



CERRADOS

Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura

49

Ano 28 - 2019 - ago

ISSN 1982-9701



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora

Márcia Abrahão

Vice-reitor

Enrique Huelva Unternbaum

Decana de Pós-graduação

Adalene Moreira Silva

Diretora do Instituto de Letras

Rozana Reigota Naves

Chefe do departamento de Teoria Literária e Literaturas

Pedro Mandagará

Coordenador do programa de Pós-Graduação em Literatura

Erivelto da Rocha Carvalho

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Equipe Editorial

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor Assistente

André Luis de Oliveira

Conselho Executivo

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS 49

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
Brasília, Brasil. Páginas 1–186.

ano 28 | 2019

ISSN 1982-9701



Programa de Pós-Graduação
em Literatura



Dossiê

“Literatura Comparada hoje:
passagens e travessias”

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editores

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor Assistente

André Luis de Oliveira

Organizadores deste v. 49

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Ana Clara Magalhães de Medeiros

Itamar Rodrigues Paulino

Capa

Lemuel Gandara

Pedro Maia

Obras da capa

Dalton Paula

“Comunhão” | Óleo sobre tela e folhas de prata | 70x90 cm | Foto: François Calil | 2009

“Reisado” | Óleo sobre tela | 70x90 cm | Foto: François Calil | 2009

Projeto Gráfico

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Diagramação

Letycia Luiza de Souza

Apoio

Poslit/IL/UnB

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant’Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UEPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Semestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura Comparada. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura – PósLit

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte – Brasília – DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

Sumário

Apresentação.....	7
O teatro dialógico em cena: aproximações entre Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos	15
Wagner Corsino Enedino	
Representação, repetição: perspectivas para uma leitura literária brasileira....	33
Roberto Sarmento Lima	
Guimarães Rosa: viagem e espaços nômades entre identidade e alteridade ..	58
Maria Rosa Duarte de Oliveira	
Uma Categoria Geográfica que Alexander Von Humboldt não citou	72
Willi Bolle	
Rebeldia e Violência na Poesia de Dambudzo Marechera.....	99
Heleno Godoy	
Entre o Canto do Galo e a Canção	135
Manaíra Aires Athayde	
Poesia Brasileira no México: uma antologia de antologias	157
Erivelto da Rocha Carvalho	
“‘Canoa Cheia’, Canoa Vazia”	175
Eliane Cristina Testa	
Resenha de Canto para meus netos: poemas de Victor Hugo	182
Kall Lyws Barroso Sales	
Lucas Ferreira Gois	

Apresentação

O que é Literatura Comparada? Quando não nos perguntam, sabemos. Quando respondemos, há sempre a presença do literário: *os Livros Que Há Tempos Você Pretende Ler, os Livros Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado, os Livros Que dizem Respeito A Algo Que O Ocupa Neste Momento, os Livros Que Deseja Adquirir Para Ter Por Perto Em Qualquer Circunstância* (estamos respondendo com o Italo Calvino de *Por que ler os clássicos*, claro). A expressão Literatura Comparada existe (ou rexiste) porque pressupõe, sempre, uma relação de alteridade – de *comparabilidade*. Lembrando José Saramago, também ligado ao elemento vocalizado do literário, temos uma *citação do Livro das Evidências: Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens* (epígrafe de *Todos os nomes*, do Nobel português). É no profundo desconhecimento do termo que reside esta nossa travessia – movimento intelecto-vital de procurar, cada vez mais, saber o que é: humano.

O tema escolhido para servir de eixo epistemológico das contribuições aqui arroladas oferece perspectivas atualizadas e transdisciplinares, compondo arena polifônica de discussão que reflete bem o desafio da proposta – ***Literatura Comparada hoje: passagens e travessias***. Os artigos que trazemos ao público dialogam entre si, fazem emergir um debate bastante proveitoso sobre a Literatura Comparada no Brasil e no exterior, com facetas conceituais, teóricas e críticas preñes de significado – em

movimentos de refração e inacabamento. Nesse momento, o leitor está diante de um panorama significativo da Literatura Comparada.

Nestes tempos perversos, urgem novos olhares sobre o exercício comparativo e se estabelecem conexões com o germinar de possibilidades outras de criação, recriação, revolução da realidade presente. A temática proposta por nós visava estimular o debate sobre a Literatura Comparada no Brasil e no exterior e fornecer um quadro das abordagens, tendências e articulações metodológicas. Uma vez que, em nossos dias, cabe questionar quais são ou seriam as perspectivas transdisciplinares e interdisciplinares suscitadas por tal campo, os elementos para a discussão, nesta arena polissêmica, apresentaram-se a partir das seguintes inquietações motivadoras: a) A Literatura Comparada ainda constitui base conceitual teórico-crítica significativa ou os matizes do Novo Milênio apontam para novas vertentes analíticas? b) Qual posição o comparativismo ocupa hoje na Teoria de modo geral, bem como em uma possível Teoria Brasileira da Literatura? c) Ainda residem epistemologias que se realizam no constante trabalho de recriação e atualização? d) As editoras e congressos ainda estão apegadas a essa visão para alicerçar suas formulações e edições? e) É possível traçar um caminho para a Literatura Comparada a partir do pensamento do/no Centro-Oeste-Norte-Nordeste (e, portanto, fora de eixos hegemônicos)? O projeto dessa vertente teórica sustenta-se intelectual, crítica e dialogicamente nos campos da autoria e da ética acadêmica? Nesse conjunto de indagações, constituído a partir de abordagens metodológicas e análises de conceitos/práticas intelectuais, muitas ferramentas nietzscheanas, bakhtinianas, benjaminianas, foucaultianas, candidianas e ainda outras tantas foram acionadas. Os artigos e variantes espreiadas neste conjunto apontam para a realização de análises de poéticas, estéticas e variáveis críticas, compondo alguns inacabados *Problemas de Poéticas*.

Neste bojo de reflexões, os trabalhos de nosso panorama tratam teórica e analiticamente do tema. Temos reflexões que realizaram profundos exercícios comparados entre literaturas, literaturas e culturas, além de outras travessias entre-artes.

Por fim, realizando um ato de autoconsciência crítica, destaque-se que a chamada fazia alusões dialógicas a poéticas aproximadas. Conjugava *Seis propostas para o novo milênio* e um legado de exercícios *comparatistas*. Também parafraseava uma obsessão de Riobaldo-Rosa em *Grande sertão: veredas*: à existência ou não do diabo *em uma área de conhecimento que investigava a própria invenção do humano...* Evocamos, por fim, a

definição de Mário de Andrade *de que conto é tudo aquilo que chamamos de conto*. Então, coube às autoras e aos autores deste número a vã tarefa de dialogar, provocar, inquirir e até mesmo definir o que vem, e o que virá, a ser a Literatura Comparada *ontem, como hoje, como amanhã, como depois* (isso é dizer de mais um sertanejo enxertado: Bernardo Élis).

Os artigos presentes neste número propõem, efetivamente, olhares sobre passagens e travessias por literaturas diversas, com proposições teóricas e críticas que respondem às inquietações intelectuais de nosso tempo – na tentativa de respondê-las, ampliá-las ou, mais que isso, potencializá-las. Por isso, ler *Relato de uma travessia da caatinga no nordeste da Bahia*, que compõe o artigo “Uma categoria geográfica que Alexander Von Humboldt não citou”, bem como “Guimarães Rosa: viagens e espaços nômades entre identidade e alteridade”, é pedir passagem à literatura para se empreender viagem cronotópica e alcançar época cujo teor histórico pode bem ser definido por Guimarães Rosa como: *Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa*. No primeiro texto, o autor propõe uma releitura crítica d’*Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, que teceu elogios em suas obras ao papel de Alexander von Humboldt, enquanto sequer cita as contribuições de Martius e Spix nos estudos sobre o Cerrado e a Caatinga. No artigo, o roseano Willi Bolle (USP) indaga *onde existe, na obra de Humboldt, uma referência explícita ao Sertão?* A resposta é bastante instigante.

Já na segunda contribuição sobre o Sertão, a Professora da PUC-SP, Maria Rosa Duarte, apresenta a identidade *trecheira* do autor de *Grande Sertão: Veredas*. Um sujeito do trecho, que faz do deslocamento e da contaminação entre saberes e áreas de investigação sua morada. Por isso, a autora não deixa dúvidas de que esse autor vive e desfruta de um território feito de trânsitos e passagens, seja como estudioso das paisagens naturais e humanas das terras mineiras, seja para levemente viajar enquanto consolida sua identidade nômade.

Passeando entre artigos e veredas, também despotam olhares sobre o lírico. Em “Rebeldia e Violência na Poesia de Dambudzo Marechera”, do professor e escritor goiano Heleno Godoy (UFG), autor do importante – e cinquentenário – romance *As Lesmas* (1969), o leitor será apresentado a um dos mais proeminentes escritores do continente africano. Neste artigo, a poesia do zimbabuense constitui carta de rebeldia e subversão à língua do colonizador, enquanto registra a alteridade e a dignidade do negro livre e independente. O autor é enfático: o poeta combate e doma a memória. Memória

golpeada, mutilada, deformada e transformada, em vista de uma proposta contradiscursiva à história oficial construída e perpetuada da nação e do estado zimbabuense.

Neste mesmo espaço dos olhares sobre versos, o leitor também poderá fazer sua passagem pelo universo poético brasileiro no México. O artigo “Poesia Brasileira no México: uma antologia de antologias”, do professor de literatura hispano-americana da UnB, Erivelto Carvalho, apresenta três antologias publicadas no México a partir dos anos 2000, com pressupostos críticos que discutem problemas de recepção e intertextualidade. Neste caso, o pesquisador percorre as antologias por meio de um primoroso diálogo entre-textos, entre-línguas, entre-versos. Em síntese, as obras reveladas lançam olhares díspares que se complementam, sobretudo se pensarmos a recepção, em longo prazo, *do que se entende como Poesia Brasileira contemporânea*, defende o autor.

Representação, Repetição: Perspectivas Para Uma Leitura Literária Brasileira é artigo que também propõe travessias transliterárias. Agora empreendidas pelas concepções de representação e repetição enquanto categorias mediadoras da realidade textual, afinando uma proposta de teoria da literatura com a agenda crítica brasileira. O autor, Professor Roberto Sarmiento Lima, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), dispõe como argumento o fato de a história da representação, na literatura e no contexto social brasileiro, significar também história do esforço artístico (que é também político) de acertar o passo com a ordem das coisas – seja por troca, substituição ou compensação, em esforço crítico que lembra a tradição de Antonio Candido e a linhagem materialista dialética que o segue na exegese da obra literária em nossas paragens.

Nesta seção, há também o ensaio *Entre o Canto do Galo e a Canção*, da premiada pesquisadora de literatura portuguesa Manaíra Aires Athayde. O texto movimentava a compreensão de dois grandes poetas do século XX: o português Ruy Belo e o brasileiro João Cabral de Melo Neto. No artigo, evoca-se relação de alteridade que permite confrontar a obra poética e ensaística dos dois escritores, para assim se desnudar a visão própria de cada um sobre poesia. A autora registra as falas de Belo sobre o homem moderno sem mitos, porque perdeu Deus, o ideal das cruzadas e a si mesmo. Restou-lhe apenas a *surdez de sons sonoros*. Desde tal ponto, o diálogo com João Cabral é inevitável – mesmo em outra tonalidade, *é verdade, com os seus “peixes surdos-mudos do mar” – que não há silêncio maior do que o ruído absoluto*, pondera a ensaísta brasileira.

