o abandono da “certeza da neutralidade”, a autora nota que a “acusação de ser uma história militante” ainda prevalece como principal motivo para a resistência ao gênero no campo historiográfico brasileiro.

Em síntese, pode-se afirmar que a construção dos campos de conhecimento como a História esteve largamente vinculada a uma tentativa de silenciamento das mulheres tanto acerca dos seus diversos passados, como no acesso das mesmas aos espaços de produção e

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

difusão de saberes. Um contexto marcado por um “pensamento heterossexual” interessado, segundo Wittig (2006, p. 51) em construir uma “interpretação totalizadora da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e de todos os fenômenos subjetivos”. Cabe avaliar, portanto, como esse pensamento também influenciou no desenvolvimento da teoria e da crítica literária - incluindo aí a relação com o patriarcado - e refletir sobre quais as possíveis saídas que as mulheres podem construir a partir dessas limitações existentes.

Patriarcado, emancipação e gênero na Literatura

O patriarcado não é um conceito abordado somente pelos historiadores e, principalmente, historiadoras interessadas em compreender como as estruturas de poder atuaram ao longo dos mais diversos contextos a fim de sustentar um padrão de dominação masculina sobre as mulheres. Kate Millet, por exemplo, é uma das principais teóricas feministas, debruçando-se também sobre o campo cultural e literário ao tratar de questões relacionadas à “política sexual”. Ao abordar a situação das mulheres no âmbito do sistema patriarcal, a autora afirmou que “delas se espera justamente que sejam passivas, que sofram, que sejam objetos sexuais” (1974, p. 198). Conforme salientou Millet, é por meio de processos de socialização – diferenciada para meninos e meninas – que se alcança, com mais ou menos sucesso, o desempenho desses papéis pré-determinados para as mulheres. Nesse sentido, os mecanismos de socialização constituem-se como uma maneira de reafirmar o poder patriarcal, sustentando e, ao mesmo tempo, fortalecendo a dominação masculina.

De acordo com Irigaray (1992), em um contexto sociocultural patriarcal, a situação das mulheres constitui-se de repressões, injustiças e anomalias. Na mesma sociedade em que a mulher é responsável por gerar e desenvolver a vida do outro em seu ventre, ela é excluída e considerada como diferente (não semelhante ao homem, representativo do ser humano). Para Irigaray, a situação das meninas representa outra forma de marginalização feminina: sua socialização é sensivelmente distinta da dos meninos e, ainda que sejam concebidas por um homem e uma mulher, as meninas, desde a mais tenra idade, não recebem o mesmo tratamento legado aos meninos. Conforme salienta a autora, a ideologia patriarcal organiza-se de forma a promover o silenciamento e a exclusão da participação do gênero feminino, considerado como o outro: “allí donde el cuerpo femenino engendra en el respeto a la diferencia, el cuerpo social

patriarcal se edifica jerárquicamente excluyendo la diferencia. El otro-mujer se queda en un substrato natural de esta construcción social, cuya aportación permanece oscura en su significación relacional” (IRIGARAY, 1992, p. 43).

Já no espaço da produção discursiva e literária das mulheres, de acordo com Luce Irigaray, todo esse processo de negação do gênero feminino e sua consequente caracterização como não-masculino encontra-se nas origens da exclusão histórica e cultural das mulheres. Isso ocorreria porque, uma vez inseridas no interior de uma ordem linguística patriarcal, tornar-se-ia incompatível para elas construir seus discursos e sentidos como mulheres. Nessa conjuntura patriarcal, destaca a autora, foi necessário – às mulheres que desejavam escrever – negar seu sexo, seu gênero e sua própria subjetividade em favor de uma suposta neutralidade, que nem sequer existe.

Em relação à produção literária, os próprios critérios de atribuição de valor a determinadas obras ao longo das construções dos cânones nacionais manifestam concepções ideológicas subjetivas que valorizam algumas produções e determinam a exclusão e o silenciamento de outras. Esses valores, conforme explica Terry Eagleton (2006), relacionam-se à ideologia como uma forma de manutenção e reprodução de estruturas de poder social. Mais do que supostas preferências pessoais e individuais, os juízos de valor literário e cultural “se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (EAGLETON, 2006, p. 24).

Dessa forma, as reflexões em torno da questão dos cânones literários tornam-se fundamentais para compreendermos as relações ideológicas implícitas na construção das histórias literárias nacionais, assim como repensarmos os lugares das obras que foram marginalizadas nesse processo, particularmente, a literatura de autoria feminina. Para Alós (2012, p. 11), essa reflexão é essencial para revelar os cânones literários “como os maiores esteios de uma tradição euro/falocêntrica e racista, que privilegiou certas vozes em detrimento de outras na construção dos paradigmas de referência e de valoração estética”. Ao mesmo tempo em que favorecem determinadas obras, esses cânones silenciam, marginalizam e excluem outras produções literárias, as quais, por serem representativas da alteridade - nesse artigo, as das mulheres, particularmente - podem promover rupturas nesse sistema, ao manifestar e dar voz à diferença em uma sociedade patriarcal.

Além disso seguindo a compreensão de Irigaray (1992, p. 17), a construção da diferença sexual em uma lógica patriarcal se manifesta não apenas em termos contextuais e extralinguísticos, mas na própria formação da língua: “la diferencia sexual no se reduce, entonces, a un simple don natural, extralingüístico. La diferencia sexual informa la lengua y es informada por ésta”. Dessa forma, a autora relaciona a própria negação histórica da palavra às mulheres à ordem linguística de fundamentação patriarcal, na qual o gênero gramatical feminino, em vez de constituir um gênero próprio, é “naturalizado” como negatividade em relação ao homem ou, como afirma Irigaray, como não-masculino.

Sin embargo, las civilizaciones patriarcales han disminuido hasta tal punto el valor de lo femenino que la realidad y la descripción del mundo que las caracterizan son inexactas. En lugar de constituir un género diferente, el femenino en nuestras lenguas se ha convertido en un no-masculino, es decir, en una realidad abstracta sin existencia. Si la propia mujer se encuentra a menudo reducida a la esfera sexual en sentido estricto, el género gramatical femenino se diluye como expresión subjetiva, y el léxico que concierne a las mujeres con frecuencia está compuesto de términos escasamente valoradores, cuando no injuriosos, que la definen como objeto en relación con el sujeto masculino. De ahí que a las mujeres les cueste tanto hablar o ser escuchadas en tanto que mujeres. El orden lingüístico patriarcal las excluye y las niega. Hablar con sentido y coherencia y ser mujer no es compatible (IRIGARAY, 1992, p. 17).

Conforme já sublinhado, a construção de uma *cultura da diferença* pode ser entendida como base principal do trabalho desenvolvido por Luce Irigaray em *Je, tu, nous: por une culture de la différence*. A concepção da autora parte não da defesa de uma suposta igualdade entre os gêneros, mas da elaboração de uma cultura do sexual a partir do respeito aos dois gêneros. Nesse sentido, na visão da filósofa e feminista belga, a igualdade tão defendida por alguns autores seria algo utópico e a liberação da mulher deve basear-se essencialmente na própria diferença entre os gêneros. Conforme salienta Irigaray (1992), se a exploração das mulheres estabeleceu-se através da reafirmação da diferença sexual entre homens e mulheres, somente pela diferença sexual será possível resolvê-la, superando-a – e não ignorando sua existência na constituição da sociedade atual ou tentando neutralizá-la.

Com esse entendimento, a obra de Irigaray vai de encontro à concepção de autoras como Shulamith Firestone (1976), feminista radical norte-americana, a qual defende uma revolução feminista que não apenas almeje a eliminação de qualquer tipo de privilégio dos homens em relação às mulheres, como também a própria eliminação das distinções sexuais entre homens e mulheres. Para Firestone (1976), a não distinção é um passo fundamental para que as diferenças

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

sexuais e biológicas não sejam fonte de argumentos para práticas discursivas, culturais e políticas que valoram negativamente o sexo feminino e determinam a opressão das mulheres na nossa sociedade. Conforme afirma Firestone (1976, p. 21), “a meta final da revolução feminista deve ser, ao contrário da meta do primeiro movimento feminista, não apenas a eliminação do *privilegio* do homem, mas também da própria *distinção* sexual: as diferenças genitais não mais significariam culturalmente”.

Ainda que Firestone e Irigaray concordem que as diferenças sexuais e de gênero estão no âmago da opressão cultural, social e política que assola as mulheres historicamente, as autoras discordam sobre como a liberação feminina poderia ser efetivada. Enquanto para a primeira, feminista engajada com o movimento radical norte-americano, a alternativa proposta passa pela não diferenciação entre as “classes sexuais”, como ela as denomina, para a segunda autora a liberação feminina somente será possível justamente pela via contrária: com a construção de uma cultura sexual fundamentada no respeito às diferenças, não na sua eliminação. Ou seja, na concepção de Irigaray (1992), não será através da “neutralização” que se alcançará o fim da exploração contra as mulheres, com sua conseqüente libertação. “Lo realmente importante, al contrario, es definir los valores de la pertenencia a un género que resulten aceptables para cada uno de los sexos. Lo indispensable es elaborar una cultura de lo sexual, aún inexistente, desde el respeto a los dos géneros” (IRIGARAY, 1992, p. 10). Tanto é que os questionamentos listados ainda na Introdução deste artigo, podem ser considerados como as problemáticas centrais levantadas por Irigaray ao longo de sua obra.

A autora defende que a mulher não deve mais almejar alcançar essa neutralidade, pois esse anseio parte, antes de tudo, de concepções originadas de uma cultura patriarcal. Conforme explica Irigaray (1992), a mulher deve, como forma de mudar realmente sua situação, justamente ir de encontro a essa visão, ou seja, assumir seu gênero feminino e sua identidade marcada pela diferença sexual, constituindo-se, assim, como mulher – um lugar próprio, que se constitua para além do lugar previamente demarcado como de inferioridade e de submissão.

É fundamental, segundo essa concepção, que as mulheres se afirmem como sujeitos em suas diferenças, obtendo, dessa forma, um estatuto subjetivo semelhante e/ou equivalente ao estatuto dos homens, reconhecendo-se como seres com subjetividade própria e singular, nem inferior, nem superior, apenas diferente. Essa mudança, contudo, passa pela necessidade de

reconhecer e garantir o direito à dignidade de todos e de todas – uma dignidade *humana* que promova a valorização das diferenças e não a exclusão e o silenciamento da alteridade. “Los sujetos no son idénticos ni iguales, y no conviene que lo sean. Particularmente, en el caso de los sexos. Se impone, por tanto, comprender y modificar los instrumentos socio-culturales que regulan los derechos subjetivos y objetivos” (IRIGARAY, 1992, p. 19). Mais do que transformações no sistema linguístico, esse processo teria consequências na transformação das leis que regem nossa sociedade, na construção de um sistema de justiça social calcado na diferença sexual (sem que isso seja definidor de inferioridade ou superioridade de um sexo sobre o outro), na desconstrução e reconstrução de histórias literárias e cânones nacionais, na modificação de instrumentos culturais, na abertura para processos de politização teórica e crítica, e na própria compreensão que temos, hoje, de conceitos como verdade e valor.

Considerações finais

As reflexões construídas ao longo deste trabalho não carregaram consigo a pretensão de fazer do gênero como o único conceito capaz de analisar como as relações de poder são constituídas ao longo da história, ou como categoria que possibilita aos historiadores e pesquisadores da Literatura se distanciarem de uma percepção falocêntrica e heterossexual no campo de produção dos saberes relacionados às suas áreas de estudos. Assim como destacado por Joan Scott (1995, p. 88), este artigo defendeu que a operacionalização desse conceito tem sido “uma forma persistente e recorrente de possibilitar [e problematizar] a significação do poder no ocidente”. Por isso, seja no universo dos questionamentos e relativizações acerca do cânone, cuja crítica literária feminista possui um papel fundamental nesse processo, ou nas refutações sobre uma historiografia tradicional pouco interessada em repensar as relações de poder ao longo da história, este artigo defendeu o gênero como categoria privilegiada para a visualização de novos diálogos e abordagens relacionados a esses campos de conhecimento.

Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. *Ângulo* (FATEA), n. 130, jul./set. 2012. p. 7-12. Disponível em: <<http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/view/1007/787>>. Acesso em: 27 dez. 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

- BLÉCOURT, Willem. Early modern European witchcraft. Reflections on witchcraft and gender in the Early Modern Period. *Gender & History*, v. 12, n. 2, p. 287-309, 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FIRESTONE, Shulamith. *A dialética do sexo*. Trad. Vera Regina Rabelo Terra. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- IRIGARAY, Luce. Yo, tú, nosotras. Trad. Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- MILLETT, Kate. Política sexual. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1974.
- PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, p. 270-283, jan/jun. 2011.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, Gênero e História. Santiago de Compostela: Cnt Compostela, 2012.
- ROWLANDS, Alison. Witchcraft and Gender in Early Modern Europe. In: LEVACK, Brian (org). *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul-dez/1995.
- SOIHET, Raquel. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007.
- WHITNEY, Elspeth. The Witch “She”/The Historian “He”: Gender and the Historiography of the European witch-hunts. *Journal of Women's History*, v. 7, n. 3, p. 77-101, 1995.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento herosexual y otros ensayos*. Trad. De Javie Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Editorial Egales, 2006.
- WOOLF, Virginia. *Um quarto que seja seu*. Lisboa: Veja, 1978.

RESUMEN: Las discusiones en torno a los estudios de género implican, necesariamente, la comprensión acerca de la existencia de una sociedad basada históricamente en valores y en modelos patriarcales, falocráticos y heterosexuales, manifestando el dominio de una parte de la humanidad sobre la otra. En este artículo, partiendo de una breve contextualización sobre la multiplicidad en torno al concepto de género, pretendemos analizar la dimensión histórica y literaria de la construcción de la desigualdad, de los silenciamientos y de las exclusiones sociales y culturales referentes a las mujeres. Así, con la articulación del concepto de género en las discusiones propuestas, buscamos comprender cómo los campos de conocimiento representados por la Literatura y la Historia también manifestaron ese proceso de silenciamiento y marginación de las mujeres. Por último, defendemos la operacionalización del concepto de género como una categoría de subversión del pensamiento heterosexual y patriarcal, pues nos permite la problematización, el cuestionamiento y la relativización no sólo de los cánones nacionales, en el ámbito de la Literatura, sino también de historiografías más tradicionales, en el ámbito de la Historia.

PALABRAS-CLAVE: género; mujeres; patriarcado; historia; literatura.

O ESPAÇO FICCIONAL EM *O AMANUENSE BELMIRO* (1937), DE CYRO DOS ANJOS

THE FICTIONAL SPACE IN “O AMAUNENSE BELMIRO” (1937, BY CYRO DOS ANJOS)

Joelma Santana Siqueira³
Gislene dos Santos Pereira⁴

RESUMO: O presente trabalho analisa o espaço ficcional no romance *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, observando o espaço físico da cidade e o espaço em obra da folha na qual o narrador descreve e analisa acontecimentos, sentimentos e sensações. Ao buscar o passado vivido em Vila Caraíbas, a partir das sensações do presente vivido em Belo Horizonte, o narrador depara-se com a irrevogável passagem do tempo e a impossibilidade de recuperar o vivido. Nesse sentido, o romance pode ser visto como um modo especial de narrar a aproximação entre ficção e realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço ficcional; Espaço em obra; Narrativa moderna; *O amanuense Belmiro*.

No ensaio “A forma espacial na literatura moderna”, publicado primeiramente na *The Sewanee Review*, em 1945, Joseph Frank (2003) discute a espacialização da forma em textos dos escritores T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust e James Joyce, identificando, na poesia, aspectos como justaposição, ausência de sequência sintática e simultaneidade, para falar em uma lógica espacial que requer reorientação do leitor frente à linguagem. No romance, após analisar o método utilizado por Flaubert na cena do comício da feira de exposição em *Madame Bovary*, propõe que Joyce o aplica em escala gigantesca em *Ulisses* para “dar ao leitor uma

³ Doutora em literatura brasileira; professora associada da Universidade Federal de Viçosa; e-mail: jandrausufv@gmail.com

⁴ Mestre em Teoria e história literária (UNICAMP).

figura de Dublin vista como um todo – para recriar as vistas e sons, as pessoas e os lugares em um dia típico de Dublin tanto quanto Flaubert recriou sua feira de exposições provinciana” (p.232). Mas é em sua análise da forma espacial em Proust que mais gostaríamos de nos deter. A primeira observação do crítico é quanto à consciência de Proust de que

a imaginação só consegue operar no passado; ao material apresentado à imaginação falta, portanto, qualquer imediação sensorial. Mas, em certos momentos, as sensações físicas do passado retornavam transbordantes para fundir-se com o presente; e nesses momentos, acreditava Proust, ele apanhava uma realidade ‘real sem ser do momento presente, ideal mas não abstrata’ (FRANK, 2003, p.234).

Como exemplo, Frank analisa a cena da saída do narrador, após anos de reclusão em um sanatório, para acompanhar a recepção da princesa de Guermentes. Nesse momento, “ao tentar reconhecer os velhos amigos sob as máscaras que, da maneira como ele sente, os anos soldaram neles, ele é atirado pela primeira vez na consciência da passagem do tempo”. O que acaba por se revelar é a compreensão de que foi necessário ter saído do ambiente costumeiro, mas, também, arremeter-se a ele após um lapso de anos, para obter essa consciência. Apenas quando o mundo antes conhecido e o mundo agora transformado são justapostos, “descobre o narrador, a passagem do tempo é subitamente experimentada através de seus efeitos visíveis”. Essa descoberta é incorporada à narrativa na medida em Proust não segue seus personagens durante todo o curso do romance, confrontado o leitor com diversos instantâneos dos personagens “‘inertes em um momento de visão’ em diferentes estágios de suas vidas; e o leitor, justapondo essas imagens, experimenta os efeitos da passagem do tempo exatamente como o fizera o narrador” (p.236).

Esse modo de propor a forma espacial no romance encontra algum respaldo no ensaio de Anatol Rosenfeld (1996, p.85) intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, no qual discute a possibilidade de a eliminação da perspectiva linear na arte moderna ser um fenômeno da pintura análogo ao fenômeno da eliminação da sucessão temporal na narrativa, denominado dissolução da cronologia e relacionado às dissoluções da motivação causal, do enredo e da personagem. Conseqüentemente, a figuração do espaço deixa, muitas vezes, de ser um espaço físico descrito objetivamente para se revelar um espaço perceptivo, fenomenológico. Além

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

disso, com frequência, observar-se no romance moderno a referência ao espaço da folha como espaço compartilhado por narrador e leitor, próximo ao conceito de “espaço em obra” usado por Alberto Tassinari (2001) para definir o espaço da pintura moderna como espaço no qual algo pronto pode ser visto como ainda se fazendo. Assim como o pintor moderno delinea a sua composição de maneira a acentuar o trabalho de construção, na literatura moderna, a mão do narrador nos mostra a estilização do romance por meio da exposição das marcas de seu fazer.

No romance *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, observa-se a confluência entre dois modelos de representação do espaço: um que aponta para um realismo mais factual, e outro, que ressalta a psicologia de quem narra e, conseqüentemente, tem seus referenciais internalizados. O narrador-personagem Belmiro é um funcionário público, amanuense, que se sente impelido a escrever um livro, assim como “uma gestante” a “dar à luz um mortal”. Descobre a força de um passado que ainda está muito presente em sua vida e decide, por isso, relatá-lo. Mas os seus planos não seguem uma linha reta, e o Belmiro de Vila Caraíbas, local onde passou a infância, é constantemente invadido pelo Belmiro do presente, que habita a cidade de Belo Horizonte dos anos 1930. Como descreve o narrador, “sob disfarces cavilosos, o presente se vai insinuando” em seus apontamentos e em sua sensibilidade, e “o passado apenas aparece aqui e ali, em evocações ligeiras, suscitadas por sons, aromas ou cores que recordam coisas de uma época morta” (ANJOS, 2000, p. 39).

A interpenetração entre os dois tempos (passado e presente) é exposta no espaço da folha em que Belmiro escreve o diário que se confunde com o romance. O tempo se espacializa a partir da confluência entre elementos do presente e do passado. A escrita de um romance pelo personagem que deixou o interior e veio para a capital é um tema que se insinua ao lado do tema de sua vivência nesta nova cidade grande, Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX.

A capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, foi inaugurada em 1897. Na origem, o projeto da cidade, como informa Helena Bomeny (1994, p.40), “trazia de início a marca da ‘cidade espetáculo’, com o predomínio do princípio da segregação físico-espacial a criar barreiras à participação e uso do ambiente urbano por camadas da população que para ali se dirigiam”. Observando que o projeto de construção de uma capital não se confunde com o projeto de transferência da capital, Bomeny acrescenta:

Construiu-se a um só tempo a cidade e a capital, centro político administrativo e cultural do estado. Não houve tempo de formar e de fazer crescer naturalmente povoação e cidade; foi preciso trazer o que estava feito, para se fazer o que seria feito. Ninguém é de Belo Horizonte, já lembrou Simon Schwartzman em texto autobiográfico onde, na verdade, traça a trajetória de sua geração. Quem vive em Belo Horizonte é de Juiz de Fora, de Ouro Preto, de Itabira, Pitangui, São João Del Rei, Serro, Dolores de Indaiá, ou de uma roça próxima com a qual mantém vínculo, ainda que morador da cidade (BOMENY, 1994, p.41).

No dia 16 de novembro de 1938 o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro publicou uma reportagem especial intitulada “Descobrimiento de uma metrópole: Bello-Horizonte desta hora”, assinada pelo escritor Tasso da Silveira. Era uma reportagem de página inteira com fotos de importantes espaços públicos e monumentos da cidade, comentando sobre sua arquitetura vida cultural, funcionando como grande propaganda a estimular o leitor a conhecer pessoalmente a capital mineira e não apenas satisfazer-se com as descrições que chegavam por meio de fotos e relatos de viajantes. De acordo com Silveira, as grandes avenidas da cidade “traçada a compasso e régua” não têm “o caráter de artificialidade de coisa inorgânica”, e a cidade vivia “um momento cultural de fazer inveja quase ao Rio”. Entre os escritores mineiros, cita Cyro dos Anjos, “o criador do Amanuense Belmiro, da alta estirpe machadiana de romancistas” (SILVEIRA, 1938, p.5).

No romance de Cyro dos Anjos, o protagonista mora em Belo Horizonte, e refere-se a vários lugares da capital mineira, mas, as imagens do presente em que se fixa por mais tempo parecem funcionar como pretextos para a recuperação do que foi vivido no ambiente de Vila Caraíbas. Ao justapor, continuamente, imagens do presente e do passado, o narrador parece querer eliminar o fluxo do tempo, no entanto, descobre, por meio da observação de suas próprias sensações, a impossibilidade de fazê-lo. Como em Proust, podemos observar que a espacialização da forma resulta da justaposição de cenas do passado e do presente que Belmiro expõe e analisa, revelando, por fim, diferenças que o impossibilita de rever com a mesma intensidade o vivido. O romance torna visível a passagem do tempo, mas a ênfase maior é dada à impossibilidade de o narrador reviver e escrever o vivido.

O escritor Cyro dos Anjos nasceu no interior do Estado de Minas Gerais, na cidade de Montes Claros, mas mudou-se para a capital Belo Horizonte nos anos 1920, quando esta se

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

achava com um perfil um pouco adiantado, pois, como escreveu Bomeny (1994, p.49), encontrava-se “já iniciadas as tradições de convívio que a memória literária veio consagrar”, mas “não prefigurava ainda o ambiente da cidade moderna, objeto ambivalente, ao mesmo tempo desejado e rejeitado pelo cidadão da multidão [...]. Era adolescente, e, portanto, em processo de definição de identidade” (p.57). Bomeny retoma os estudos de Georg Simmel para discutir a noção de individualidade no sentido atribuído pela revolução moderna, significando “reserva”, anonimato, independência de segmentos (grupos, família, clãs), “enfim, liberdade de construção de identidade a partir da noção de cidadão urbano”. Belo Horizonte, no contexto em questão, embora respondesse com aumento de população, criação de parque industrial e valorização da cultura,

estava longe, porém, de corresponder no nível institucional, social e cultural à impessoalização de procedimentos que cria a universalização necessária ao anonimato metropolitano. Os laços pessoais, os vínculos familiares, a lógica tradicional de relações de poder e influência transferiram-se dos redutos rurais, pouso das oligarquias, para as burocracias urbanas, redes políticas de preservação do poder. Era cidade, capital, mas não era metrópole (BOMENY, 1994, p.61).