Do universo lírico ao palco dramático, passagens e travessias persistem. No artigo “O Teatro Dialógico em Cena: Aproximações entre Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos”, de Wagner Corsino Enedino, docente na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), o leitor se depara com estudos comparativos que aproximam a peça *Quando as máquinas param*, do dramaturgo Plínio Marcos, com a poética de Gianfrancesco Guarnieri em *Eles não usam black-tie*. O crítico passeia de forma desprendida pelas composições de Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos, para revelar que elas representam *o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado*. Se os dramaturgos operam artisticamente contra o elitismo e, em prol das ditas “minorias” (que, no Brasil, são numerosas), o pesquisador sugere que essa representação é, em verdade, discurso crítico ridicularizador do poder e do meio social.

Neste número 49 da Revista *Cerrados* há, além dos artigos, a resenha de tradução da obra *Canto para meus netos*, do francês Victor Hugo, com tradução de Marie-Hélène Catherine Torres pela editora Gaivota. Trata-se de apreciação da edição bilíngue (francês-português), organizada a partir da compilação de poemas – considerados patrimônios da poesia francesa para crianças –, que o autor escreveu para seus netos George e Jeanne. A resenha fica a cargo do Professor de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), doutor Kall Lyws Barroso Sales e seu orientando Lucas Ferreira Góis.

Na seção vária deste número, apresentamos entrevista com a poeta Rosa Clement. O diálogo, conduzido pela Professora e Poeta Eliane Testa, da Universidade Federal do Tocantins (UFT) revela mais uma vertente de nossos *brasis liminares*: a realização do “Hai Cai na Floresta”. Há uma geração de fazedores poetas que reverberam nessas palavras trocadas. E mais: o encontro da pesquisadora e da poeta, em que o fazer feminino ganha nuances significativas para nosso milênio. Os versos, vivos, disseminados na entrevista, traduzem melhor esse sentimento do “som das coisas” no mundo.

Posto isso, importa, enfim, destacar que, na composição polifônica deste volume, cabe ao curioso leitor traçar livremente sua travessia pela arena da Literatura Comparada que aqui montamos. A proposta é de que a crítica literária deste breve século XXI possa se situar no que concerne ao pensamento teórico e à *práxis* crítica comparativa, percorrendo as veredas que se bifurcam na crítica comparativista entoada por vozes brasileiras. Textos tecidos de um Brasil que abarca *brasis liminares* – posto que envolve,

por militância intelectual e política, a representatividade de seus organizadores. O número conta – fato raríssimo em tempos de internacionalização precarizada, ansiada a todo custo – com contributos do Norte, do Nordeste, do Centro-Oeste, do Sudeste e do Sul do país.

Em suma, o momento por que passam os estudos de Literatura Comparada hoje, especialmente no Brasil, pode mesmo ser apresentado com uma tentativa de construção de uma Teoria da Literatura Brasileira. Falta-nos muito para essa consolidação. Nem mesmo os congressos de Literatura Comparada ensejaram, ainda, uma autonomia de pensamento nacional-autoral. O centro-oeste-norte-sertão, tomado pela soja e pelas queimadas, com os povos indígenas e quilombolas tendo suas vidas e terras invadidas, ainda buscam uma teoria do literário que realmente seja humanizada e que agregue pesquisadores que saiam de seus gabinetes, abandonem o vício colonial dos bacharelismos e efetivem processos de tradução coletiva desse literário numa teoria do literário. Pensar a Literatura Comparada é, na verdade, um questionamento: até quando permaneceremos “impávidos e colossos” alimentando essa letargia que tomou conta de nós? A discussão do literário é sempre política e só realmente se fará presente no espaço das falas e dos silêncios, dos olhares e da cegueira, se os ensaios se transformarem em ação. A Literatura Comparada deveria ser ferramenta denunciativa e denunciadora do estado paranoico em que nos encontramos. Para superarmos nossa imobilidade racional, importa fazer as passagens e travessias, no entremeio de literaturas diversas, com proposições teóricas e críticas dos desassossegos e geopoéticas existenciais – com ideias do nosso tempo, mesmo quando o peso das palavras, dos atos e dos silêncios se lança insustentável – e aqui, por conceito, voltamos ao Calvino, nosso mote dos princípios. Na tentativa de responder à pergunta, ela fez-se por ampliar. Uma vez ampliada, por plenitude: potencializada.

Cabe ao leitor, portanto, escolher a luz que melhor lhe agrada para a leitura, sentar à poltrona em que se sente mais confortável, enfrentar travessias em ônibus que movimentam a página-tela de celular... *Relaxe. Concentre-se.* Desenvolva o resistente leitor (porque ainda lê) suas técnicas de leitura (com ou sem a ajuda de *Se um viajante numa noite de inverno*) para percorrer esses diálogos literários entrelaçados, hibridizados, comparados – para não deixar que nos enclausuremos no silenciamento – *Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que*

admira e consterna. Que Brás Cubas tenha ficado com cinco, desconcerta-nos. Vamos, esperemos nós por três leitores, somos três agora a escrever.

É tempo de suspensão de falsos julgamentos e de demolição de muros que sustentam ideias pétreas. É tempo de se desvencilhar do equívoco histórico da compartimentação do conhecimento, para que sejam travados diálogos e estudos comparativos da literatura – com o mundo, com o *som ao redor* de nós. Por fim, se a finalidade do presente dossiê foi a de dialogar, provocar, inquirir e até mesmo definir o que vem a ser a Literatura Comparada hoje, cremos ter sido exitosa a nossa chegada. O resto é travessia, passagem, travessura.

Brasília-Maceió-Óbidos

Os Organizadores

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)

Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL)

Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)

Dossiê

Literatura Comparada hoje:
passagens e travessias

O teatro dialógico em cena: aproximações entre Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos

The dialogical theater in scene: approximation between Gianfrancesco Guarnieri and Plínio Marcos

Wagner Corsino Enedino

Professor Associado da Universidade
Federal de Mato Grosso do Sul.

wagner_corsino@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-2096-538X>

Recebido em: 25/6/2019.

Aceito para publicação em: 29/6/2019.

Resumo

Ancorando-se nas contribuições de Bakhtin (1988, 1992) e Fiorin (2006) no que concerne ao princípio do dialogismo literário, nos pressupostos de Prado (1972), Garcia (1990), Pavis (1999) e Rosenfeld (1993) acerca do discurso teatral; ampliadas pelos estudos de Lins (1988) no que se refere ao conceito de violência, o objetivo deste trabalho é analisar os aspectos que aproximam a peça *Quando as máquinas param* do dramaturgo Plínio Marcos com a poética de Gianfrancesco Guarnieri em *Eles não usam black-tie*.

Palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo. Dialogismo. Gianfrancesco Guarnieri. Plínio Marcos.

Abstract

Anchoring in the contributions of Bakhtin (1988, 1992) and Fiorin (2006) with regard to the principle of literary dialogism, in the assumptions of Prado (1972), Garcia (1990), Pavis (1999) and Rosenfeld (1993) on theatrical discourse; amplified by the studies of Lins (1988) regarding the concept of violence, the objective of this work is to analyze the aspects that approach the play Quando as máquinas param of the playwright Plínio Marcos with the poetics of Gianfrancesco Guarnieri in Eles não usam black-tie.

Keywords: Contemporary Brazilian theater. Dialogismo. Gianfrancesco Guarnieri. Plínio Marcos.

A concepção de dialogismo como elemento seminal na linguagem está contemplado em *Marxismo e filosofia da linguagem*, obra em que Mikhail Bakhtin, opondo-se às concepções metodológicas chamadas, por ele, de “subjetivismo idealista” (o ato de fala seria individual e explicável com base nas condições da vida psíquica do sujeito falante) e “objetivismo abstrato” (descarta a enunciação e o ato de fala individual dos estudos linguísticos, por privilegiar a língua como sistema de signos abstrato e autônomo) da linguagem, instaura o conceito: a palavra comporta duas faces, pois procede de e dirige-se a alguém: “A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. *A palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor” (BAKHTIN, 1988, p. 112).

Para Bakhtin (1992), a análise textual deve ser produzida na totalidade do texto e não em partes, considerando alguns princípios básicos como a organização, a interação verbal, o contexto e o intertexto. O escritor afirma que nenhum texto ou discurso se constrói sozinho, mas se elabora a partir de outro e considerou o dialogismo sob dois pontos de vista: o da interação verbal, entre enunciador e enunciatário; e o da intertextualidade, no interior do discurso.

Bakhtin demarca esse dialogismo como “diálogo entre textos”, que pode reproduzir o sentido incorporado ou transformá-lo em uma “intertextualidade” influenciada por vários textos. Esse termo é introduzido por Kristeva em 1967, na revista *Critique*, na qual argumenta que, para Bakhtin, “o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações” (FIORIN, 2006, p. 51). A intertextualidade, para Kristeva (*apud* Fiorin, 2006, p.64), manifesta-se sempre que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação dum outro texto”.

O que para o filósofo russo é “dialogismo” a semioticista denominará “intertextualidade”. É dessa perspectiva que se pode falar de um diálogo entre *Eles não usam black-tie* (1958), escrita por Gianfrancesco Guarnieri, e *Quando as máquinas param* (1967), de Plínio Marcos, uma vez que ambos os dramaturgos constroem suas obras sob a égide do teatro de militância política, com contornos de marxismo, e que, embora publicadas em diferentes épocas (a primeira obra na década de 50; a segunda,

na de 60), complementam-se à medida que o momento político brasileiro ganhava contornos cada mais contundentes de um regime totalitário que impunha aos trabalhadores condições e situações de subalternidade.

Nesse viés, destaca-se que a tradição literária se constrói, muitas vezes, por meio do reaproveitamento do passado e este “reaproveitamento” é conseguido graças ao talento individual de cada artista. Assim, tradição não é uma herança do passado, mas a reconstrução das ideias anteriores por meio do processo de elaboração individual. Diante dessa assertiva, acrescenta-se que “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Emblemáticos do teatro brasileiro contemporâneo, ambos os textos abarcam temas importantes, como crise econômica, crise trabalhista e as difíceis condições de vida dos trabalhadores brasileiros. Tanto Guarnieri como Plínio Marcos, cada um a seu tempo, traçam um panorama de caráter realista da condição dos subalternos imersos nos grandes centros urbanos e apontam, com muita propriedade, o hiperbólico hiato social entre as camadas mais abastadas da sociedade civil organizada. Em síntese: trata-se, fundamentalmente, da relação existente entre dominadores e dominados.

Esse tipo de teatro, voltado para a realidade do país, chamou a atenção de vários segmentos da sociedade (e incomodou tantos outros), uma vez que, pela primeira vez no Brasil, sobem aos palcos personagens subalternos, como operários em greve e moradores das periferias. Tais representantes sociais passaram a ser protagonistas das peças nacionais e o teatro contemporâneo ganhou novo fôlego e uma nova tendência, ou seja, tornou-se, sobremaneira, um teatro de caráter engajado:

[...] um teatro sem grandes vôos estéticos. Acontecia no palco dos salões e auditórios das associações e entidades operárias, muito pouco adequados para representações teatrais, diante de uma platéia irrequieta e participante, composta de famílias inteiras, incluindo crianças. Praticamente não havia uma cenografia específica para cada peça, utilizando-se o acervo de telões pintados e objetos de cena disponíveis nas entidades. O mesmo ocorria com os figurinos, que eram do vestuário comum dos atores. As peças eram montadas segundo os moldes do teatro tradicional – basicamente marcações de cena –, com divisão de tarefas entre direção e atuação, embora predominasse uma visão coletivista de equipe, sem destaques: um conjunto a serviço das idéias. Apesar do caráter amadorístico, havia uma grande disciplina e seriedade no trabalho, com uma produção regular e

constante dos grupos. As pessoas que os integravam dedicavam-se a eles em todos os momentos de lazer, ensaiando em lugares improvisados e nas casas dos próprios companheiros (GARCIA, 1990, p. 92-93).

No âmbito dos estudos de teatro e dramaturgia, Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 39), em seu *Ler teatro contemporâneo*, menciona que “a criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem já de início neste teatro de ruptura, renovação e da interrogação”. Ainda nesse segmento, o teórico francês afirma que “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (RYNGAERT, 1998, p. 5).

Esse processo de construção dramática denota que, na estética de Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos, especialmente nas peças *Eles não usam black-tie* e *Quando as máquinas param*, a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque. Nesse aspecto, importa acrescentar que tais características remetem à construção recorrente do teatro engajado, porém sem ser necessariamente panfletário. Conforme afirma Rosenfeld (1993, p. 21-31), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens, tornando-as altamente transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso.

1. Do prosclênio à cena: *Eles não usam black-tie*

O teatro faz parte de todas as sociedades, pois, ao explorar as facetas dos protagonistas, busca uma identificação com os traços marcantes da personalidade humana. Cada personagem se mantém viva de acordo com a capacidade de se aproximar do público; quanto mais profundamente tocar aquilo que é comum no ser humano, mais longe pode levar sua identificação com o mundo, pois:

O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens (ROSENFELD, 1993, p.21).

No momento em que o texto passa a ser representado, havendo uma identificação do eu com outro eu, o teatro é a transformação do ator para personagem. Nesse aspecto, pode-se avaliar que “na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra” (ROSENFELD, 1993, p.22).

Como se Gianfrancesco Guarnieri transpusesse os homens e mulheres das ruas para o palco, a peça *Eles não usam black-tie* inicia-se com o personagem Tião acompanhando Maria na volta do cinema em direção à casa dela; ambos com os pés repletos de lama. Nesse trajeto, Maria o questiona acerca da fidelidade de seu namorado, uma vez que ele já havia flertado com praticamente todas as moças da fábrica de lã onde trabalha. Ela queria ter certeza dos reais sentimentos dele e, em seguida, comunica, para a felicidade de Tião, que está grávida.

O namorado, em êxtase com o comunicado e num rompante de felicidade extrema, deseja marcar o casamento para o dia seguinte, contudo Maria quer seguir a tradição: primeiro noivar para, em seguida, casar. Para que o noivado se concretize, Maria impõe, no entanto, uma condição: Tião deverá conseguir uma melhor posição na fábrica, num diálogo com o discurso machista do homem provedor.

Quando criança, ele fora morar com os padrinhos na cidade, longe da periferia. Tião não convivia com o mundo de luta e reivindicação da classe operária, porém sempre muito preocupado com seu futuro, procurando por melhores salários para que a sua realidade fosse transformada de maneira positiva, num diálogo explícito com o discurso do governo e a ideologia do capital.

Tião e Maria marcam a festa de noivado. Nesse ínterim, Otávio, pai de Tião (um operário com ideal revolucionário e um dos líderes da campanha grevista que se instalara na fábrica onde trabalha), noticia que o movimento ganhou força e que a paralisação deveria ocorrer no prazo de duas semanas:

TIÃO – O Senhor parece que tem gosto em preparar greve pai.

OTÁVIO – E tenho, tenho mesmo, Tu pensa o quê? Não tem outro jeito não! É preciso mostra pra eles que nós tamo organizado, ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa [...] (GUARNIERI, 1985, p. 29).

Ocorre, todavia, que Tião não é favorável à greve, mas comunica a seu pai que ficará noivo de Maria. Nesse instante, Dona Romana, mãe de Tião, de forma furiosa, o interrompe e o interpela se esse seria o momento mais apropriado de se marcar um noivado. Romana é incisiva e desafia diariamente a sua condição de miserabilidade. Com perfil observador e sem falso sentimentalismo, tece críticas mordazes e sem circunlóquios, chamando quem está a sua volta para o realismo presente, sem torneios embelezadores:

TIÃO – Resolvemo ficá noivo, mãe...

[...]

RAMONA – E isso é hora de se marcá noivado? [...] Tu tava falando em greve. Não me vem com confusão de novo, Otávio... Noivado, greve... E a burra que se dane [...] (GUARNIERI, 1985, p 30).

Maria percebe que seu namorado está muito preocupado e o inquire constantemente acerca do motivo de sua preocupação; este sempre responde que não é nada, porém o que o atormenta é o alto índice de materialização da greve. Em meio a conversas com Romana sobre o filho, Otávio pondera que a mudança foi brusca para o rapaz, uma vez que Tião já estava amplamente habituado com a cidade.

Em meio a esse conflito, a mãe de Maria adoece e vem a falecer. Passado algum tempo, ocorre a festa de noivado na casa de Otávio. Nesse contexto, Tião está duplamente feliz: pelo noivado e por acreditar que seria chamado para fazer parte do elenco de um filme.

Nova discussão se instaura e Otávio continua convicto de que só a greve será capaz de promover mudanças salariais na fábrica, e declara, de forma veemente, que quem não participa da greve são “pelegos” e traidores da classe operária:

TIÃO – E por que entraram em acordo?

OTÁVIO – Porque parte da comissão amoleceu...

TIÃO – Ta vendo, t’ái! Se, em greve do conjunto metade da turma amoleceu...

OTÁVIO – Metade da turma não Senhor! Metade da comissão.

TIÃO – E então?

OTÁVIO – E então, o quê? Eram pelegos! A turma topava mas tinha meia dúzia deles que eram pelegos. A turma topava, os pelegos deram pra trás.

TIÃO – Não, pai... Pro senhor, quem não pensa como senhor é pelego...

OTÁVIO – Nada disso! Eram pelegos no duro. T'áí a prova: ta tudo bem arrumado na fábrica. Tudo chefe e fiscal. O que é isso? Peleguismo, traidores da classe operária... (GUARNIERI, 1985, p.43).

Assim, a ação resulta no seguinte nó dramático: pai e filho se defrontam, acentuando o conflito de gerações e de posicionamentos político-ideológicos e, por extensão, conduzindo o leitor/espectador, imediatamente, à “arena da luta de classes” e ao centro de duas figuras ideológicas distintas. Com efeito, Tião “fura a greve” pelo sentimento que nutre por Maria e por procurar melhor amparo financeiro que venha ao encontro de seu projeto de vida, colocando, na visão de seu pai, o interesse individual acima do interesse coletivo, posicionamento tão contrário ao “proletários de todo o mundo, uni-vos”, do *Manifesto Comunista*. Com isso, o protagonista fica imerso, de forma irremediável, em solidão, abandonado por seus “pares”, recebendo o desprezo da família, dos amigos e dos “companheiros”.

O pai não só reprova sua atitude, mas também o coage a deixar a casa. Maria não o acompanha, pois entende que fora traída, assim como seus companheiros, e só o amor não basta; é preciso amizade e respeito pelos ideais daquele grupo.

Instaura-se, então, a ironia, que, por meio de mecanismos dialógicos, “[...] oferece-se como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica [...]” (BRAIT, 1996, p. 58). Concebida como uma forma de discurso, a ironia “[...] pode compreender o humor, a paródia, a intertextualidade, a interdiscursividade e outros elementos [...] como mecanismos que participam da estruturação de um discurso irônico, ou que se oferecem como efeito de sentido provocado pela ironia”.

O enredo de *Quando as máquinas param* (1967) focaliza a história de um operário (Zé) que, em decorrência de seu descontrole emocional, provocado pelo fato de estar desempregado e pela impossibilidade de ter uma perspectiva favorável no âmbito trabalhista, desfere um soco na barriga de sua esposa (Nina), a fim de lhe interromper a gravidez. Nesse segmento, a personagem Zé ora se distancia, ora se aproxima do perfil ideológico do protagonista de *Eles não usam black-tie* e, ironicamente, é Nina, mulher, conservadora, quem vislumbra a possibilidade de uma reação radical:

NINA – Mas não dá para fazer uma greve?

ZÉ – Ficou louca? Onde já se viu greve de desempregado?

NINA – Dos desempregados, não. Mas os que estão trabalhando paravam, até ter emprego prá todos.

ZÉ – Você está sonhando.

NINA – Na sei porquê.

ZÉ – Pombas, Nina! Não diz besteira!

NINA – Besteira, não! Antes, não tinha greve por qualquer coisinha? Até por bobagem faziam greve. Parecia até que ninguém gostava de trabalhar. Agora que a coisa é séria, ninguém fala em greve.

ZÉ – Isso era antigamente. Agora o papo é outro.

NINA – São todos uns moles.

ZÉ – Moles, não! Só que é cada um para si e olha lá. Quem tem emprego não quer saber. O cara que se assanha um pouco cai do burro. E todo mundo sabe que não é canja arrumar outra vaga. Até eu, que sou mais bobo, se estivesse trabalhando, me fechava em copas. Quem dá sopa pro azar é trouxa (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 47).

Merece destaque, também, a aproximação entre as peças no que diz respeito ao uso da linguagem. Segundo Prado (1972, p. 100),

[...] os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente as gírias, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética.

Em *Eles não usam black-tie*, Guarnieri põe, no texto, escrito, a palavra falada: ele prioriza a fala cotidiana e como que opera a transcrição fonética daquilo que dizem suas personagens, suprimindo das palavras o “r” e o “s” finais:

MARIA – já não, pera aí?

TEREZINHA – Mas vai tê pedido?

JESUÍNO – Vamo lá Tião, te anima!(GUARNIERI, 1985, p52)

MARIA – É melhó a gente ir andando... é só um pedacinho.

TIÃO – Pra ficá enterrada na lama? Não senhora, vamo esperá estiá.

MARIA – D. Romana não vai achá ruim? (GUARNIERI, 1985, p.21-22).

Outro dado é o uso de ditos populares:

ROMANA – É a verdade, e da verdade ninguém escapa, meu nego. E depois, cadeia foi feita pra ladrão, caixão pra defunto. Pra que ficá enganando os outros, É o fim mesmo. É ou não minha filha?

MARIA – Tá na mão de Deus! (GUARNIERI, 1985, p. 40).