No entanto, nesses anos, o cenário da capital passou a ocupar o centro de muitas criações literárias e jornalísticas. Bomeny cita as crônicas de Carlos Drummond de Andrade, do final dos anos 1920 a 1934, observando que, o escritor “reconstrói o ambiente social daquela cidade que, de um lado, elege a cultura como ponto de identificação e, de outro, revela os limites que o provincianismo ali impregnado não deixava ultrapassar” (p.58). Podemos acrescentar o romance de Cyro dos Anjos, publicado em 1937, mas, gestado, como demonstrou Keila Málaque (2008), entre os anos 1933 e 1935, quando o escritor publicava, sob pseudônimo de Belmiro Borba, crônicas para os jornais mineiros *A tribuna e O Estado de Minas*. No romance, o personagem Belmiro, morando em Belo Horizonte, não sente choque ou diferença por não estar mais em Vila Caraíbas, pelo contrário, a todo tempo a capital o transporta para o espaço da vila do interior. Não encontramos na capital configurada no romance ruas, ritmos e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social em contraste profundo com a vida da cidade pequena. Em outras palavras, não encontramos no romance um espaço urbano que contribui para a constituição do “tipo metropolitano de homem”, para usarmos expressão de

Georg Simmel. Mas, embora a Belo Horizonte não lhe seja de toda estranha, ela não é sua Vila Caraíba, e o personagem, muitas vezes, experimenta o sentimento de estar deslocado no espaço e, por conseguinte, no tempo.

A figuração do espaço no romance não atende a um olhar distanciado que separe o eu e o mundo, a busca do amanuense não é pelo espaço simplesmente, mas pelas experiências em determinado espaço que o remetem a um período marcante de sua vida: a juventude. Ou seja, a busca é pelo tempo. Esse aspecto é destacado pelo próprio personagem quando, depois de buscar de fato o espaço, revisitando-o, conclui:

Não voltarei a Vila Caraibas. As coisas não estão no espaço; as coisas estão é no tempo. Há nelas ilusória permanência de forma, que esconde uma desagregação constante, ainda que infinitesimal. Mas não me refiro à perda da matéria, no domínio físico, e quero apenas significar que, assim como a matéria se esvai, algo se desprende da coisa, a cada instante: é o espírito cotidiano, que lhe configura a imagem no tempo, pois lhe foge, cada dia, para dar lugar a outro, novo, que dela emerge. Esse espírito sutil representa a coisa, no momento preciso em que com ela nos comunicamos. Em vão o procuramos depois; o que, então, se nos depara é totalmente estranho.

Na verdade, as coisas estão é no tempo, e o tempo está é dentro de nós (ANJOS, 2000).

Belmiro tem, portanto, consciência da passagem contínua do tempo, com sua “desagregação constante, ainda que infinitesimal”. A permanência da forma é ilusória porque a passagem do tempo é difícil de ser percebida cotidianamente por quem permanece no mesmo espaço. Mas, para além da perda material das coisas, há outra que se esvai e que parece só fazer sentido ou ter existido no instante mesmo em que foi vivida. Essa coisa não está fora do sujeito, mas dentro dele, como espécie de tempo/espaço irrecuperável. Como na narrativa de Proust, o movimento de saída e retorno do personagem foi fundamental para que houvesse o contato entre o mundo antes conhecido e o mundo agora transformado. A perda realçada por Belmiro é a do “espírito cotidiano”, impossível de ser revisto.

A Belo Horizonte grandiosa, capital do Estado mineiro, é deturpada pela visão do amanuense, que tem como ideal um estágio de vida já passado, mas essa visão ocorre porque a capital que Belmiro vivencia não é ainda uma metrópole moderna capaz de fomentar o tipo metropolitano de homem, que, como escreveu Georg Simmel (1976, p.12-3), “existe em mil
Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

variantes individuais – desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração”. Belmiro é um sujeito dividido entre o intelecto e o coração. Ele se diz um Borba, aludindo ao sobrenome de família, e um burocrata lírico, aludindo à sua condição de funcionário público e a seu impulso literário. É um homem que vive no espaço urbano da capital mineira, mas mantém viva a memória do passado vivido na Vila Caraíbas. Não há a relação de causa e consequência que permita justificar o homem do presente a partir do homem do passado. Ambos não existem independentemente e fazem parte do narrador que identifica em muitas experiências do presente cenas do passado. É um sujeito para quem o presente leva ao passado que, paradoxalmente, o faz perceber a passagem do tempo. Quando se dá conta de que é impossível rever o vivido com a mesma sensação de antes, torna-se melancólico, como na passagem em que, após observar as jovens em um baile, pensa “Ai de nós, os que vamos passando. Receber o calor dos novos seres e sofrer-lhes o contato ainda é pior que o frio de uma velhice que nos espreita. Compreendo a necessidade de fugir às moças-em-flor e fugir de Carmélia”. A juventude das moças e, principalmente, a jovem Carmélia, leva-o de volta ao passado, mas, paradoxalmente, permite-lhe o contraste com o presente e, conseqüentemente, a consciência da diferença.

Nos primeiros capítulos, temos uma narrativa cheia de referências, que, nas palavras de Roberto Schwarz (1978, p.11) mostra-se “clara e sóbria”, como se andasse sozinha, sem a intervenção humana. A ênfase encontra-se nos diálogos e no espaço físico onde se localizam o bar do parque, as pessoas e objetos que compõem o cenário. Poderíamos afirmar que essas primeiras páginas que descrevem tanto o Natal passado entre amigos quanto a vinda das irmãs de Vila Caraíbas para Belo Horizonte após a morte do pai de Belmiro aproximam-se das narrativas realistas tradicionais, em que a dinamicidade superficial do meio é claramente relatada sem dúvidas ou reflexões acerca do que está sendo narrado.

Éramos quatro ou cinco, em torno de uma pequena mesa de ferro, no bar do Parque. Alegre véspera de Natal! As mulatas iam e vinham, com requebros, sorrindo dengosamente para os soldados do Regimento de Cavalaria. No caramanchão, outras dançavam maxixe com pretos reforçados, enquanto um cabra gordo, de melenas, fazia a vitrola funcionar (ANJOS, p.21).

É a partir do terceiro capítulo, quando o narrador se deixa ver, que encontramos uma característica que perdurará por todo o livro: a reflexão. As referências externas passam a ser, em parte, interiorizadas pela personagem e é então que começa uma literatura que, nas palavras de Roberto Schwarz (1978), aponta menos para o seu objeto do que para a psicologia de quem diz. A narrativa perde a dinamicidade inicial e passa a ser o meio pelo qual o narrador pondera sobre os acontecimentos. Observamos tanto o espaço físico da cidade quanto o espaço em obra da folha na qual Belmiro reflete, entre outras coisas, sobre suas ações e sensações. A internalização é parcial, pois os acontecimentos externos se mostram também importantes e apontam para um narrador que se importa tanto em descrever cenas quanto em refletir sobre elas. É nesse sentido que podemos repetir aqui que se dá o movimento de “báscule entre a realidade e o sonho”, identificado por Antonio Candido (2000), e encontramos na obra a oscilação entre o momento externo acontecido e o interno refletido e poetizado, como demonstra o trecho abaixo:

O que hoje me sucedeu é bem um sinal dessa luta interior. Eu ia, atento e presente, em busca de um bonde e de Jandira. Foi só ouvir uma sanfona, perdi o bonde, perdi o rumo, e perdi Jandira. Fiquei rente do cego da sanfona, não sei se ouvindo as suas valsas ou se ouvindo outras valsas que elas foram acordar na minha escassa memória musical (ANJOS, 2000, p.33).

Belmiro é assolado por sensações e lembrança. As cenas narradas aproximam-se de cenas vividas pelo narrador em sua juventude em Vila Caraíbas. São essas experiências as responsáveis pela caracterização do espaço belo horizontino como típica cidade interiorana. Assim, o cego da sanfona encontrado na esquina da capital mineira, figura essencialmente caraibana, é translocado para Belo Horizonte, que passa a ser palco das emoções infantis de Belmiro. Por mais que o sanfonista da cidade grande não o toque com a mesma intensidade que o de Vila Caraíbas serve para conduzi-lo “a um mundo de doces harmonias”, a um mundo de sonhos que a memória ajudou a construir. O passado é espacializado no presente, permitindo-nos pensar que apenas o que foi e tem sido experimentado internamente retém o interesse do narrador. Outro exemplo encontra-se no carnaval, quando o amanuense deixa-se embalar pelo êxtase de um cordão que está passando e sai à procura da música que o levaria de volta aos tempos caraibanos:

Pus-me a examinar colombinas fáceis, do lado da praça Sete, quando inesperadamente me vi envolvido no fluxo de um cordão. Procurei desvencilhar-me, como pude, mas a onda humana vinha imensa, crescendo em torno de mim, por trás, pela frente e pelos flancos. Entreguei-me então àquela humanidade que me pareceu mais cansada que alegre. Os sambas eram tristes e os homens pingavam suor como se viessem do fundo de uma mina. Um máscara de macaco deu-me o braço e mandou-me cantar. Respondi-lhe que, em rapaz, consumi a garganta em serenatas, e que esta já agora não ajudava. Imagino a figura que fiz, de colarinho alto e pince-nez, no meio daquela roda alegre, pois os foliões se engraçaram comigo, e fui, por momentos, o atrativo do cordão. Tanto fizeram que, sem perceber o disparate, me pus entoar velha canção de Vila Caraibas (ANJOS, 2000, p. 37).

Podemos notar dois movimentos: um que implica na descrição do momento vivido pelo personagem no presente e associado ao passado, e outro que implica em colocar-se acima do acontecimento, distanciando-se para analisá-lo, o que resulta na exposição de seu receio: o papel que estaria ele fazendo, “de colarinho alto e pince-nez”, diante de toda aquela gente supostamente jovem. A esse respeito, João Lafetá (2004, p.36), ao considerar que as moças em flor são elenco obrigatório nos textos do escritor e não simbolizam apenas “o mundo instintivo e sensual, a promessa da fruição dos prazeres terrenos e das satisfações espirituais”, mas “representam a vida, que só pode ser plenamente vivida por aqueles que não tentarem decifrar seu mistério”, conclui que a busca do amanuense é impossível, mas o desespero não é a lição final do livro, posto que, além do Belmiro lírico, “existe um Belmiro sofisticado, irônico, cheio de senso de humor, capaz de compreender, conhecer e aceitar finalmente, embora de forma melancólica, a realidade exterior”. A atmosfera de carnaval ao redor do personagem permitiu-lhe voltar a anos anteriores e desfrutar, um pouco, de outros carnavais, mas, ao fazê-lo, também experimentou a sensação de estar “fora de lugar” entre os que se entregam plenamente ao instante vivido. Por um lado, Belmiro se entrega às sensações e passa a narrá-las, e, por outro, se afasta delas e passa a analisá-las. Ainda na passagem acima é possível notar um processo intenso de estilização. As construções metonímicas, “Um máscara de macaco deu-me o braço e mandou-me cantar”, metafóricas, “a onda humana vinha imensa”; e comparativa, “os sambas eram tristes e os homens pingavam suor como se viessem do fundo de uma mina”, fazem com que a referência ao objeto perca o seu tom meramente descritivo, além disso, dão conta do modo de pensar do homem das Letras por traz do burocrata.

É nessa mesma noite de carnaval, envolvido pela multidão e cumprindo a tradição, bebendo e dançando ao som das modinhas, que Belmiro, após o consumo não planejado de éter, conhece Carmélia, que será, a partir de então, o motivo de grande parte de seus escritos. “A doce donzela” de “branca e fina mão” o faz retornar ao mito que muito se ouvia “nas noites longas da fazenda” e representa o símbolo máximo da importância que a memória assume na subversão do real.