O texto de *Quando as máquinas param* desenvolve-se numa teatralidade muito comum ao drama cuja linha não é adepta da ação física, mas, sobretudo, de um exercício de linguagem. Com efeito, a linguagem contida na peça representa “[...] um gênero verbal particular (do autor) da linguagem familiar (do leitor/espectador), promovendo uma espécie de aproximação entre enunciador e enunciatário, à medida que parece romper a distância entre os dois níveis: o da produção e o da recepção.” (ENEDINO, 2009, p. 153). E isso é constatado nas frequentes ocorrências de ditos populares, tão presentes na “vida real”, bem como no uso do palavrão:

NINA – Será que esse homem não sente vergonha na cara de querer roubar quem precisa? Será que ele não tem mulher? Filhos pra sustentar? E, se tem, ele não vê que é duro? Duro pra ele, que tem emprego, que dirá para os outros, que nem a gente, que não tem onde cair morto? Será que ele não vê isso? Mas esse Deus há de castigar. O que se faz de ruim nessa terra é aqui mesmo que se paga.

ZÉ – Ele sabe de tudo, Nina. Sabe bem E sabe que esse papo de Deus castigar é conversa fiada. O negócio é ali, na mortadela. Por isso, mete a mão no bolso dos otários, que a lei é salve-se quem puder (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 55).

ZÉ – Vai fazer o quê? Estão na merda. Quem pode tem que ajudar (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 52).

OTÁVIO – Depende do que tu chama de bem de vida. Pra mim eles estão na merda, merda moral que é pior! Se venderam, né! (GUARNIERI, 1985, p. 44).

2. Violência e militância

A peça *Quando as máquinas param* é o espaço onde não há acordo sobre regras e princípios, tais como: os direitos universais do homem (e não da mulher), os direitos do trabalhador, o direito à vida (Nina leva um golpe na barriga para lhe interromper a gravidez), apagando-se a ideia de corpo social. Seu texto é, contudo, metáfora orgânica, implicando a ordem de independência do direito e das liberdades, dos teres e deveres. Por essas razões, a problemática da violência escapa de fato à Economia, à Política e à

Sociologia, pois tais disciplinas permanecem encasteladas num sistema de normas reconhecidas.

No momento de desespero e considerando a tensão que o aflige por não ter emprego, por ser oprimido, por estar à margem e sem perspectivas no presente, Zé é levado ao ponto limite de redenção, pois, conforme Lins (1988, p. 20), “Para defender a vida, chegamos a perdê-la, o que significa pouco, se considerarmos como nos aflige, por vezes, assistir e participar do inferno que encontramos em nossa volta”.

Nesse aspecto, a violência é uma “representação” e não uma descrição, mostrando-se, por essência, na ficção. Ao discurso dramático (ficcional), cabe a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de uma cena viva, de conferir-lhe o peso da experiência por meio da representação. Somente na peça ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição, uma vez que:

A arte do teatro pode dizer à violência, fazê-la viver em vários aspectos, pela imagem, pelo descolamento, pela obstinação. E não pela precisão da descrição ou por uma capacidade imediatamente mimética: pela analogia, por vezes; outras vezes pela antífrase (LINS, 1988, p. 16).

A violência em cena é um aparecimento figurado na representação por não existir um diálogo absoluto, podendo situar as personagens nas mais longínquas distâncias em relação às racionalizações a que se submetem os interesses. Relações essas que podem até aparecer como objeto de discurso apenas numa cultura que reconheça as diferenças, mesmo que tenda a reprimi-las.

Tanto no plano diegético quanto no plano mimético, a violência é em si mesma um indicador de que uns a exercem; outros a sofrem. Invocando o aspecto social, toda e qualquer violência é praticada em diferentes níveis, mas todas se materializam em decorrência de um estado de tensão entre duas (ou mais) forças antagônicas que se manifestam. No que tange às obras *Eles não usam black-tie* e *Quando as máquinas param*, a violência ocorre sob a forma do choque ideológico instigado pelo processo de subalternidade das personagens em cena.

Embora esteja à margem da sociedade (indivíduo subalterno) e fale de um não lugar (entre lugar), a personagem Zé (assim como Tião) configura-se como um repetidor

e mantenedor do discurso oficial, uma vez que a personagem fala o que querem que fale e não o que, de fato, gostaria de falar, pois, naquele momento histórico, muitos dizeres eram interditados. Assim, se restringe meramente à organização do “já-dito”, do “pré-construído” e, por vezes, recai para os interstícios do “não dito” e dos silenciamentos da ordem do discurso. Dessa forma, Zé nos conduz a outros abismos sociais, tais como: o subemprego, o descrédito econômico e a ignorância política.

Com o intuito de argumentar com Nina sobre a inviabilidade da gravidez, Zé encontra-se em profundo estado de indignação. Nesse estado de tensão dramática, a personagem está à margem de sua própria existência, o que concorre para o seu comportamento agressivo. Talvez tal característica seja algo ligado ao gênero masculino, por considerar a agressividade como um impulso inato/instintivo, como o é o instinto sexual. Segundo Storr (2004, p. 15), algumas pesquisas realizadas por psicanalistas e psicoterapeutas de todas as escolas durante os últimos sessenta anos afirmam “[...] que o homem não era agressivo por natureza, mas sim por consequência da frustração”.

Frustrado e sem dinheiro, Zé imagina como vai alimentar mais uma boca. Nesse momento, a crise econômica influi nas relações sociais e interpessoais, pois afeta, diretamente, a estabilidade financeira doméstica, gerando conflitos internos decorrentes da realidade do cenário mundial, o que não permite o vislumbamento de uma melhor perspectiva:

ZÉ – Burra de querer botar um bacuri no mundo, sem saber o que vai ser dele. Que pão ele vai comer.

NINA – Há de comer, todos os dias. Onde come um, comem dois.

ZÉ – Mas a gente não é só comer. Nós estamos nessa bosta por quê? Porque eu só comi. Não sei fazer outra coisa.

NINA – E você não feliz? Não casou comigo? Não temos um lar?

ZÉ – Felizes... Não podemos nem ter filhos.

NINA – Podemos! Isso podemos! Sou mulher igualzinha às outras.

ZÉ – Não é isso! Para nós, falta grana (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 63).

Assim, a tensão vivida entre Zé e Nina gera todos os conflitos interpessoais que caminham para a violência, para a opressão e para a desestabilização familiar, pois, em se tratando de violência, o espaço privado é, muitas vezes, o local onde as tensões cotidianas são expressas de forma mais cruel sobre o “outro”, ou seja, sobre aquela que

é dependente emocional ou financeiramente. Com efeito, Plínio Marcos configura suas personagens não simplesmente como porta-vozes de sua ideologia; elas “[...] representam algo de suas próprias lutas interiores, suas dúvidas e angústias e, pois, figurativizam a humanidade heterogênea, multiforme” (ENEDINO, 2009, p. 73).

As desigualdades de gênero colaboram para construir o poder, ou seja, são permeadas pelo poder de um sobre o outro, não sendo um alvo inerte, passivo, pois o poder:

[...] funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão (FOUCAULT, 1982, p. 183).

Como se percebe, as relações de poder estão presentes em todas as realizações sociais. Na família, o poder não só existe como geralmente é exercido pelo gênero masculino em decorrência da tradição patriarcal de nossa sociedade. Em *Eles não usam black-tie*, é o pai quem tem o poder de “matar” o filho, porque não aceita “gestar” um capitalista. E, para manter-se a posição de dominador, da vontade e do desejo, articulam-se estratégias nem sempre pacíficas, gerando, assim, visíveis relações de poder ou mesmo de gênero.

Plínio Marcos estabelece uma comunicação sensível com o espectador, uma compreensão gramatical direta, uma transmissão do sentimento do horror. Na representação, o espectador coloca-se no lugar do outro por meio de uma identificação individual, pois, quando existe uma catástrofe na vida, é de fato a interrupção de uma comunicação, e com isso surge a emoção: a interrupção da comunicação entre os personagens. Surge, assim, a catarse. Aristóteles a descreve na *Poética* “[...] como a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade)” (PAVIS, 1999, p. 40).

Na peça *Eles não usam black-tie*, Guarnieri fornece tons de lirismo e aceitação na gravidez de Maria, os quais podem estabelecer, dentro do plano do simbólico, laços dialógicos com o Novo Testamento bíblico:

MARIA – Porque parece que nós vamo...

TIÃO (um berro) – Um garoto!

MARIA – Psiu!...Seu maluco!

TIÃO – Não! Fala sério!

MARIA – Parece que sim (GUARNIERI, 1985, p. 24).

Por outro lado, quando o espectador se identifica com a tragédia pode até se reconhecer na situação, pois a comunicação estabelecida pela emoção é provocada como um dispositivo que acarreta surpresa e, por conseguinte, reflexão. Em *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos aponta para a morte como o único elemento necessário para a finalização do conflito e, numa espécie de afunilamento abissal, transfere para as cenas um estado de tensão bruta, estabelecendo um cenário de horror com torneios de lirismo típicos das tragédias:

ZÉ – Nina... Você vai tirar esse filho...

NINA – Não entendi.

ZÉ – Você vai tirar esse filho.

NINA – Zé, você está falando sério?

ZÉ – Com essas coisas não se brinca.

NINA – Você está louco?

ZÉ – Nunca estive tão ligado. Por isso mesmo é que não quero filho (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.63).

3. Do aborto das ideias ao aborto fatcual

O aborto provocado por terceiro é o *nomem iuris* recebido pelo crime do artigo 125 do Código Penal brasileiro, de 1940. O direito penal (desde 1940) protegia a vida da pessoa, do “nascituro”, no entanto, quando em discussão a proteção da mulher, desaparecia do cenário argumentativo.

Até hoje, mesmo com as mudanças decorrentes da promulgação da Constituição “cidadã”, de 1988, as discussões em torno da proteção penal ao aborto têm sido restritas à proteção dos interesses do feto ou embrião, contraposta aos interesses das mulheres. Não raro, o feto é tratado como fosse um ser independente da mulher, não relacionado ao seu corpo, ao seu desejo e à sua vontade; como se os seus interesses pudessem ser desmembrados dos interesses da mulher que o carrega no útero. O “desaparecimento” do feminino no discurso jurídico sobre o aborto nega o pressuposto de que a proteção constitucional da vida das mulheres recebe diferente valoração no ordenamento jurídico,

razão pela qual os tipos penais de homicídios, infanticídio e aborto são diferentemente sancionados.

Não seria de todo apressado afirmar que Plínio Marcos também tivesse consciência desse dado, especialmente porque, na Inglaterra, o aborto foi legalizado exatamente no ano de 1967 e provocou muitas discussões, especialmente no âmbito da Igreja.

Na América Latina, a discussão é recente e a maior oposição à descriminalização do aborto está (ainda) ligada a setores religiosos. A Igreja Católica representa talvez a voz mais forte entre os discursos fundamentalistas, numa tentativa de retomar o espaço que perdeu, ao longo dos séculos, para os “movimentos” legislativos, jurisprudenciais e médicos. Todo argumento da Igreja Católica pode ser atribuído à perda de espaço de seu discurso antiaborto na sociedade. No Brasil, o tema do aborto não é novo; na década de 60, as feministas lutavam pela legalização do aborto e defendiam o direito de as mulheres interromperem uma gravidez indesejada com o seguinte lema: “aborto as mulheres decidem, a sociedade respeita, o Estado garante”. Na peça, no entanto, representa-se o tímido balbuciar da mulher, que se cala em face da força bruta do homem e do sistema:

NINA – Mas é meu filho. É seu filho.