O protagonista não enfrenta os sentimentos que o assolam. Ele tanto situa Carmélia numa redoma intransponível, idealizando-a, quanto, por meio da reflexão, do trabalho intelectual, objetiva a situação, analisando-a como mito, não se permitindo sentir o amor com espontaneidade. O mito da donzela Arabela, além de representar uma justificativa e um consolo para a não efetivação da relação amorosa, representa também mais uma tentativa de retorno à antiga Vila Caraíbas, no encontro com Camila, sua antiga paixão, também mitificada pela lembrança de um passado longínquo. É o próprio Belmiro quem identifica seu tipo de inquietação: “Apenas me pareceu que essa aspiração do imaterial e do intemporal feminino, também minha, é de algum modo, uma inquietação fáustica” (p.70). Identificando-se com Fausto, Belmiro realiza uma interpretação do personagem goethiano. Para Marshall Berman (1986, p.68) “os motivos e objetivos de Fausto são claramente não capitalistas”, como propõe, “na visão de Goethe, o mais fundo horror do desenvolvimento fáustico decorre de seus objetivos mais elevados e de suas conquistas mais autênticas”. Belmiro parece ter entendido esse aspecto trágico do personagem goethiano ao almejar o imaterial em um mundo no qual o sujeito deve se orientar em direção ao progresso material sempre posto no por vir. Talvez venha daí sua intenção de reter o fluxo do tempo, movimentando-se entre presente e passado não apenas em busca da própria juventude, mas do imaterial que lhe escapa, um tempo/espço que não existe mais.

Luis Bueno (2006, p.571) destaca que o meio de expressão de Belmiro, um diário, é suficiente para caracterizar a sua narrativa como obra “indiscutivelmente intimista”, porém, faz uma ressalva importante: “No entanto, nenhum livro registrou de forma tão aguda um momento de tensão da vida brasileira do que este.” Ora, essas palavras resumem bem a fusão representada no livro entre sociedade e indivíduo e contradizem a reduzida classificação da obra a uma literatura meramente intimista. O diário, apesar de representar o meio através do qual o indivíduo evade-se, representa, também, um olhar rente para o presente e o espaço onde

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

se dão os acontecimentos. E é o espaço como lugar de inúmeras contradições e problemas que encontramos estilizado n’*O amanuense Belmiro*. Daí encontrar-se evidenciada na narrativa a polarização política pela qual estava passando o país na década de 30. Redelvim, amigo do amanuense, é uma personagem importante na história, “um anarquista lírico” como este o afirma, pois representa um dos extremos políticos da época. Esquerdista, ele não aceita a posição neutra de Belmiro, que frequentemente questiona o fato do homem ter que se inserir em uma categorização: “O grande erro é pretender prendê-los a um sistema rígido. Socialismo, individualismo, isso, aquilo” (p.112). Em um dos parágrafos seguintes, como resposta à pergunta de Redelvim sobre qual seria a sua definição política, o narrador, ironicamente, responde:

- Talvez um “individual socialista”, respondi, para lhe satisfazer. Você achará absurdo, mas não encontro vocábulo que me defina. Talvez esses dois juntos sirvam para isso. Se vier a revolução, não é preciso, porém, que me deportem ou me fuzilem. Sou um sujeito inofensivo, para todos os regimes (ANJOS, 2000, p. 113).

Keila Málaque (2006), no ensaio “O Amanuense Belmiro: um caminho alternativo”, ao observar que a obra está contextualizada em um importante momento político brasileiro, o ano de 1935, ano da revolução comunista, destaca a reivindicação do direito à dúvida por parte do intelectual e propõe que, a despeito deste não tomar partido, porque duvida, a obra “sugere uma alternativa para o drama social de sua época: a *solidariedade*. O espírito solidário do protagonista motiva-o a ajudar vizinhos, a lutar por manter coeso o círculo de amigos, e a se empenhar na soltura do companheiro esquerdista”. Duvidar das posições antagônicas não impede que Belmiro reflita sobre o assunto, pelo contrário. A divisão da sociedade em partidos, em ideologias opostas, e a obrigação do indivíduo de ter que se inserir em uma dessas divisões é algo que é problematizado ao longo do romance tanto quanto nos permite perceber a problematização da divisão do romance em realista ou intimista. Para a década de 1930, que é também o período de publicação do livro, a imparcialidade de Belmiro pode ter sido sinônimo de alienação política. Talvez por isso alguns críticos entendam o livro apenas como sinônimo de literatura intimista, não levando em consideração que a construção da narrativa apresenta questões sociais e estéticas que dialogam com outras historicamente reconhecíveis, sem servir

de panfleto. Vejamos outra passagem que retoma desavenças políticas pelas quais o país estava passando:

Esta manhã, um pouco aflita, Emília veio indagar se era verdade que houve um “fogo”.

Aludia a revolução de novembro. Narrando, em meias palavras, a prisão, ontem, do nosso padeiro, falou-me que o outro, que o substituiu hoje na entrega de pães, lhe disse ter sido causa disso uma guerra havida no Rio. Respondi afirmativamente: houve “fogo”, e morreu muita gente.

- Móde quê? Perguntou (dizia o velho Borba que essa locução é uma corruptela de “por amor de quê”).

Para satisfazer a sua curiosidade, que tão raro se exercita, servi-me da mesma explicação dada durante a revolução de 1930: fora uma briga de dois coronéis, gente graúda. De outro modo, ser-lhe-ia difícil compreender (ANJOS, 2000, p.170).

Ao tentar explicar a situação política que estava acontecendo no país para a sua irmã Emília, o amanuense utiliza um método que encontramos ao longo de toda a narrativa: a aproximação da experiência passada em Vila Caraíbas, acionando o recurso da memória, com a experiência atual vivida em Belo Horizonte. No trecho acima, a luta partidária é equiparada à luta dos coronéis das fazendas próximas do local onde eles viviam na juventude. A esse respeito, vale a pena observar mais uma vez o processo de criação da capital mineira, pois, como escreveu Bomeny (1994, p.62), “Belo Horizonte, recém-criada, trazia as marcas da tradição do estado que centralizou a máquina política partidária com procedimentos oligárquicos de favorecimentos pessoais e locais”. Os conflitos de Belmiro entre viver e pensar o vivido, entre experiência externa, presente, e experiência internalizada do passada, não estão dissociados de questões sociais presentes no espaço urbano configurado no romance e encontra ressonância na própria estrutura da narrativa. Belo Horizonte e Vila Caraíbas não estão presentes de maneira ilustrativa, são espaço que devem ser apreendidos pelo leitor, utilizando o termo de Antônio Dimas, de maneira “analítico interpretativa. Vemos mais um exemplo extraído da obra:

Subindo a rua Erê, tomei à esquerda a Rua Diábase, que, mais para o alto, recebe o nome de Esmeralda. Segui-a até o fim e, pela estrada que a continua, cheguei ao morro

dos Pintos. Do alto da colina, contemplei Belo Horizonte, que apenas despertava. As cores, já vivas, do céu e a luminosa beleza da cidade feriram-me os olhos. Esses palácios. Esses palácios e jardins e a majestade das avenidas e praças situam Belo Horizonte fora dos quadros singelos de Minas. Dentro das casas mora, porém, o mesmo e venerável espírito de Sabarabuçu, Tejuco, Ouro Preto e de tantas outras vetustas cidades. Penso no homem mineiro que se levanta, lê seu Minas Gerais, cuida dos passarinhos e se prepara, tranqüilo, para as labutas do dia. A mulher sirze apressadamente um par de meias para ele e lhe pede que não se esqueça de deixar dinheiro para algumas compras. Sai, porém, sorrateiro. Façam-se as compras amanhã, não se corre para gastar. Os meninos estão vestidos, há mantimentos na despensa. Que mais é preciso? (ANJOS, 2000, p.115).

A passagem ressalta a modernidade presente na aparência da cidade em consonância com o espírito provinciano dos homens que a ocupam. As cenas da vida de Belo Horizonte são transfiguradas pelo estado de espírito do amanuense, que, geralmente nostálgico, faz com que a cidade assuma características diversas. Essa oscilação de temperamento proporciona dinamicidade ao espaço, pois é a partir dela que encontramos várias faces de um mesmo lugar, que não nos é apresentado em sua totalidade, mas fragmentado a partir das sensações do narrador. Belo Horizonte, cidade criada para ser moderna, com “seus palácios e jardins e a majestade das avenidas”, mantém-se arraigada a uma tradição patriarcal em que o ritmo de vida ainda não foi completamente alterado pelas mudanças físicas da cidade. O narrador parte de uma visão distanciada, acima da cidade, para uma visão o mais rente possível, a do interior das casas em direção ao pensamento do homem mineiro preocupado com o sustento da família. A Belo Horizonte de Belmiro difere na aparência e assemelha-se na essência ao ritmo de vida de uma cidade do interior, pois, como informa o narrador, o “homem mineiro se levanta, lê seu Minas Gerais, cuida dos passarinhos e se prepara, tranqüilo, para as labutas do dia”.

Helena Bomeny (1994, p. 60) escreveu que na Belo Horizonte dos anos 1930, “tudo se passava na Rua da Bahia. As transformações urbanas da capital se refletiam ali diretamente. Era a Avenida que desembocaria no Palácio do Governo, na Praça da Liberdade. O traçado da cidade foi feito para que ao palácio coubesse o lugar de destaque”. Citando crônica de Carlos Drummond de Andrade, escreveu: ‘A Rua da Bahia é, pois, em Minas Gerais, o caminho que conduz ao Governo’. No romance de Cyro dos Anjos, o interesse da elite pela Rua da Bahia tem o seu destaque na passagem abaixo:

Escrevo à noite, depois de ter andado muito pela cidade, e ainda me acho um pouco transtornado pelo que me ocorreu à tarde. Não é meu hábito sair com Glicério depois do trabalho, nem costumo frequentar as sorveterias da Rua da Bahia ou da Avenida. Ao sorvete prefiro o chope, e o chope só pode ser tomado com a devida unção nos bares, menos frequentados, das ruas transversais. Mas o demônio as arma: não sei por que descí hoje com o rapaz e entrei numa sorveteria onde se reúnem as elegâncias de Belo Horizonte (ANJOS, 2000, p.140).

Na Rua da Bahia, Belmiro ficou incomodado, tanto por se encontrar no espaço “das elegâncias de Belo Horizonte” quanto por saber logo em seguida que Carmélia ali se encontrava com a mãe e o noivo. Ele informa: “Saí rápido da sorveteria, sem olhar para os lados. Devia estar com uma cara de alma de outro mundo, pois sentia que o sangue me tinha fugido do rosto” (p.141). Há nesta passagem um mal-estar social, em função do espaço urbano, a Rua Bahia, imprópria para “a devida unção do chope”, e pessoal, em função da presença da amada ao lado do noivo. Belmiro buscará refúgio em uma rua transversal, menos frequentada, a Rua Espírito Santo, onde permanece por mais de duas horas a tomar chope, antes de ir para casa, atrasado para o jantar, tendo se sentido deslocado, fora de lugar.

Belmiro mora com suas irmãs na Rua Erê. O capítulo intitulado “A verdade está na Rua Erê”, encerra uma bela reflexão de Belmiro sobre sua vida e a de seus amigos: “Como esta Rua Erê me entenece! Cá estou, de novo, e melhor fora não ter saído. A verdade está na Rua Erê e não no Arpoador. É aqui nesta sala de jantar, onde o relógio de repetição bate horas caraibanas que encontro um refúgio embora precário” (ANJOS, p. 205).

Na rua onde mora e mesmo no interior de sua casa, entre coisas que lhe são familiares, persiste o o sentimento de inquietude, posto que seu refúgio é precário. Já quase no final da narrativa, a paz da Rua Erê e a imobilidade das coisas em sua casa não são suficientes para lhe trazer paz de espírito: “Paz física da Rua Erê, por que não te transformas em paz de espírito? Tudo está como dantes, como há doze anos passado. Dir-se-ia a Bela Adormecida no Bosque, sem Bela e sem Bosque” (ANJOS, 2005, p. 207). Nessa passagem, “tudo está como antes” é uma ironia. Impossível, no mundo real, depois de dormir anos e anos, a Bela Adormecida acordar bela e o bosque ter permanecido um lugar intocável. Essa passagem sintetiza o dilema de Belmiro de buscar o espírito cotidiano do passado sabendo-o impossível, mas sintetiza

também o triunfo de Cyro dos Anjos por ter conseguido, com a busca de seu narrador, encontrar um modo de aproximar ficção e realidade.

Referências

- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 15. ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Ed.
- BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.
- BUENO, Luis. Cyro dos Anjos. In: *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Unicamp, 2006
- CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: *O amanuense Belmiro*. 15. ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.
- FRANK, Joseph. “A forma espacial na literatura moderna”. Revista USP, n.58. São Paulo, 2003.
- LAFETÁ, João Luiz. “À sombra das moças em flor”. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.
- MÁLAQUE, Keila. *Lições da borboleta: a trajetória do cronista-amanuense Belmiro Borba*. São Paulo: Unesp, 2008.
- _____. “O Amanuense Belmiro: um caminho alternativo”. Estudos Lingüísticos XXXV, p. 1078-1083, 2006. Disponível em <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/1135.pdf>> Último acesso em 14 jan. 2018.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre o amanuense Belmiro. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVEIRA, Tasso. “Descobrimto de uma metrópole: Bello-Horizonted esta hora”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. p. 5. 16 nov. 1938. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/37998> Último acesso em 12 de jan. 2018
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ABSTRACT: This current paper analyzes the fictional space in the novel “O Amaunense Belmiro” (1937), by Cyro dos Anjos, observing its city’s physical space and the sheet’s work-in-progress space where the narrator depicts and analyzes facts, feelings and sensations. By searching for his past experiences in Vila Caraíbas, from present emotions lived in Belo Horizonte, the narrator is faced with the inexorable passage of time and the impossibility of reliving moments. Thus, the novel can be seen as a special way of narrating the connection between fiction and reality.

KEYWORDS: Fictional Space; Space Under Construction; Modern Narrative; O Amaunense Belmiro.

ARTISTAS DA CIDADE MODERNA: CESÁRIO VERDE, ÁLVARO DE CAMPOS E BERNARDO SOARES.

José Vieira⁵

RESUMO: O presente texto pretende demonstrar de que forma a poesia de Cesário Verde influenciou a modernidade poética portuguesa, mais particularmente a escrita pessoana, em Álvaro de Campos e Bernardo Soares. A partir da análise de dois poemas de Cesário (“Nevroses” e “Num bairro moderno”), daremos conta dos aspetos que o sujeito poético aborda a partir da perspectiva de quem deambula pela cidade moderna observando os transeuntes, numa lógica modernista. Daremos conta, também, da importância do anonimato e da questão da crise da unidade do sujeito, presente na escrita dos autores abordados, não só através de um movimento pendular entre o *eu* e o *outro*, mas também a partir da observação da realidade exterior como caminho para a reflexão interior.

PALAVRAS-CHAVE: Cesário Verde, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Modernismo, Deambulação.

Daquele seu passado verdadeiro ou hipotético ele está excluído; não pode parar; tem de prosseguir até outra cidade onde o espera outro seu passado, ou algo que talvez tivesse sido um seu possível futuro e agora é o presente de outro qualquer.

Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*.

*Fica só, sem mim, que esqueci porque durmo,
Lisboa com suas casas/ De várias cores.*

Álvaro de Campos, *Lisboa com suas casas de várias cores*.

O advento do Modernismo e das Vanguardas em Portugal trouxe à literatura portuguesa, com a publicação da revista *Orpheu*, em março de 1915, uma outra dinâmica. Para além de uma nova poética da cidade, os *ismos* criados por Pessoa levaram a uma forma diferente de ver, sentir

⁵ Centro de Literatura Portuguesa (CLP) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). Mestre em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, estudante do doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, bolsheiro investigador da FCT [SFRH/BD/129166/2017](https://doi.org/10.54026/129166/2017). jose_e_c_vieira@hotmail.com.

e descrever a realidade. Esse novo caminho que Pessoa e os seus heterónimos revelaram aparece, ainda que com uma aura de novidade e de originalidade, intrinsecamente ligado à poesia de Cesário Verde e à forma como o poeta relatava o quotidiano da capital.

Cesário Verde, Álvaro de Campos e Bernardo Soares são os novos artistas da cidade moderna que, através da arte de ver deambulando, criaram uma nova poética. De facto, tanto o engenheiro naval como o ajudante de guarda-livros veem no poeta de “Num bairro moderno”, um mestre e um visionário da nova forma de fazer arte. Soares escreve num trecho do seu *Livro* que “se houvesse de inscrever, lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteadado com o nome de Cesário Verde” (PESSOA, 2012, p. 153). Álvaro de Campos, por sua vez, escreve no poema que citamos em jeito de epígrafe uma evocação ao poeta de “O Sentimento de um Ocidental”, mas também refere o poeta oitocentista na “Ode Marítima”:

Complexidade da vida! As faturas são feitas por gente
Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes –
E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo
Isso!

Há quem olhe para uma fatura e não sinta isto.
Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.
Eu até às lágrimas que o sinto humanissimamente.
Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!
Ora, ela entra por todos os poros... (PESSOA, 2013, p. 139).

A poesia de Cesário Verde “faz-nos entrar num mundo em que *coisas se acumulam* dentro da cidade, numa pilha heteróclita, cuja heterogeneidade faz, aliás, parte da própria experiência urbana enquanto tal” (BUESCU, 2015, p.11), o que faz com que, nalguns casos, a experiência urbana seja mera experiência humana, imaginação do *outro*. No poema “Nevroses” podemos ler a experiência de viver o outro, possível no ambiente urbano:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.

Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
Lidando sempre! E deve a conta à botica!
Mal ganha para as sopas... (VERDE, 2015, p. 97).

O sujeito poético, sentado na sua secretária num edifício da cidade, acaba, também por ser um deambulador, um *flâneur*, na medida em que observa tudo à sua volta, mesmo que essa

observação passe para o domínio da imaginação ou da suposição. Cesário, ao descrever a vida da pobre infeliz que mora defronte, apropria-se da sua vivência e da sua realidade. O esvaziamento do eu, em forma de nevrose, é colmatado pelo deambular mental do sujeito lírico que, insatisfeito com a sua vida, concentra-se na vida de uma criatura ainda mais desgraçada, fazendo assim um movimento pendular entre o *eu* e o *outro*.

Encontramos a mesma deambulação mental, e também física, no poema do engenheiro naval “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”. Nesse poema, Álvaro de Campos identifica-se com aquele pedinte e sabe-se vadio:

Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa
Aquele homem mal vestido, pedinte por profissão que se lhe vê na cara,
Que simpatiza comigo e eu com ele
(...)
Sinto uma simpatia por essa gente toda,
Sobretudo quando não merece simpatia.
Sim, eu sou também vadio e pedinte,
E sou-o também por minha culpa (PESSOA, 2013, p. 297).

A cidade surge, então, com uma nova poética, captando a atenção dos artistas, acabando, também, por simbolizar a “imundície e o crime social da época” (SCHORSKE, 1998, p. 61), como tivemos oportunidade de ver pela escrita de Campos. Mas é já em Cesário que surgem esses temas:

Eu não receio, todavia, os roubos;
Afastam-se, à distância, os dúbios caminhantes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente, os cães parecem lobos.

E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas (VERDE, 2015, p. 128).

Não deixa de ser relevante o facto de Campos se apropriar da temática do pedinte andrajoso cidadão. Afinal, o engenheiro é de todos os heterónimos aquele que mais se identifica com todos e com ninguém. Álvaro de Campos engendra, assim, um processo de comparação, revendo-se como um pedinte, mas mais profundo e sensível do que aquele que anda pelas ruas procurando e pedindo dinheiro. O que o engenheiro naval pede e procura é a sua identidade, objeto sempre móvel, jamais sendo possível encontrá-la na fixação de um lugar ou de um pensamento, sendo esse, pois, o destino do homem moderno. Campos é um viajante e um deambulador nato na medida em que se enquadra em qualquer situação devido à sua capacidade, ainda que por vezes velada, de se imiscuir em todos os contextos.

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

Deste modo, com o advento da poética da urbanidade, deixou de estar em causa o que era certo e o que era errado. Os artistas da modernidade e do Modernismo viviam as glórias e os horrores da cidade tentáculo. O seu objetivo já não é criticá-la ou prestar um serviço catártico de “*plaire et instruire*”. O objetivo do *novi homines* da cultura moderna tornou-se “não julgá-la [a cidade] do ponto de vista ético, mas experimentá-la em sua plenitude pessoalmente” (SCHORSKE, 1998, p. 67):

A cidade moderna oferece um *hic et nunc* eterno, baseado na transitoriedade, mas numa transitoriedade permanente. No poema “Num bairro moderno”, conseguimos antever aquilo que Bernardo Soares e Álvaro de Campos escreverão a propósito da cidade de Lisboa e do seu movimento. Nesse poema, Cesário relata-nos o quotidiano de um bairro lisboeta, mas com algumas nuances que fazem da cidade portuguesa uma espécie de capital das cidades-província:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.
(...)

Eu acerquei-me d’ela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantámos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,
Com um enorme esforço muscular.

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de agosto,
Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens (VERDE, 2015, pp. 100, 102 e 103).

Notamos que existem certos aspetos do bairro moderno que parecem descontextualizados ou até desproporcionais. A rua macadamizada é, logo no início, um desses traços, pois a sua imagem fere a vista, destoando do resto da paisagem. Depois surgem elementos da aldeia no meio de um bairro citadino, como a pobre mulher que vende verduras, por entre as casas e os prédios, fazendo o contraste entre o passado e o presente, criando no sujeito uma dualidade irreversível, fruto de uma época conturbada pelos aparentes progressos que a modernidade, assente no código positivista, prometera revelar.

Bernardo Soares irá, também, atribuir características da província ou da aldeia à cidade de Lisboa, assim como Álvaro de Campos. O engenheiro naval, em plena “Ode Triunfal”, no seu momento mais cosmopolita e mais vanguardista, escreve a propósito da infância perdida, mas a descrição que é feita remete para um ambiente bucólico e calmo de aldeia:

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...) (PESSOA, 2013, p. 88).

Por sua vez, para o ajudante de guarda-livros, a capital é o local ideal, pois Soares declara amar o Tejo, uma vez que

há uma cidade grande à beira dele. Gozo o céu porque o vejo de um quarto andar de rua da Baixa. Nada o campo ou a natureza me pode dar que valha a majestade irregular da cidade tranquila, sob o luar, vista da Graça ou de São Pedro de Alcântara. Não há para mim flores como, sob o sol, o colorido variadíssimo de Lisboa (PESSOA, 2012, p. 87).

No trecho acima transcrito, são os adjetivos “irregular” e “tranquila” que dão à cidade um toque provinciano, uma vez que nenhuma grande cidade pode ser tranquila. No seguinte trecho, a ajudante de guarda-livros é ainda mais incisivo:

Não é nos largos campos ou nos jardins grandes que vejo chegar a primavera. É nas poucas árvores pobres de um largo pequeno da cidade. Ali a verdura destaca como uma dádiva e é alegre como uma boa tristeza. Amo esses largos solitários, intercalados entre ruas de pouco trânsito, e eles mesmos sem mais trânsito que as ruas. São clareiras inúteis, coisas que esperam, entre tumultos longínquos. São de aldeia na cidade. Passo por eles, subo qualquer das ruas suas afluentes, depois desço de novo essa rua, para a ele regressar (PESSOA, 2012, P. 327).

O cenário expresso em Cesário, Campos e Soares vem demonstrar a falência e a rutura das metrópoles no tempo do Modernismo, assim como as suas limitações, pois devemos ter em consideração os elementos da tradição portuguesa, ou seja, os pregões, as tricanas, as aguadeiras e os ardinhas. Todas essas marcas revelam um contexto onde ainda “sobrepunha o provincianismo” (TEIXEIRA, 2007, p. 104) português. O vigor da metrópole e o provincianismo da cena portuguesa estarão bem presentes na escrita do engenheiro naval e do ajudante de guarda-livros.

Num dos excertos do poema “A Passagem das Horas”, Álvaro de Campos apercebe-se dessa sobreposição de realidades na cidade. Ao mesmo tempo que enumera traços de urbanidade, o engenheiro também realça as características provincianas da capital portuguesa:

Das terrasses de todos os cafés de todas as cidades

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

Acessíveis à imaginação
Reparo para a vida que passa, sigo-a sem me mexer,
Pertença-lhe sem tirar um gesto da algibeira,
Nem tomar nota do que vi para depois fingir que o vi.

No automóvel amarelo a mulher definitiva de alguém passa,
Vou ao lado dela sem saber.
No trottoir imediato eles encontram-se por um acaso combinado,
Mas antes do encontro deles lá estar eu já estava com eles lá.
Não há maneira de se esquivarem a encontrar-me, não há modo de eu não estar em toda a parte.⁶
(...)
Não há intenção de estar esperando que não seja minha de qualquer maneira,
Não há resultado de conversa que não seja meu por acaso,
Não há toque de sino em Lisboa há trinta anos, noite de S. Carlos há cinquenta
Que não seja para mim por uma galanteria deposta (PESSOA, 2013, pp. 210 e 211).