ZÉ – E de quem você queria que fosse?

NINA – Só que eu não estou entendendo. Você gosta tanto de criança.

ZÉ – Claro que gosto. Por isso mesmo não quero que esse aí nasça. Nascer pra quê? Prá viver na merda? Sempre por baixo? Sempre esparro? Sempre no arroxo? Aqui! Eu sei bem como é essa vida. Uma putaria franciscana. Quem puder mais chora menos. E nós não podemos nada. Nem ter filhos.

NINA – Eu estou te estranhando.

ZÉ – Até eu estou me estranhando. De repente, eu abri os olhos e vi que prá gente não tem saída. Não dá prá ter filho (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.62).

A mulher conquista o território da fala, da expressão, o que ainda não significa, todavia, romper com a dominação masculina; pelo contrário, esta acontece pela violência. A formação discursiva presente no fragmento evidencia que os elementos constitutivos dos papéis masculino e feminino não se alteraram enquanto processo culturalmente constituído. Como afirma Louro (1997, p. 26): "Há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de sua forma de ser ou 'jeitos de viver', sua sexualidade e seu gênero".

No texto de Gianfrancesco Guarnieri, a personagem Tião preocupa-se com o futuro. Há, em seu íntimo, o receio de enfrentar a sociedade e, por extensão, o medo de ser pobre. Os motivos são outros. Às vésperas de seu casamento, com a noiva grávida e na condição de operária, Tião pensa, a todo instante, em melhorar de vida. Para ele, a greve é problemática e um tanto ilusória, especialmente quando funciona como tábua de salvação. Mas a realidade é outra: pensa na mulher, no filho que está por vir, na condição de miséria e na fome. Com todo esse drama, com apenas 20 anos, Tião tem que se decidir, pela primeira vez, em qual lado efetivamente está: nas suas conveniências pessoais, às vezes menos egoístas e mais generosas, ou na coletividade em que está o movimento grevista capitaneado por seu pai.

Na opinião de Tião, caso houvesse o aumento salarial, automaticamente aumentariam os preços dos gêneros de consumo. Com o casamento marcado, o que importa é a subsistência. Dessa forma, Tião não tem convicção política e cede ao suborno:

TIÃO – Não te preocupa, Maria, o que interessa pra gente é que eu não vou perdê o emprego. Eu entrei, furei a greve, o encarregado tomou nota do nome da gente. Deu mil cruzeiros pra cada um de gratificação e disse que a gente não ia arrependê. Pra mim é o que basta (GUARNIERI, 1985, p. 99).

Às vezes, a personagem Maria, de *Eles não usam black-tie*, acredita que a “melhoria da situação” pode acarretar uma transformação psicológica. Ocorre, todavia, que ela quer morar no morro, no lugar onde cresceu; o que remete ao pensamento romântico, destoando de Tião. Para ela, a vida simples, a camaradagem, a ajuda aos pares e a vida comunitária são elementos imprescindíveis para a felicidade do casal.

Maria só aceitaria a volta de Tião caso ele se integrasse à favela (margem), pois, segundo suas convicções, não o acompanharia à cidade (centro). Assim, se encarregará sozinha de cuidar da criança (que receberá o nome do avô), mantendo sua posição ideológica. Nina, de *Quando as máquinas param*, no entanto, pensa na família, no pai e na mãe criando, juntos, o filho, numa visão romantizada.

Considerações finais

Na peças, Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos representam o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado. Os autores lutam contra o elitismo, pois sabem da necessidade dos operários, das famílias que moram nas favelas e apoiam o empenho daqueles que estão à margem e lutam pela representação das “minorias”.

Os dramaturgos, em boa parte de suas produções, dissipam o véu do imperialismo cultural, contribuindo, por meio da reflexão crítica, para compreender os mecanismos da sociedade civil organizada. Os autores fazem uso da realidade que os cercam, apresentando em suas obras o discurso crítico que ridiculariza o poder e, por extensão, o meio social.

Acrescente-se que, nos textos, há a presença de dor e de angústia em cada personagem. É certo que tais desconfortos são resultantes da condição de subalternidade em que se encontram, pois estão à margem da sociedade e submetidos à violência. Portanto, as peças representam, sobretudo, uma forma de chamar a atenção sobre o que acontece no mundo periférico, uma maneira de poder expressar a revolta, o descaso, a falta de perspectivas sociais e humanas e a luta incessante pela sobrevivência.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; rev. da trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GUARINERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1988.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLÍNIO MARCOS. *Quando as máquinas param*. São Paulo: [s.n], 1967.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 83–101.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998

STORR, Anthony. *La agresividad humana*. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1968.

Representação, repetição: perspectivas para uma leitura literária brasileira

Representation, repetition: perspectives for a brazilian literary reading

Roberto Sarmiento **Lima**

Professor Associado da Universidade Federal
de Alagoas.

sarmentorob@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0003-2111-5790>

Recebido em: 5/3/2019.

Aceito para publicação em: 24/6/2019.

Resumo

A fim de evidenciar a necessidade de conceber uma teoria da literatura afinada com a agenda interpretativa literária brasileira, a representação e a repetição, vistas como categorias mediadoras do entendimento da realidade textual, atuam em conjunto com fatores sociais e culturais especificamente vinculados a essa literatura. Tal modo de observação, mais do que atender a um primado epistemológico, busca considerar, como dominante da análise, as peculiaridades do texto que, entrevistas no ato de compor, dialogam com o seu entorno histórico-social.

Palavras-chave: Representação. Repetição. Contexto social brasileiro.

Abstract

Aiming at stressing out the need to conceive a literary theory in tune with the Brazilian literary interpretive agenda, representation and repetition, seen as categories which mediate the understanding of reality presented in the texts, act together with the social and cultural factors specifically related to this literature. In addition to responding to an epistemological primacy, such observation mode seeks to consider, as the dominant moment of the analysis, the text peculiarities which, seen in its composition act, dialogues with its socio-historical environment.

Keywords: *Representation. Repetition. Brazilian social context.*

*“Entre areia, sol e grama
o que se esquivava se dá,
enquanto a falta que ama
procura alguém que não há.”*

(“A falta que ama”, de Carlos Drummond de Andrade)

Representação: Substituição e Reapresentação

O estudante de chinês, depois de abordado por policiais na fila do check-in de um aeroporto, enquanto se preparava para uma viagem de estudos à China, foi bater numa delegacia, ainda que não soubesse, nem de longe, por quê. Lá, detido numa sala asfíxiante, sem janelas, separada de outra por uma rede divisória, da qual partiam vozes entrecortadas que mal se ouviam — uma, vinda do delegado, a quem o estudante, aturdido, estava, momentos antes, prestando um depoimento raso e desconexo, e a outra voz, de uma delegada que inopinadamente surge em cena —, ele, mantendo-se de ouvidos colados à parede, não entendia por que estava detido; afinal, segundo declara de imediato, iria apenas à China para aprimorar o mandarim. Disso tudo pôde apenas compreender, como regra de sobrevivência, que o argumento, além de insuficiente, não lhe dava mais nenhuma possibilidade de defesa. Restava-lhe só imaginar a razão do seu aprisionamento injustificado, tentando ouvir as vozes da sala contígua.

Imaginar seria, pois, a saída para quem não consegue *participar*, ver de perto, compartilhar, interagir ou simplesmente agir. Uma impotência e uma falta de ação marcam o momento. Imaginar é, de certo modo, representar; mas representar por *compensação*, conforme se infere pelo que o narrador diz:

A julgar pelo que consegue ouvir com dificuldade, e cujas lacunas *compensa com imaginação* e pensamento positivo, mais parece a voz providencial de uma autoridade passando um sermão no delegado. (CARVALHO, 2013, p. 58; o grifo é meu)

Esta é uma sequência do romance *Reprodução*, de Bernardo Carvalho (2013), em que, da melhor maneira possível, se põe em relevo, por discreta autorreferencialidade, uma alusão à forma empregada. Uma vez ressaltada, a imaginação do estudante de chinês, pondo-se como intermédio ou no lugar das vozes que a personagem supõe ouvir

pela “divisória ordinária” (p. 58) a separar as duas salas, confere a ele mesmo, por esse recurso, a possibilidade de representar. Mas não é só isso: é também dizer *como* (imaginando) e *por que* representa (pela impossibilidade de agir efetivamente). Nessa narrativa, a representação desponta, pois, como meio de tentar resolver, por compensação, um problema experienciado (no caso, um problema que se dá no plano da diegese); e, esteticamente, reafirma um modo de composição que se mostra válido até hoje, quando se pensava, para espanto nosso, que a modernidade já havia suficientemente questionado e relegado a categoria para o terreno das coisas inúteis. Contudo, para o filósofo de arte Arthur Danto, por exemplo, ao rever, por um atalho nietzschiano, os fundamentos da poética clássica dos gregos, o conceito retorna novamente aos protocolos de escrita e à agenda dos debates:

Assim como antes, no momento culminante do ritual Dioniso aparecia, mas não literalmente e sim por intermédio de alguém que o representava. Nietzsche pensava que o herói trágico era uma evolução dessa remota epifania por delegação — e este é o segundo sentido da representação: *algo que está no lugar de outra coisa, assim como nossos representantes no Congresso são nossos delegados*. (DANTO, 2005, p. 56; o grifo é meu)

Para Danto, representar pode ser um caso de “substituição”: outro assume o corpo e a voz de quem poderia ou deveria estar ali e não está. Acrescento, por conta própria, que, nesse ato, bem pode colaborar o operador da imaginação, a qual, requerida pelo estudante de chinês, não se confunde, entretanto, com idealização: é tão somente um meio de compensar a falta. No que toca ao tratamento dado ao conceito evocado pelo filósofo, representação constitui, no mesmo sentido que Nietzsche usou para tratar da origem da tragédia, um caso de substituição (“algo que está no lugar de outra coisa”, reafirma Danto). Ou seja: se representar é também substituir, isso se dá *por delegação*, conforme se lê no fragmento, sim, por permissão dada e conferida a outrem. Ou, em situação mais restrita ainda, por impossibilidade mesma de o próprio interessado, seja na cena, seja no discurso, poder atuar livremente — é o caso, sem dúvida, do estudante de chinês. Eis que Arthur Danto, referindo-se ainda a um episódio da vida civil — a representação política do povo no Congresso —, lembra que a representação em geral se dá como uma ação prática, que aqui se liga diretamente, dado o meu objetivo

investigativo, a certo contexto da vida corrente, podendo ocorrer em qualquer lugar em que existam as condições para tal.

Estendendo o sentido do termo — seja mantendo o próprio termo “representação” (Danto), seja o seu correlato, “compensação” (Bernardo Carvalho), ou mesmo utilizando o termo usado por Nietzsche, “substituição”, nesse longo percurso que vai da tragédia grega aos nossos dias —, dá para perceber que em todos eles se salienta, invariavelmente, a ideia de uma *falta* (“a falta que ama / procura alguém que não há”, diz o poeta mineiro numa sutil nota de autorreferenciação poética). Entretanto, segundo meus propósitos, a falta que interessa muito particularmente à discussão não tem relação exclusiva, ou prioritária, com seu sentido estético: é, antes, conceito com que se permite vislumbrar a ordem das motivações da sociedade e de seus princípios de regulação e autorregulação. Como categoria de análise de sociedade, a representação atende à garantia da própria existência e manutenção do grupo social, conforme pretendo mostrar mais adiante.

Assim, chegando mais perto do problema que quero focalizar dentro desse tema geral, ressalto que condições existenciais sentidas na fala das personagens, como falta, carência, necessidade, são, nessa implicação de mão dupla, conceitos que, no limite e antes de tudo, levam à capacidade de imaginar, visível na observação do contexto do romance de Bernardo Carvalho que aqui serve de mote. Imaginação que se entrevê na solução provisória encontrada pelo estudante de chinês — por isso mesmo talvez insatisfatória —, numa tentativa sua de superar as dificuldades de recepção e compreensão do fato. Fato que o aflige e cujas motivações ou dispositivos lógicos ele desconhece:

Como ouve ainda menos o que o policial responde, o estudante de chinês prefere imaginar que ali se esboça uma solução do problema [...] a ter de encarar a triste realidade que no fundo se configura a despeito de suas esperanças. [...] E, assim como é incapaz de reconhecer os tons em mandarim, só lhe resta imaginar, agora na sua própria língua, *por conta de uma deficiência da realidade*, com o ouvido colado à divisória ordinária, o que deseja ouvir na sala ao lado. (CARVALHO, 2013, p. 58; o grifo é meu)

As dificuldades decorrentes do fato, para todos os efeitos obscuro, são demonstráveis em realidades a que falta alguma coisa: então, como está dito, o que se

tem mesmo e sempre é, com efeito, “uma deficiência da realidade”, expressão que indicia também um requisito da discursividade do romance, uma qualidade da própria escrita, da qual fazem parte contrassensos, interrupções, lacunas, desvios de raciocínio, prejuízos de progressão temática. Nesse material se veem representados os altos e baixos experimentados pela personagem atônita. Trata-se, pois, de uma falta que o estudante de chinês percebe haver no mundo representado — um vazio categórico, intransponível —, sim, sem dúvida, em tudo que é parte, como ele mesmo diz:

Chinês nasceu pra explorar os outros. Pra cometer abuso de autoridade. E não é pra menos. *Vida na China não vale nada. Aqui? Aqui também não*, mas pelo menos a gente fala a língua. (CARVALHO, 2013, p. 23; o grifo é meu)

Mas trata-se também de uma falta sentida na expressão que, se de algum modo compensa o que a realidade deixa de apresentar (“pelo menos a gente fala a língua”), se encontra de braços dados com o reconhecimento de que aquilo que se pode entender como falência do ato de representação é, na verdade, o seu modo possível, fiel à realidade que pretende capturar e cujos nexos entre língua e realidade, sem garantia alguma de um feliz enlace, corroem a velha noção de mimese que prevaleceu no realismo do século XIX. Surpreendentemente, porém, o texto propõe que a mimese, indo muito além do seu sentido clássico (ou seja, “a língua do passado”), só é possível nos termos da “língua do futuro”, uma espécie, no entanto, de repetição que, contrariada por não encontrar via alternativa, é a única que se pode conhecer. Pois dizer o contrário ou iluminar a contradição do que até então se dizia ainda é representar e repetir o inescapável modelo, mesmo por outra sintonia:

O quê? Sim, estou há horas querendo dizer alguma coisa. Como, o quê? Meu voo sai às seis. Afinal, que língua é essa? Nenhuma contradição. Está aí uma palavra que não vai existir na língua do futuro. Coerência também não. [...] Olhe, eu também não sabia e agora já sei. E é por isso que tudo o que o senhor disser não vai valer mais a pena ser dito na língua do futuro. (CARVALHO, 2013, p. 52)

A perplexidade que trava quase por completo a personagem (“Sim, estou há horas querendo dizer alguma coisa”) é mais da ordem da fala do que da realidade, que

ainda é previsível (“Meu voo sai às seis”); esse é o choque que a literatura contemporânea passa ao leitor: deixar de representar é impossível (porções de linguagem realista ainda são possíveis e certamente inevitáveis); apenas os seus recursos de linguagem — os desvios de língua que asseguram a presença da oralidade na escrita, as interjeições, as perguntas fáticas, a sintaxe aparentemente descuidada e espontânea — não credenciam mais confiar na analogia entre palavras e coisas, como um dia o realismo confiou, porque as considerações feitas parecem nascer no momento mesmo da escrita, numa simultaneidade entre o fato e o ato de linguagem. Sem tempo para a reflexão, o mundo aparenta ser contraditório ou até ilógico, mas nada espantoso:

[...] *A língua do futuro vai dizer sempre o contrário*. O assassino vai clamar por justiça, na língua do futuro. O racista vai exigir seus direitos, na língua do futuro. O fascista será o porta-voz da democracia, na língua do futuro. O ódio em nome do amor, a morte pela vida, na língua do futuro. *Dramático? Que nada!* (CARVALHO, 2013, p. 52; grifos meus)

O drama, se é que há, é que as coisas e as palavras não se correspondem mais, ou, antes, pode-se, sim, dizer que (Baudelaire à parte, por favor) se correspondem — o que é mais acertado dizer, em termos de uma prática social —, mas a correspondência se dá de modo invertido: “A língua do futuro vai dizer sempre o contrário”, sentencia com suposta perspicácia o estudante de chinês, num ímpeto que pode ser um rasgo claro de consciência em meio à barafunda instalada com a sua inexplicável detenção na delegacia, impedindo-o de viajar à China. O futuro — talvez seja esta a ironia máxima do romance de Carvalho, visto que o futuro já é o presente que se mostra — anuncia-se como uma modalidade discursiva presente que assim se oferece por meio da presentificação dos dados tratados no enredo. O discurso, ao repetir os mesmos elementos, atribui a eles ares de realidade, aqui e agora e depois e mais tarde, confundidas todas as instâncias temporais. Regidos os fatos pelo princípio de inadequação entre coisas e palavras, pouco importam as diferenças: “Na língua do futuro, o senhor vai poder dizer o que quiser, sem consequência, nem responsabilidade, nem contradição” (CARVALHO, 2013, p. 52). Daí — sem lugar para o debate e a contradição —, daí a insistência para que tudo se copie na presentificação do real, repete-se o que já se sabe:

Ela tinha descoberto que nenhuma professora da escola ganhava tão mal quanto ela. Foi pedir aumento e a dona da escola, chinesa dinheirista como todo chinês, e nisso não vai nenhum preconceito, pelo amor de Deus!, *está nos jornais, leia as reportagens!* (CARVALHO, 2013, p. 28; o grifo é meu)

Bem a esse propósito, posso aludir a outra camada da representação, a *reapresentação*, também lembrada por Danto, ainda dentro de uma alusão à teoria da origem da tragédia de Nietzsche:

Cabe lembrar primeiramente que os rituais dionisiacos eram celebrações orgiásticas, em que os participantes buscavam alcançar, mediante embriaguez e práticas sexuais, um estado de frenesi geralmente associado a Dioniso. [...] A ideia, em resumo, era entorpecer as faculdades racionais e as inibições morais para demolir as barreiras do ego até que, no clímax, o próprio deus se fazia presente para os participantes. *Havia a crença de que em todas as ocasiões o deus se fazia literalmente presente*, e este é o primeiro sentido da representação: uma *(re)apresentação*. (DANTO, 2005, p. 55–56; o grifo é meu)

Sem querer limitar a observação feita pelo estudante de chinês sobre tal procedimento mimético — mesmo com todas as implicações que isso possa ter na pintura certa da degenerescência e falência do mundo contemporâneo — a uma questão estética estritamente figurativa das contradições do nosso tempo (“tudo o que o senhor disser não vai valer mais a pena ser dito na língua do futuro”), lembro que, primeiro, a justa falta de correspondência entre os conceitos e o mundo e, segundo, a aparente falta de rigor no enquadramento da realidade nos planos da linguagem efetiva da comunicação diária (algo que *Reprodução* parece tematizar muito bem) sempre funcionaram à perfeição na vida social e prática do país, ainda que isso possa parecer inacreditável.

Representação: Repetição

Então, como quero mostrar — esta é a segunda parte da exposição —, o conceito acaba de aterrissar na história que nos compete verificar, no contexto social brasileiro; e

o rumo da análise, a partir deste momento, alterando a força dos seus encaminhamentos iniciais baseados em uma teoria literária de pendor universalista, focaliza e aprofunda o solo histórico da presente investigação.

No contexto histórico da formação do Brasil impõe-se certa modalidade de representação ou, se se quiser, de *realismo* (palavra que uso agora como correlato objetivo do termo-chave da pesquisa), aquele realismo que, em razão de interesses individuais ou de grupos, é capaz de gerar a extrapolação do que comumente é tido por real, dando-se uma desconexão entre a palavra e o conceito (como se vê, por exemplo, em “O fascista será o porta-voz da democracia, na língua do futuro”). Machado de Assis disse uma vez numa página de crítica que “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” (ASSIS, 1997, p. 830). Ou seja: o método realista de composição é, por esse viés, especialmente infeliz, limitador das prerrogativas da liberdade de quem escreve, podendo até induzir a uma babel terminológica e conceitual, se é que essa afirmação não foi mais uma das *boutades* machadianas, criticando seus contemporâneos realistas e naturalistas, positivistas na sua maioria, sem que ele mesmo efetivamente tivesse podido se afastar muito de tal receituário. Mas, parecendo não haver dúvidas, é também especialmente feliz essa mesma expressão, se isso estiver querendo dizer, por outro lado, que a representação, como categoria metódica, incomoda como uma pedra no calçado a composição do texto, fazendo desconfiar, como instância artística, da sua legitimidade.

No entanto, mais do que pensar o problema em termos estéticos, saliento que a representação, tal como a pretendo ver, consiste, legitimamente, em um modo possível de enxergar a realidade brasileira; e, no caso da literatura brasileira, pode significar um modo de falseamento dessa realidade — necessário, inescapável, gerador das nossas contradições insolúveis — na hora de avaliar os fatos que se sucedem na vida prática, desde mesmo a mais mezinha das cenas do cotidiano até as altas elucubrações das personagens. Problema de cultura colonizada, o espelho em que se mira o país é o primeiro empecilho para a sua aspiração identitária modernizante; ou, então, o moderno, entre nós, é essa permuta insensata de sentidos contrários e contraditórios que passam até por naturais. Tudo, aqui, parece reflexo invertido — emperrado, diria melhor — de um real que é, no nosso imaginário de submissão a modelos estrangeiros, até tido por melhor, mais avançado, mais consistente ou mais correto e desejável, mas a cuja sombra

ou proteção reafirmamos nossa gostosa dependência, preferindo que se mantenha mesmo o espelho invertido.