É através dos passeios e das deambulações pela cidade de Lisboa que Bernardo Soares vai escrevendo alguns dos seus fragmentos. É interessante notar que, para o ajudante de guarda-livros, a experiência da cidade é, por vezes, uma “metáfora para a totalidade da vida” (RIBEIRO, RAMALHO, 2001, p. 419).

Vários são os trechos em que Soares relata o bulício da cidade e dos transeuntes. O primeiro é logo um dos fragmentos iniciais, onde o semi-heterónimo fala das tardes de verão na cidade miticamente fundada por Ulisses:

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada (PESSOA, 2012, pp. 51 e 52).

Ao referir Cesário Verde a partir da sua descrição da cidade, Bernardo Soares insere-se nessa linha de pensamento de quem observa a realidade e a vai apontando, já não em verso, mas numa prosa fragmentária, sinal da falência da palavra escrita e do livro enquanto narrativa organizada. De imediato o leitor é transportado pelo semi-heterónimo até uma outra época, anterior àquela em que de facto o ajudante de guarda-livros relata a sua impressão. A deambulação de Bernardo Soares é um vaguear *en abyme*. Deambulação que, qual *flâneur* da

⁶ Nestes dois últimos versos, o engenheiro naval parece não só realçar a sua vontade de tudo experienciar, mas também evidencia a sua posição de estrangeiro para com a cidade de Lisboa e para com todas as cidades. Na tentativa de se afastar de uma certa ideia portuguesa de cidade e de vivência, acabará por dela beber, visto que passará e viverá os seus últimos dias, que tenhamos conhecimento, pois não sabemos qual o destino de Campos, em Lisboa, em inatividade.

cidade moderna é, ao mesmo tempo, igual àquela que Cesário Verde fizera na sua poesia décadas antes. Na transposição do verso de Cesário para a prosa de Soares dá-se uma mudança que não é, de todo, rutura, mas antes, continuidade e complementaridade. A prosa fragmentária surge, portanto, como nova forma de descrever o real.

O que se nota na prosa de Soares é uma “profunda inadaptação do sujeito à realidade da vida” (MONTAURY), ainda que o ajudante de guarda-livros guarde boas memórias da cidade.

Um segundo excerto que demonstra de forma clara e evidente o constante deambular e a observação da cidade, qual *flâneur*, começa com Soares a dizer que tem náusea da humanidade:

Um dos meus passeios predilectos, nas manhãs em que temo a banalidade do dia que vai seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pelas ruas fora, antes da abertura das lojas e dos armazéns, e ouvir os farrapos de frases que os grupos de raparigas, de rapazes, e de uns com outras, deixam cair, como esmolos da ironia, na sacola invisível da minha meditação aberta.

(...) «O gajo estava tão grosso que nem via a escada». (...) A intriga, a maledicência, a prosápia falada do que se não ousou fazer, o contentamento de cada pobre bicho vestido com a consciência inconsciente da própria alma, a sexualidade sem lavagem, as piadas como cócegas de macaco, a horrorosa ignorância da inimportância do que são... (PESSOA, 2012, pp. 99 e 100).

O que se pode ver da cidade de Lisboa descrita por Bernardo Soares são sequências de imagens onde se vislumbram certos contornos subtis da capital, assim como a atmosfera urbana, em articulação, quase sempre, com os seus pensamentos, sensações e impressões. A efemeridade dos acontecimentos é um aspeto marcante neste *Livro*, tal como a sua sucessividade, criando uma ideia de suspensão da ação.

Viver na cidade e experienciar a cidade moderna aparenta ser, pois, uma condenação, havendo uma relação de amor-ódio entre o paradoxo que é para Campos e Soares o divórcio da cidade, por um lado, e, por outro, a impossibilidade de sair dela.

Através da leitura dos inúmeros fragmentos percebemos que a deambulação é uma constante, seja através das paisagens exteriores, isto é, da cidade, seja por meio das paisagens interiores, da alma e do sonho. A escrita não corresponde a “meras descrições dos pormenores urbanísticos e das relações sociais de uma cidade real, como nos habituaram os escritores românticos e realistas” (MOTA, 2008, p. 85). Só assim podemos entender tanto Soares como Campos, já que para o engenheiro naval é

Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil quanto a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma nem outra (PESSOA, 2013, p. 325).

Lisboa acaba por ser o lar e o sepulcro do engenheiro naval e do ajudante de guarda-livros. Debruçados a contemplar a cidade de uma amurada ou de uma janela, cada um encontra nela a Lisboa do seu sonho, a Lisboa do seu desespero. A Lisboa que amanhece.

Na verdade, o ajudante de guarda-livros aproxima-se da ideia sensacionista de Campos de “sentir tudo de todas as maneiras”, de querer experienciar todas as sensações e, neste caso, de querer viver-se outro nos outros, o que também acontece, de forma clara, por exemplo, no poema “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”. O heterónimo parece ir mais longe, no sentido em que se coloca na posição do outro e efabula reflexões, sendo o outro a pensar sobre o engenheiro que passa num automóvel emprestado:

À esquerda, lá para trás o casebre modesto, mais que modesto.
A vida ali deve ser feliz, só porque não é minha.
Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquele é que é feliz.
Talvez à criança espreitando pelos vidros da janela do andar que
está em cima
Fiquei (com o automóvel emprestado) como um sonho, uma fada real.
Talvez à rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha no pavimento
térreo,
Sou qualquer coisa do príncipe de todo o coração da rapariga,
E ela me olhará de esguelha, pelos vidros, até à curva em que me
Perdi (PESSOA, 2013, p. 349).

A janela é também importante na escrita do ajudante de guarda-livros que, como Campos, também observa a cidade e a sua vida. Tal como um quadro, “também a janela deve limitar o exterior” (PINTO, 2014, p. 117), mas não o interior, daí que a janela e o quarto ocupem já em Cesário, mas também posteriormente em Pessoa, Campos e Soares, um lugar central, pois falamos de “um universo *concentraci*onário que se abre, metonimicamente, para os espaços praticamente infinitos do nada lá fora – a cidade burguesa, a «vida dos outros»” (BARRENTO, 1989, p. 324). A janela ocupa, portanto, um papel preponderante, na medida em que configura um espaço privilegiado “onde se instala o poeta vítima da «preocupação» com os destinos do Ser e com a natureza das coisas” (COELHO, 1987, p. 20).

Ainda que Campos veja, muito mais que Caeiro, “como um damnado”, o mundo objetivo até ao seu esgotamento, Bernardo Soares pouca importância parece dar, num primeiro plano, a essa realidade. O semi-heterónimo utiliza a visão para abrir os horizontes das grandes paisagens interiores, sonhadas e imaginadas. Para ele, a visão é importante na medida em que serve para descrever os sonhos e sobre eles pensar.

O sonho é parte integrante do semi-heterónimo, faz parte da sua essência. As suas reflexões sobre o devaneio e o mundo onírico acabam por se confundir. O Romantismo surge,
Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

também, como tema corrente na escrita de Bernardo Soares, uma vez que a *rêverie* romântica será pensada e desconstruída pelo ajudante de guarda-livros, revelando-nos, portanto, a sua afinidade, ainda que por vezes negada, para com este movimento literário e com as grandes personalidades literárias e heroicas do século XIX:

A personagem individual e imponente, que os românticos figuravam em si mesmos, várias vezes, em sonho, a tentei viver, e, tantas vezes, quantas a tentei viver, me encontrei a rir alto, da minha ideia de vivê-la. O homem fatal, afinal, existe nos sonhos próprios de todos os homens vulgares, e o romantismo não é senão o virar do avesso do domínio quotidiano de nós mesmos. (...) Poucos como eu estão habituados ao sonho, são por isso lúcidos bastante para rir da possibilidade estética de se sonhar assim.⁷ (...) Vejo-me célebre? Mas vejo-me célebre como guarda-livros. (...). O meu sonho falhou até nas metáforas e nas figurações. O meu império nem chegou às cartas velhas de jogar. (...) Morrerei como tenho vivido, entre o *bric-à-brac* dos arredores, apreçado pelo peso entre os pós-escritos do perdido (PESSOA, 2012, pp. 90 e 91).

Bernardo Soares apresenta-se como um homem sem qualidades, um homem vulgar, que ganha a sua vida vendendo o seu tempo na empresa Vasques & C^a. O semi-heterónimo é amputado do lugar que, para si, é o mais importante: o seu quarto, a máquina de escrever e a noite. Uma das suas angústias é a de todos aqueles que, “para poderem ganhar a vida, são obrigados a perdê-la nos meandros de uma profissão” (MARGARIDO, 1985, p. 79). A escolha da profissão de Bernardo Soares é consciente, na medida em que autoriza o “fragmentarismo dos textos e liberta o autor de fazer mais, ou de fazer menos, do que lhe era permitido como tal” (MOISÉS, 1988, p. 88).

Heterónimo e semi-heterónimo são, portanto, habitantes de uma cidade que, ao mesmo tempo que se perde no tempo, é eterna e universal, lembrando-os do seu fim último. Ambos são viajantes e deambulam, vendo, observando, estando, pois, em constante movimento, em busca de um propósito ou simplesmente em busca de uma distração. O fim último dos dois irmãos em alma é a busca de uma identidade. Contudo, essa identidade é móvel, líquida, vivendo na pedra que Sísifo carrega aos ombros, pois o destino do homem moderno será esse: o de estar em constante movimento, numa busca que é, já em si, uma demanda.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

⁷ Ainda que o engenheiro naval afirme “Não me queiram converter a convicção: sou lúcido./ Já disse: sou lúcido./ Nada de estéticas com coração: sou lúcido./ Merda! Sou lúcido.”, posteriormente afirmará que tem em si “todos os sonhos do mundo”, acabando também por escrever: “Produtos românticos, nós todos”. Ora, Campos e Soares aproximam-se estética e tematicamente e, mais uma vez, Álvaro de Campos revela toda a sua energia nas suas contradições estéticas, reflexo de um mundo fragmentado.

- BARRENTO, J. “Lisboa-Berlim via Paris: Transfigurações da Cidade na Poesia dos Modernismo”. In: *O Imaginário da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- BUESCU, H. C. “Introdução”. In: VERDE, C. *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa. Carlos Reis (Coord.) Lisboa: INCM, 2015
- COELHO, J. F. *Microlituras de Álvaro de Campos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- MARGARIDO, A. “Bernardo Soares: Escrever é Existir”. *Colóquio Letras*. 88. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- MOISÉS, M. “O Livro do Desassossego: Livro-Caixa, Livro-Sensação?”. In: TAMEN, I (Org.). *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- MONTAURY, A. “Bernardo Soares e Álvaro de Campos: Transeuntes de Lisboa”. In: *Revista Semear*. 6. http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_25.html (acesso em 07-06-2016).
- MOTA, M. da S. R. *Diálogos Modernistas com a Cidade: Mário de Andrade e Bernardo Soares (Proposta de Leitura Comparativa)*. Coimbra: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008.
- PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. 10ª Edição. Edição de Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.
- PESSOA, F. *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2013.
- PINTO, L. I. N. M. *Le Corbusier e a janela – do vão tradicional ao Brise-Soleil*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2014.
- SCHORSKE, C. *Pensando com a História. Indagações na Passagem para o Modernismo*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TEIXEIRA, A. L. *Álvaro de Campos, Ele mesmo. Emergência do Sujeito Literário na Semiperiferia da Cena Moderna*. São Paulo: EDUSC, 2007.
- VERDE, C. *Cânticos do Realismo. O Livro de Cesário Verde*. Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa. Carlos Reis (Coord.) Lisboa: INCM, 2015.