A propósito, o alferes Jacobina, do conto “O espelho”, de Machado, só sente verdadeiro alívio quando, vestido com a farda militar, se enxerga perfeitamente bem no reflexo da sua imagem, ou seja, só fica feliz diante da acomodação das coisas que já conhece e domina, em que tudo — homem e farda, indivíduo e instituição à qual serve — parece repetir os dados do real objetivo, sem interrupções. Enquanto o alferes não se divisa como tal, com todo o realismo imposto por sua farda, perde-se na sombra de borrões e traços nebulosos. Não foi dito que *aquele espelho* tinha chegado aqui com “uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI”? Pois bem, o outro, embora por vezes até idealizado, assusta mesmo. Ou seduz, com a força do poder econômico que tem, o que, na prática, é assustador, sem dúvida.

E esse detalhe que não passou despercebido a Machado de Assis. Lá no seu século e do dele para a nossa “língua do futuro”, persiste ainda entre nós a ideia de dependência, mesmo mais maduras as condições materiais de produção e reprodução da vida social e econômica. O Brasil, como o alferes, só se sente confortável, no trilho certo, quando se mira no espelho invertido. O Brasil se tem visto refletido nesse espelho, mas por miopia estrutural, porque é assim que julga vencer o atraso: com a imitação superficial, e contraditória, de ações modernizantes. Afinal, a casa da fazenda, “cuja mobília era modesta e simples”, é pobre; mas o espelho é majestoso, “obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa”. Nosso realismo é, assim, um baixo realismo e, conseqüentemente, a representação é manca, porque antes de tudo é manca a visão que o Brasil tem de si próprio. Conformado a repetir gestos conhecidos, sem discuti-los, Jacobina, ao espelho, não é Jacobina, mas o alferes, sua máxima representação, sem saber o que se passa do outro lado do Atlântico, ficando ele reduzido à sua estatura vulgar e ao seu cabedal de conhecimentos mais terra a terra, sem que precise desenvolvê-los de lavra própria. Ou, como diz o estudante de chinês de *Reprodução*: “*Prefere que eu não tenha ideias próprias?* Tudo bem. Desculpe, não vou repetir *mais*” (p. 152, o grifo é meu). Pode-se dizer que, no plano econômico avançado, o Brasil também prefere a repetição:

Nos dias de hoje, está em discussão a possibilidade de o Brasil produzir sua própria televisão digital ou *copiar* o que está disponível internacionalmente. Uma terceira

opção, variante da primeira, seria entrar num consórcio científico–tecnológico com a China. A posição do ministro da Fazenda, o hoje controvertido Antonio Palocci, é de que não vale a pena, pois exigiria bilhões de real de investimentos para um retorno precário. (OLIVEIRA, 2013, p. 140; o grifo é meu)

Entre produzir e copiar, tal como acontece na esfera econômica dos chamados “países ou sistemas capitalistas subnacionais periféricos” (a expressão é de Oliveira), ficamos com a cópia, com a reprodução (informa Bernardo Carvalho, em primoroso recado estético): afinal, sai mais barato; disfarça-se, assim, a contradição do capitalismo dependente e sobrevive o capital periférico; nesse ínterim prospera a imaginação de uma suposta soberania nacional, no âmbito da produção industrial de ponta; e a capacidade de exportar seus produtos, por fim, confunde-se, entre nós, com a condição de serva da realidade alheia (o que Oliveira chamou de “quimera perigosa”, em nota de rodapé, na página 140 do livro citado). Do ponto de vista social e econômico, o barateamento (nos dois sentidos do termo) da operação termina por cobrar um preço alto, uma vez que a repetição — ou o estímulo à cópia — “reitera os mecanismos de dependência financeira externa” (p. 139), fazendo do que já existe lá fora uma matriz inviolável, pela sua proteção comercial, não perdendo por isso mesmo seu valor predominantemente competitivo no mercado internacional. Nesse circuito resta apenas, para a marcação do território de brasilidade dos nossos atos, o sentimento de compensação diante dos riscos de investimentos capitalistas arrojados.

Assim, mais vale o alferes do conto machadiano adaptar-se à condição de só se olhar ao espelho enquanto estiver de farda, *repetindo-se a si próprio*, sob a aprovação plácida do valor institucional, do que ter de enfrentar os riscos nebulosos da realidade e os da enigmática solidão a que Jacobina, depois da viagem da tia Marcolina, seguida da fuga dos escravos da fazenda, se viu perigosamente exposto, acompanhado apenas de “galos e galinhas” e de “um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas”. Como sugere essa passagem do conto, impera e vence, vitorioso, um abandono de si à própria sorte, entre animais no pasto, imagem correlata de uma precariedade de inteligência humana (entrevista nesse filosofar das mulas), em um meio rude e inóspito — situação que, se ganha em ironia, exorbita em adequações representacionais. Simbolicamente avulta, aí, a pátria, em seu estado mais emblemático, numa prova de resistência à passagem dos tempos. O Brasil, como Jacobina, torna-se espectador de si

mesmo, preferindo *imaginar* a *participar*, a interagir, compartilhar. Mais vale, pois, em *Reprodução*, o estudante de chinês, estupefato, dar explicações estapafúrdias e desconstruídas que nem sequer foram solicitadas pela autoridade, e dizer, quase orgulhosamente, que repete o que leu e o que se diz na mídia impressa e eletrônica, do que vir a manifestar a própria concepção de realidade (se é que ele tem alguma):

Os sionistas. Como? Não, nunca vi crente drogado. E daí? E daí?! Entenda, não tenho nada com isso. Não sou antisemita. Não fui eu que disse. Foi o vice-presidente do Irã. *Estou só reproduzindo o que eu li.* (CARVALHO, 2013, p. 29–30; o grifo é meu)

Não à toa, diante dessa miragem da matriz que vem de fora, o estudante de chinês defende a política internacional, ainda que se trate de temas complexos e, por isso, mal compreendidos por ele (que apenas repete o que dizem), tornando-se conveniente aprovar os excessos que vêm como exemplos do lado de lá: “Na China, não tem direitos humanos, certo? Ser humano não existe na China” (p. 33) ou “Os chineses vão abrir a portinhola e sair fazendo filho, que foi o que Deus mandou. Até Jesus vai falar chinês” (p. 35). O modelo pode exceder a sua plausibilidade, mas o que menos importa é coerência: afinal, “Brasileiro é burro” (p. 35).

Nessa troca e substituição de conceitos, os elementos de outras culturas se aclimatam por aqui, criando a sensação de artificialismo e inautenticidade na sua apresentação. A esse propósito mesmo, em um recuo de cem anos na história do país, Sevcenko, descrevendo o Rio de Janeiro no início do século XX, chama atenção para a necessidade de mascarar a indigência material do país com a prospecção de uma imagem de maior poder de atração — algo parecido com o espelho português que tia Marcolina exhibe, orgulhosamente, na sala humilde da fazenda e que depois, trancafiado na intimidade do quarto do sobrinho ilustre, vai servir de motor de resolução de conflitos. Por meio da imaginação compensatória, dado o modelo, encobre-se a sombra do passado arcaico — o espelho desloca-se da sala de visitas para o aposento, de modo a disfarçar as origens e a imitação que se faz da matriz sedutora — em prol de uma revitalização artificiosa do real, ou, melhor dizendo, de uma representação do real brasileiro, que deverá apenas parecer legítimo, quando, na verdade, se trata de uma reprodução:

O antigo cais não permitia que atracassem os navios de maior calado que predominavam então [...] As ruelas estreitas, recurvas e em declive, típicas de uma cidade colonial, dificultavam a conexão entre o terminal portuário, os troncos ferroviários e a rede de armazéns [...] As áreas pantanosas faziam da febre tifoide, do impaludismo, da varíola e da febre amarela endemias inextirpáveis. [...] *Era preciso, pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura*, vivendo no maior desconforto [...] E acompanhar o progresso significava somente uma coisa: *alinhar-se com os padrões e o ritmo de desdobramentos da economia europeia*. (SEVCENKO, 2003, p. 40–41; os grifos são meus)

Numa sociedade de herança escravocrata, para a qual o esforço físico despendido nas relações de trabalho significava submissão e inferioridade, além de desgaste e, no limite, morte —, sobrepõe-se “o trabalho mental, que não suja as mãos e não fatiga o corpo” (HOLANDA, 1995, p. 83). Desse modo, uma atividade do espírito, como assim se chama vulgarmente, “pode constituir, com efeito, ocupação em todos os sentidos digna de antigos senhores de escravos e dos seus herdeiros” (idem, *ibidem*). Corolário dessa maneira de ver a produção material e intelectual do país desde o período colonial, estendendo-se até hoje, “a verdade é que, embora presumindo o contrário, dedicamos, de modo geral, pouca estima às especulações intelectuais”, pois a pobreza mental, agravada pelo analfabetismo da maior parte da população naquela época, fazia ver que “inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e de ação” (idem, *ibidem*). Hoje, vencido em parte o analfabetismo mas não tanto assim o analfabetismo funcional, o brasileiro médio satisfaz-se em reproduzir o que lê e o que entende, sem que precise assegurar-se da validade daquele conhecimento, condição em que se dá grande crédito à palavra escrita, por si só uma espécie de representação, como fica claro nessa passagem de Bernardo Carvalho:

Sou brasileiro. Então, o Talmude — e não veja nisso nenhum preconceito, não é pessoal —, o Talmude é o responsável pelo tráfico de entorpecentes internacional. Não fui eu quem disse. [...] Pois está no jornal. [...] E daí? E daí?! [...] Não fui eu quem disse. Foi o vice-presidente do Irã. Estou só reproduzindo o que eu li. São argumentos dele. *Está nos jornais, nas revistas, na internet*. (CARVALHO, 2013, p. 29–30; o grifo é meu)

O estudante de chinês repete o que lê (“Não fui eu quem disse. Foi o vice-presidente do Irã”); ele representa, pois sua voz substitui a letra, assim como o Rio de Janeiro edulcorado dos primeiros decênios do século passado, imitando Paris, na arquitetura, nos costumes e na moda, representa um real que não lhe é próprio. Mas é esse realismo que, no final, vinga e se impõe na vida social e cultural diária, dando-se ao mesmo tempo por extrapolação (pensa-se superar as condições locais vigentes, porque isso, sim, faz parte da nossa capacidade de imaginar) e por desconexão entre as partes envolvidas (o imitante não é o imitado, mas um esgar que não resiste a uma análise mais funda do seu modo de produzir). O limite dessa operação — enquanto Jacobina sossega, julgando ter recuperado o domínio das coisas em volta — é, na outra ponta, a autodepreciação, por ficar claro que a representação, mais do que nunca, não raro é incômoda e agressiva, como se vê no início do conto “A lei”, de André Sant’Anna:

Eu não estou escrevendo. Eu só estou pensando que eu estou escrevendo. É que eu sou burro. Sabe por quê? Porque eu sou da polícia. E na polícia todo mundo é burro. Tem que ser burro para ser da polícia. Nessa polícia da qual eu faço parte. (Viu como eu pensei estar escrevendo bonito esse negócio de “da qual”?), só tem gente burra que nem eu. Nós, essa polícia, só sabemos mesmo é dar porrada, é fazer tráfico de arma. (SANT’ANNA, 2007, p. 34)

A passagem “Eu não estou escrevendo”, negando a realidade mesma da escrita que o narrador de primeira pessoa indiscutivelmente executa, serve, pelo inusitado da frase, para escancarar o artifício da representação em face da própria atividade que é escrever. A negação torna viva — se não surpreendente — a diferença e a contradição existentes entre as classes no Brasil: afinal, quem escreve ou pode escrever? quem pode escrever literatura? Avulta assim, o caráter postiço da atividade e expõe a ferida da representação, que, ao menos contemporaneamente, vem sendo discutida com gravidade e quase desespero, durante a própria formulação do problema (que é social, mas por isso mesmo, em se tratando de estar presente na literatura, é estético também). Parece que a literatura das últimas décadas forjou um realismo expressivo, violento (não, evidentemente, tem a ver com o realismo cálido do século XIX, nesse sentido de aceitar de bom grado a representação, a substituição da voz do pobre pela voz do intelectual bem colocado na vida, como se isso fosse natural). Agora, nos termos atuais, ou se age

como Sant'Anna, cujo narrador reclama da literatura e dessa escrita que artificializa a voz, sendo conveniente, por isso, xingar e dizer que não escreve porque é “burro”; ou se faz como Bernardo Carvalho, que admite frontalmente que, para escrever, é melhor reproduzir o que se lê nos jornais e na internet, sem maiores transtornos afetivos ou intelectuais.