COMPOSIÇÃO LITERÁRIA ENQUANTO PÓS-PRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTORIA DE MARIA BETHÂNIA NO *CADERNO DE POESIAS*

Roberta Guimarães Franco⁸
Everson Nicolau de Almeida⁹

RESUMO: As concepções de autor e autoria que perpassam discussões do campo literário constituem, na pós-modernidade, um dilema quando pensadas no âmbito da produção criativa. A partir do conceito de autor como produtor, de Walter Benjamin, de pós-produção, cunhado por Nicolas Bourriaud, buscaremos compreender o processo de criação autoral da intérprete baiana Maria Bethânia na obra *Caderno de Poesias* (2015). Deste modo, versaremos sobre as formulações desses dois estudiosos, a fim de que possamos compreender o processo autoral de Bethânia à luz de discussões teóricas e conceituais. Este trabalho é resultado do projeto de iniciação científica intitulado *Brasilidade mestiça em fragmentos: uma análise do Caderno de Poesias, de Maria Bethânia*, realizado entre 2016 e 2017 na Universidade Federal de Lavras, que contou com o financiamento do programa PIBIC-CNPq.

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação; Autoria; Produção; Pós-Produção; Maria Bethânia.

INTRODUÇÃO

As discussões realizadas ao redor das percepções e das concepções acerca da produção literária possibilitaram a origem de conceituações teóricas que buscam compreender a figura do autor atrelada à sua criação estética. Tais conceituações podem ser caracterizadas por aproximações e afastamentos, concordâncias e discordâncias, uma vez que, enquanto um conceito moderno, a autoria ocupa o centro de inúmeras problemáticas resultantes de mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas no final do século XIX e ao longo do século XX, chegando até os nossos dias. Foi no período que sucedeu a Primeira Grande Guerra que a figura do autor passou por um processo de reconhecimento mercadológico, aos moldes de uma ordem social que tem seus resquícios na atualidade e, ao mesmo tempo, foi submetida a uma série de investigações conceituais, oriundas das vicissitudes do mundo organizado pelas divisões no campo do trabalho.

Levando em conta as problemáticas que se instauram em torno da produção estética (ou artística), principalmente quando se trata de um procedimento que se vale da apropriação de

⁸ Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Lavras (DEL-UFLA)

⁹ Mestrando do PPG em Letras- Estudos Literários da Universidade Federal de Viçosa (UFV-Capes)

textos já existentes e redimensionados em outra obra, este artigo tem por objetivo compreender o processo de composição literária realizado pela intérprete baiana Maria Bethânia na obra *Caderno de Poesias* (2015).

A obra em questão é resultado da participação de Bethânia no projeto “Sentimentos do Mundo”, da Universidade Federal de Minas Gerais em 2009, no qual a cantora realizou a leitura de textos literários e interpretou canções sob o título *Leitura de textos e poemas reunidos*. Em 2015, quando Maria Bethânia completou cinquenta anos de carreira, a Editora UFMG publicou o livro *Caderno de Poesias*, uma coletânea de poemas e canções selecionados pela autora, bem como imagens de obras plásticas de artistas como Tarsila do Amaral, Calasans Neto, Candido Portinari etc., que passaram a integrar a versão impressa da obra.

PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO

De acordo com o filósofo francês Roland Barthes, o conceito de autor como hoje conhecemos surge na Modernidade, mais especificamente no Humanismo, com a valorização do trabalho e da produção industrial, alavancados pela ascensão da burguesia enquanto classe social inserida em uma nova ordem política e econômica. Deste modo, a ideia de que o autor determinava o sentido da obra passa a ser alvo de questionamentos. Já no fim da Idade Média, a valorização individual do ser humano fez com que a sociedade passasse a prestigiar os artistas. Entretanto, quando falamos especificamente do autor, o positivismo foi o maior responsável por estabelecer na sociedade a figura do escritor como profissão, e a partir disso, começaram a surgir as indagações sobre a “entidade” da autoria (BARTHES, 2004, p. 53).

Em *A Morte do Autor* (1968), Barthes diferencia os conceitos de autor e escritor, sendo este último caracterizado como um sujeito pertencente à linguagem, em que a escrita é por excelência o ato de sua gênese, enquanto o primeiro é a instância determinadora de uma obra. O filósofo frisa que a diminuição do autor enquanto provedor de seu livro ocasiona o aumento do poder de uma figura até então esquecida, o leitor, que emerge como sujeito que promove a significação e articula as múltiplas formas de ler um texto, diluindo as fronteiras entre leitura e escrita, pois o leitor “é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita” (BARTHES, 1984, p. 53). Assim, o escritor é o responsável por realizar a mistura de diferentes escritas realizadas, de modo a instaurar múltiplas intertextualidades através da linguagem. Sendo assim, a leitura de uma obra não parte mais da preocupação com quem a produziu, ainda menos do fechamento da escrita em um único e último

significado (que seria o autor), mas surge como resultado de um entrelaçamento entre diversas citações alocadas em um único texto, dotado de pluralidade significativa. Para tanto, deve haver a morte do autor e o nascimento do leitor, a fim de que a escrita recupere o seu devir e para que a linguagem seja de fato o espaço que possibilite a constituição simultânea da escrita e do escritor.

Partindo da ideia de autoria atrelada às relações de produção, o filósofo alemão Walter Benjamin, no ensaio intitulado *O Autor como Produtor* (conferência proferida em 1934)¹⁰, transpôs para o campo literário algumas observações acerca das forças de trabalho impulsionadas pela revolução industrial e pela crítica marxista. Benjamin afirma que existe uma contradição dialética que se instaura no conceito de autor, pois a autoria enquanto produção só existiria até então na convivência com a classe burguesa, contra a qual o autor progressista deveria lutar. Em outras palavras, o filósofo inseriu a figura do autor produtor na luta de classes, considerando-o como um sujeito progressista que busca diluir as fronteiras sociais através do texto literário.

Benjamin sugere como recurso estético aos autores progressistas a ideia de refuncionalização, do dramaturgo Bertold Brecht, como instrumento para uma nova produção baseada em uma inteligência socialista, na qual a autoria se estabelece pela relação entre teoria e intelecto. Deste modo, ocorreria a fusão dos compartimentos conceituais mantidos pela burguesia, por meio da palavra, entendida como nexos entre as funções estéticas e sociais, que as formas literárias seriam diluídas como possibilidade de superação dialética dos dilemas socioeconômicos, pois é a própria palavra que suprime as disjunções existentes na sociedade. Nesse ínterim, Walter Benjamin (1985, p. 127) afirma:

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista.

Benjamin concebia a fusão refuncionalizadora como aquela que era capaz de ultrapassar as distinções convencionais entre os diversos gêneros literários, assumindo também um papel questionador frente às diferenças entre autor e leitor. Logo, a fusão desses dois sujeitos, no campo literário, proporcionaria a diluição de fronteiras sociais pré-estabelecidas a partir da compreensão de que ambos, antes de tudo, são produtores.

¹⁰ Embora saibamos da temporalidade da escrita Barthes e de Benjamin, optamos por deslocar a conceituação benjaminiana em decorrência de sua proximidade com a ideia de autoria compreendida a partir da obra de Nicolas Bourriaud.

Deste modo, podemos compreender o autor produtor ou autor progressista como aquele que realiza em sua obra literária a reordenação dos papéis sociais, ou seja, aquele que estabelece outras relações de trabalho, colocando a classe operária como protagonista pela via da palavra. Assim, é pela literalização da vida que o autor progressista, em consonância com o pensamento benjaminiano, recoloca o ser humano no centro de suas experiências e resolve as incongruências sociais por meio de uma perspectiva em que a justiça social se estabelece como promotora de igualdade e do acesso à produção artística e intelectual (BERNAL, 2008, p. 39-42).

Sendo assim, a promoção da igualdade, para Walter Benjamin, está na criação de uma nova consciência que seja capaz de equalizar as relações de produção. Neste caso, a literatura é dotada de um potencial libertador, por meio do qual as novas funções técnicas e refuncionalizadas acentuam a luta de classes, ao passo que buscam diluir as fronteiras da produção intelectual e cultural.

Na obra intitulada *Pós-Produção – Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo* (2009), o crítico de arte e ensaísta francês Nicolas Bourriaud discorre sobre as inovações formais que inserem a função do autor em um plano reconfigurado, colocando-o em uma posição de pós-produtor, uma vez que ele se afasta do interesse de atingir a originalidade e passa a trabalhar com a matéria pronta, dotada de forma artística já produzida, ou seja a matéria terciária. Neste sentido, por pós-produção compreende-se o “conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009, p. 7).

É interessante notarmos que a pós-produção é pensada pelo ensaísta como ligada à produção das artes plásticas como elemento constituinte do setor terciário, em oposição ao setor primário, que cuida da produção das matérias-primas. Neste contexto, a pós-produção é estabelecida por meio do trabalho com a matéria terciária, que encontra uma relação entre pressupostos estéticos e políticos progressistas,

como se a instauração de novas formas de sociedade e uma verdadeira crítica às formas de vida contemporâneas passassem por uma atitude diferente em relação ao patrimônio artístico, pela produção de novas *relações* com a cultura em geral e com a obra de arte em particular. (BOURRIAUD, 2009, p. 9)

Partindo da formulação de Bourriaud, podemos ir para além do campo das artes plásticas e transpor o seu conceito de pós-produção para a análise de outros objetos culturais, como a literatura. Deste modo, é possível compreendermos o modo pelo qual o setor terciário se constitui como um espaço de reinterpretção das obras em diversos campos das artes,
Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2017 – Vol 17, Nº 2,

estabelecendo novas formas para sua utilização através da incorporação de obras canônicas em conjunto com produções artísticas que foram esquecidas ou desprezadas pela crítica e/ou pelo público.

Nicolas Bourriaud acredita que a busca pela originalidade e criação são questões discutíveis e não se estabelecem mais como preocupação do autor. A seu ver, o processo criativo dos autores pós-produtores passa a ser compreendido como capacidade de inserir a obra em uma teia de signos e significações atemporais, que alcance a todos os seres humanos. Apesar do trabalho dos autores pós-produtores, Bourriaud afirma que

Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural [...] (BORRIAUD, 2009, p. 7)

Percebemos assim que a apropriação do patrimônio cultural é estabelecida pelo modo de uso e pela manipulação da matéria, por meio de um reordenamento que produz um novo objeto artístico, colocando em convivência obras que já estão em circulação no mercado cultural. Bourriaud considera a arte como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou de outra forma suas relações com o tempo e com o espaço” (BOURRIAUD, 2009, p. 110).

Notamos que a composição de Bethânia não parte de um processo criativo convencional, como veremos mais adiante, tendo em vista o fato de que seu trabalho com a linguagem parte de apropriações, edições, fraturas textuais e redimensionamento de obras em outro suporte material. Portanto, a costura do *Caderno de Poesias* só foi possível por meio de um processo em que a linguagem foi (e está) colocada em constante movimento, proporcionando o nascimento da Bethânia leitora-autora, indissociáveis por se constituir como ponto de inscrição de diversos textos (leitor) e de tessitura de citações (autor).

Todo o processo de seleção de obras, apropriação de textos e a composição de um todo esteticamente (re)ordenado são atribuições de um autor pós-produtor. Diferentemente do que se compreende por criação artística e literária, a composição de Maria Bethânia parte de elementos já constituídos. É na singularidade no modo de alocar e costurar os textos presentes em sua obra que a baiana de Santo Amaro da Purificação une aspectos de sua cosmovisão e os associa à produção artística.

Através da apropriação de textos já existentes e de sua utilização na composição do *Caderno de Poesias*, Maria Bethânia se aproxima da técnica chamada *ready-made*. A referida técnica consiste no deslocamento do processo criativo, direcionando o olhar do autor pós-produtor sobre o objeto e atribuindo-lhe uma ideia distinta daquela que lhe foi atribuída *a priori*. Assim, o objeto da pós-produção é redimensionado, como explica Bourriaud (2009, p.22)

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do *processo criativo*, colocando a ênfase não em uma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. (...) Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa.

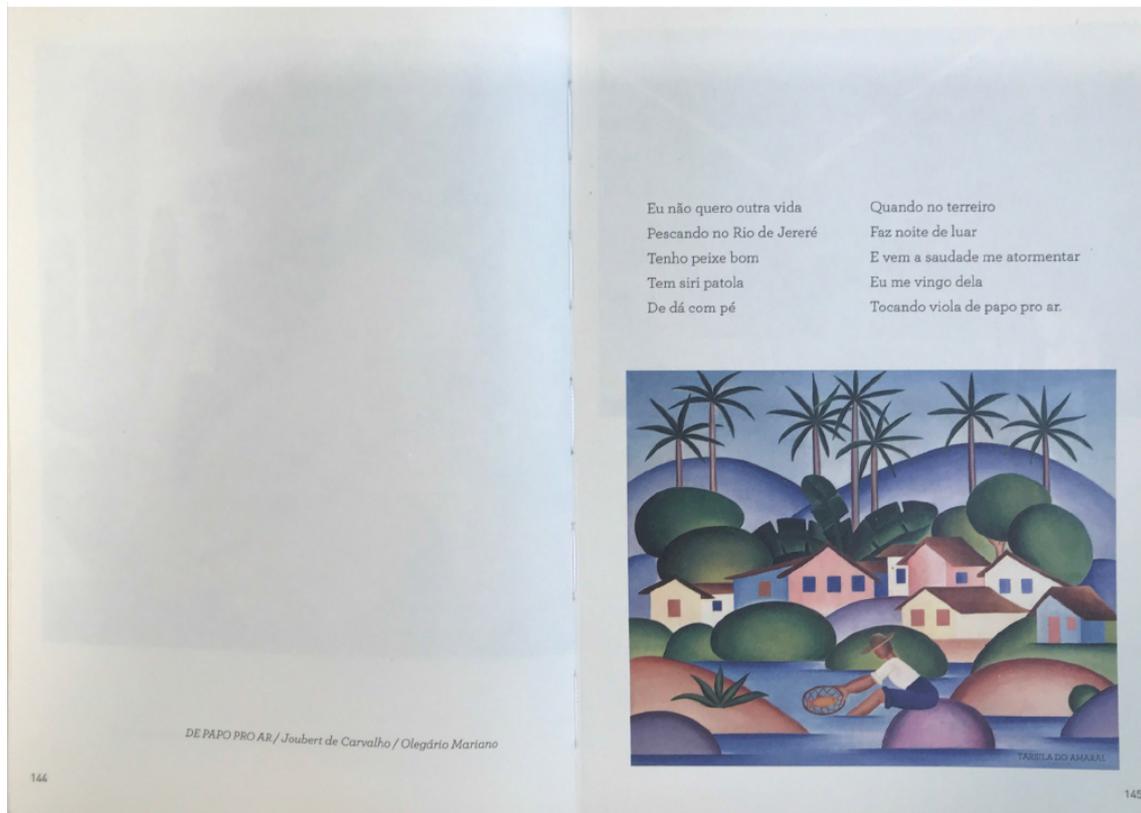
Vista deste modo, a apropriação tem uma função transformadora que refuncionaliza os meios de produção. Cabe, pois, ao autor pós-produtor conferir meios de deslocamento e (re)utilização aos objetos apropriados. No caso da autoria Maria Bethânia, trata-se de uma composição que insere novas possibilidades de leitura do Brasil, capaz de lançar novos olhares sobre nossa cultura e nossa história, criando novas experiências a serem vivenciadas pelos leitores do seu *Caderno*.

Abarcando os conceitos acima expostos, concordamos que a tessitura autoral de Maria Bethânia dialoga com as questões concernentes à produção e à pós-produção. Ao selecionar textos que reconfiguram “o espaço da cultura e expondo o Brasil à compreensão de si mesmo” (STARLING, 2015, p. 13), como veremos no exemplo a seguir, Bethânia se apropria dos fragmentos de *O poeta come amendoim*, de Mário de Andrade e da pinturas de Tarsila do Amaral (*Antropofagia*- 1929):



Neste primeiro exemplo, notamos que Bethânia expressa sua visão de Brasil a partir do poema de Mário de Andrade, que traz em si elementos de uma nacionalidade que abarca o modo de ser e de sentir do brasileiro, além de sua maneira de se relacionar com o mundo ao seu redor. O fragmento do poema modernista integra uma composição do junto ao quadro *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral. As duas obras foram produzidas durante o Modernismo brasileiro, que, em linhas gerais, lançou novos olhares sobre a constituição do nosso país, proporcionando (re)interpretações de uma ideia de identidade nacional.

Nas páginas seguintes, Maria Bethânia redimensiona um fragmento da canção popular *De papo pro ar*, de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano, juntamente com o quadro *O pescador* (1925), de Tarsila do Amaral:



Como podemos notar no exemplo acima, Bethânia seleciona o fragmento de uma canção popular que aponta para a relação afetiva do sujeito poético com o espaço físico em que ele vive, através de sua atividade econômica de subsistência. Podemos observar igualmente a intertextualidade entre a canção e a pintura, elementos artísticos dos quais a autora se vale para realizar uma interpretação do Brasil através de obras que dizem dos sentimentos, anseios e dilemas do nosso povo. Em outras palavras, é pela linguagem que Bethânia imprime a ideia de que a literatura é um meio para que haja a compreensão da nossa história e das nossas identidades através de uma composição em que ocorre a

equivalência entre a chamada “alta literatura” e as criações populares, entre o culto à soberania da abordagem literária em sua inesgotabilidade de sentido e de permanência, e o nosso hábito meio distraído de fazer da canção o complemento natural da atividade cotidiana de viver (STARLING, 2015, p. 16).

A opção de Bethânia, pela interação entre modalidades distintas da linguagem, não somente no aspecto formal, como também no tratamento temático que perpassa sua composição, faz uso das manifestações populares, sejam elas na literatura ou na música e coloca sua produção como uma maneira de compreender a posição dos sujeitos construtores da nossa história em face dos desdobramentos políticos que interferem nas relações de poder.

Por isso, é preciso que nos atentemos para o contexto de desenvolvimento da composição do *Caderno de Poesias*. A obra em questão é o aprimoramento de um modo de dizer que tem sua afirmação demarcada em 1971, com o espetáculo *Rosa dos Ventos*¹¹. No referido espetáculo, dirigido pelo diretor teatral e escritor Fauzi Arap, houve a inserção de textos, alguns escritos exclusivamente para este show, e isso se tornou uma das marcas dos trabalhos de Bethânia (SILVA, 2010, p. 91).

O impacto de *Rosa dos Ventos* foi tão grande que o show é considerado até hoje como “o acontecimento cultural que desmantelou a ideia de show musical no Brasil”. (STARLING, 2015, p. 14). Classificado como um espetáculo, *Rosa dos Ventos* nasceu da cultura popular, de onde emergiram os mais variados modos de intercalar literatura, música e teatro. A força dramática de Bethânia chamou a atenção de críticos e isso lhe rendeu espaço em colunas de diversos jornais e revistas da época. Dentre tantas impressões sobre o espetáculo em questão, trazemos a de Walter Silva que, em 1972, escreveu na Folha de São Paulo a coluna intitulada “*Ela é um grito!*”

Não há possibilidade nenhuma de se enquadrar Bethânia entre as cantoras ou atrizes que militam em nossos palcos. Ela não é musical. Não precisa e não faz questão de demonstrar isso. Não assume compromisso nenhum com a música, nem com a melodia, a harmonia, a divisão, a respiração ou o ritmo. Ela parece que está no palco com o único intuito de se doar. E quanta coisa dá Bethânia durante todo o espetáculo! Bethânia também não é atriz e seus gestos que insinuam teatro são até primários, mas, como ela comunica. (SILVA, 1972 *apud* SILVA, 2010, p. 92-93)

Segundo a professora e pesquisadora Heloisa Maria Murgel Starling, que foi responsável pela coordenação geral das pesquisas iconográficas e dos autores das obras utilizadas por Bethânia em seu *Caderno de Poesias* (2015, p. 16), “a originalidade inconfundível da forma de composição que ela (Maria Bethânia) enunciou em *Rosa dos Ventos* e que reaparece finamente elaborada neste *Caderno de Poesias* é o resultado mais visível” de uma aposta na tradição literária não somente como um passado, mas como um início. Ainda de acordo com a historiadora, Bethânia mescla o erudito e o popular sem que haja sobreposição, a fim de colocar em convivência elementos tratados em oposição e buscou

Investir na ambivalência dessa tradição em que nem o erudito nos vigia impassível do alto do controle do ato puro de fazer música, nem o popular nos espia zombeteiro

¹¹ Bethânia já havia inserido poemas em espetáculos anteriores, como em *Comigo me desavim* (1968). Neste espetáculo, Bethânia intercalava músicas românticas com textos de Clarice Lispector e Bertold Brecht (Cf. SILVA, 2010, p. 91).

enquanto se lambuza na desordem sonora do Brasil é um traço característico da obra de Maria Bethânia (...). A dinâmica de uma tradição funciona como um ponto de transmissão e interpretação de mensagens no tempo- e com a canção popular não seria diferente. (STARLING, 2015, p. 16)

A essência da composição de Maria Bethânia está na canção popular e, a partir dela, a literatura é inserida como parte constituinte do seu modo de dizer sobre o Brasil. É por meio de um trabalho intuitivo que a intérprete desenvolve sua composição realizando migrações entre os gêneros literários e musicais, construindo um mosaico de textos fragmentados a partir da transposição desses elementos para seu livro. É pelo uso das obras inspiradas na vida cotidiana do povo brasileiro, dos elementos oriundos da nossa vasta produção cultural que Maria Bethânia toma posse das formas literárias e musicais e as coloca em funcionamento, estabelecendo deslocamentos, que segundo Bourriaud (2009, p. 16) consiste, “em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las”.

Portanto, é através da apropriação e da (re)utilização textos literários e das canções que Bethânia encontra uma maneira de interpretá-los a partir de uma ótica cujo enfoque é a brasilidade mestiça¹². Ler é agir sobre o texto lido, de modo a expandir as possibilidades de interpretação e, conseqüentemente, de enunciação sobre aquilo que foi dito no texto. É a linguagem, que nos ajuda na construção das sentenças e dos significados que estabelecemos sobre os atos da vida cotidiana, como se realizássemos uma tessitura a partir da apropriação e da articulação dos elementos culturais na produção de novos enunciados. Assim, a sociedade pode ser entendida como um texto lexicalmente regado pela produção e nós somos colocamos nesta configuração enquanto locatários da cultura, que ao ler as práticas de produção e utilizá-las somos considerados pós-produtores. A leitura e a interpretação não se limitam a inserir o leitor no plano da habitação de uma obra, mas o redimensionam ao papel de autor pela sua maneira de reorganizar, recompor e recortar os elementos da produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autoria, retomando Benjamin, é uma postura política. Maria Bethânia, enquanto autora progressista e pós-produtora, ao reutilizar poemas e canções, amplia seus horizontes no

¹² O conceito de *brasilidade mestiça*, presente no ensaio intitulado “Maria Bethânia: intérprete do Brasil”, escrito pela professora Heloisa Starling, foi desenvolvido no projeto de pesquisa mencionado no resumo deste artigo. Contudo, neste trabalho, optamos por discutir as questões referentes à autoria de Maria Bethânia em seu Caderno *de Poesias* e, por este motivo, não discorreremos sobre o referido conceito.

campo da produção artística. Bourriaud, ao tratar das questões políticas da representação da vida por meio da arte, por meio de uma leitura marxista feita à luz de Althusser diz que “interpretar o mundo não basta, é preciso transformá-lo” (BOURRIAUD, 2009, p. 86).

O *Caderno de Poesias* é uma composição antológica e autoral que emerge de um olhar profundo para as questões mais complexas da constituição histórica do nosso país ao mesmo tempo que propõe um meio de compreensão e atuação sobre as forças políticas e econômicas que agem diretamente sobre as produções culturais, intelectuais e nos modos de vida da nossa gente. O *Caderno de Poesias* é um contrapoder, por ser uma obra literária, ou, ainda nas palavras de Bourriaud: “Toda arte é engajada, qualquer que seja sua natureza ou finalidade” (BOURRIAUD, 2009, 109).

O desvelar literário dos dilemas sociais do Brasil só pode se apresentar na obra de Bethânia ao mesmo tempo que propõe uma mudança de postura a começar pelo olhar que temos do nosso país. Parece-nos ser este o ponto-chave para a compreensão da autoria de Bethânia fundamentada principalmente nos escritos de Benjamin e Bourriaud.

Referências

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 120-136.
- BERNAL, César C. *O conceito de autoria em Walter Benjamin*. Cadernos Walter Benjamin, Fortaleza, v. I, 30 dez. 2008.p. 35-46.
- BETHÂNIA, Maria. *Caderno de Poesias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- SILVA, Marlon de Souza. *No que eu canto trago tudo o que vivi: a tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978)*. São João del-Rei, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, 2010.
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: BETHÂNIA, Maria. *Caderno de Poesias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.