Esse realismo (já chamado de “novo realismo”) procura provar que a estratégia da representação, se não pode ser descartada, é tormentosa, afetando, por fim, o enunciado e a disposição histórica dos objetos (“E na polícia todo mundo é burro. Tem que ser burro para ser da polícia. Nessa polícia da qual eu faço parte”). No Brasil, assumir o lugar do outro — assim como a paisagem da cidade do Rio, no início do século XX, devorou e macaqueou o modelo parisiense de urbanidade — é um ato civilizatório caracteristicamente brasileiro e, ao que parece, não pode ser de outro jeito, dado o nosso reconhecimento tácito da submissão ao modelo de prestígio. Afinal, como disse Sevcenko, “Era preciso, pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura”, embora insalubre e insegura ela continuasse. Até hoje. A transfiguração do real, para o bem ou para o mal (pensemos em José de Alencar, ontem, e em André Sant'Anna, hoje), é uma questão de imagem: como operamos a representação, na qual tudo o que é representado só o é e da forma como é, como diz o estudante de chinês, “por conta de uma deficiência da realidade” que precisa ser, num caso, *reparada* (é o caso mesmo de Alencar, que idealizou o espaço cultural e geográfico em sua obra, ou o prefeito Pereira Passos, que fez do Rio de Janeiro uma Paris tropical) e, no outro, *duramente reconsiderada* (André Sant'Anna, Bernardo Carvalho, os exemplos colhidos aqui).

Desse modo, o entroncamento da capacidade discursiva do texto, fundamentada na velha concepção mimética, leva ao reconhecimento de que, com o seu questionamento de legitimidade, não interessa, de per si, o princípio estético-filosófico confiante em seus parâmetros universais. Não se trata, pois, de uma representação que, como queria Auerbach, promovesse uma volta à própria essência do texto ou disso obtivesse uma restauração do real no texto. Sobre isso, pode-se sempre perguntar: é possível voltar a “sus colores originales”? (DE LA SERNA, 2003, p. 404). Acredito que não. O que interessa, sim, sem desprezar, contudo, o componente artístico dessa configuração de linguagem, é fazer ver, acima de tudo, a singularidade da experiência cultural do Brasil refletida em sua literatura — sua impostura e artificialismo —, razão

por que urge, já com muito atraso talvez, pensar uma teoria literária amparada no solo da pesquisa historiográfica brasileira.

Representação: Compensação

Já que Danto teve a felicidade de relacionar a representação com a modalidade específica da representação *por substituição*, pela qual os políticos, vistos como “nossos delegados”, substituem o povo no Congresso, trago ao debate, nessa ilação de fatores, a lembrança de outro escritor brasileiro, pensador obsessivo das coisas daqui, Lima Barreto, que, no romance *Numa e a ninfa*, focaliza ironicamente um zé-ninguém de nome pomposo, Numa Pompílio de Castro, que, só pelo nome, já revela a sua afetação e falseamento provocados pelo fenômeno da representação tipicamente brasileira. Numa Pompílio torna-se deputado federal, na época de Hermes da Fonseca; ascende a essa posição graças a um casamento de conveniência e à ajuda do sogro, Neves Cogominho, a ponto de um dia um jornalista, referindo-se ao rapaz, confundir-se e achar que ele era um parente consanguíneo, não o genro: “O sr. Numa Cogominho parece ter esperado o momento azado de revelar-se” (BARRETO, 2017, p. 45). Fato muito comum na vida nacional desde sempre, o investimento pessoal de Numa se deu no âmbito dos estudos superiores e no da bajulação dos mais fortes: “desprezado pelos doutores, percebeu logo que era preciso ser doutor fosse como fosse” (p. 48), “fazendo de sua vara de juiz alfanje de emir, obediente aos desígnios de Neves Cogominho” (p. 50). O seu casamento por interesse com Edgarda (“Esperava, com rara segurança de coração, que o casamento lhe desse o definitivo empurrão na vida”, p. 51) e a sua chegada à esfera política — com a nota de que era “o deputado ideal” (p. 43), o que nunca falta ao serviço, mas que fica “a dormir na sua bancada” (p. 43), e que, por isso mesmo, já se sabendo “de antemão a sua opinião, o seu voto” (p. 43), sem causar mal-estar a ninguém, cuidando para não se fazer notar — revelam, na personagem-título, um premeditado e bem urdido esvaziamento de personalidade. Numa não é Numa (assim como Jacobina não é Jacobina, é o alferes): é uma representação, uma *representação de posições sociais* a que se aspira numa sociedade como a daquele tempo, principalmente, e numa sociedade ainda como a nossa, atualmente, na qual casamentos desse tipo servem para alavancar destinos pessoais, mesmo em meio a outras possibilidades de enriquecimento.

Por sua vez, já em outra ponta da história do país, cem anos depois, o estudante de chinês, cujo nome em nenhum momento é citado na economia do livro (em flagrante caracterização de personagem, em tudo oposta à de Numa Pompílio de Castro, que evoca o segundo imperador da Roma monárquica), mantém, pode-se dizer, a capacidade para substituir-se a si mesmo. Se Numa de Castro quis ser deputado, mas não encara seriamente a profissão, apenas porque quis subir na vida sem maiores esforços, ou, pelas palavras de Lima Barreto, desejou simplesmente “encarregar-se” (BARRETO, 2017, p. 51), o estudante de chinês, desenhado por Bernardo Carvalho, vai estudar mandarim e “insistir numa língua que ele não tem a menor condição de aprender [...] Uma língua na qual ele pode no máximo supor os sentidos e deduzir os tons” (CARVALHO, 2013, p. 58).

Nos dois casos, Numa, de Lima Barreto, e o estudante de chinês, de Bernardo Carvalho, vê-se estrondosamente um fiasco de existência completo: uma mistura de superficialidade, autoengano — mas também, ou, sobretudo, esperteza (em seu nexos negativo) — e aspiração social por tudo assimétrica à própria capacidade de ocupar postos de trabalho. Isso porque os acometem certa arrogância e um desejo vazio de ascensão social — espécie de compensação para a falta que define essas duas personagens, e certamente outras, ou quase todas as personagens da prosa brasileira, se não for igualmente arrogante afirmar isso. Não é demais lembrar que, em *Numa e a ninfa*, é a esposa Edgarda quem, por suposição inicial, escreve os discursos que ele lê na Câmara. Numa Pompílio, memorizando os textos que ele não escreve — um caso claro de representação por substituição —, irá declamá-los para o público, para, assim, marcar presença e cumprir sua função social. Mais um ato de representação, ou substituição: aquele que escreve não fala; quem fala não escreveu o que fala. O estudante de chinês, por seu turno, não fala chinês nem nunca aprendeu de fato, nem nunca aprenderá, mas tem certo na mente que, do ponto de vista social e profissional, deve aprender “a língua do futuro”, porque, “um dia, todo mundo só vai falar e entender chinês”.

O herói de Lima Barreto e o de Bernardo Carvalho estão metidos numa ação cujo significado se reduz a uma vaga experimentação de progresso social, mas cuja engrenagem e realização apenas fingem conhecer, na esperança de que tal atitude os salve do inteiro anonimato e da rejeição impiedosa da sociedade. Ambos se apoderam, pois, do que não dominam: de um lado, a escrita de Edgarda e o exercício efetivo requerido pela função de deputado federal (é bom lembrar que Numa dorme durante as sessões, alheio ao que se passa a seu redor, por incompetência de se envolver

diretamente com a situação ou por indiferença sua diante dos fatos), enquanto, pelo que se lê no outro romance, a aprendizagem do chinês para sabe-se lá o quê é também só uma pantomima para aquele homem acuado pela polícia. Enfiados até o pescoço no terreno nebuloso da falta, resta-lhes, como estratégia de sobrevivência, confiar no fenômeno da representação, que é um modo de burlar a realidade, modo dicotômico de pergunta e resposta entre atores sociais — o imitante e o imitado. Não faltou essa percepção a Sílvio Romero, que, aliás, em tempos que já poderiam ter sido superados, chamou de “atores” esses nossos patrícios na arena política, envolvidos todos numa “comédia” de costumes:

O nosso constitucionalismo [parlamentar], apesar de alguns benefícios que prestou ao país, não passou de uma *comédia*, cujos papéis eram distribuídos a limitado número de *atores* e a cujo desempenho o grosso da nação nem em sonhada miragem assistiu. (ROMERO, 1978, p. 171; grifos meus)

Para a eficácia da operação representacional, intui-se a exigência do apagamento da sombra — a mesma sombra do espelho de Jacobina a perturbar a visão que se tem do país, vamos dizer assim, alegoricamente —, sombra que, perturbando mais incitando também uma visão mais aguda do fato problematizado, se interpõe nessa relação dual, cujas extremidades parecem não se tocar, salvaguardando-se o jogo das aparências. Para tanto, pois, não pode haver contradição (e, no entanto, a contradição existe, perturba e é percebida, embora negligenciada na “língua do futuro”, avisa o estudante de chinês), tida ora como um defeito de raciocínio, ora como um mecanismo capaz de provocar a desmontagem da farsa. Se isso acontecesse, graças à ação da contradição, esta poderia levar ao descrédito da própria representação, enquanto o enredo — tanto do romance quanto da vida social — precisa ser preservado, já que reproduzir parece ser a nossa peculiaridade cultural. Vejam-se os exemplos do estudante de chinês, de Jacobina, de Numa Pompílio de Castro, de Sílvio Romero, da reflexão de Sevcenko, do argumento econômico de Antonio Palocci... e quem mais apareça. Pois, só para lembrar Sérgio Buarque, afinado com esse espírito que sobeja na vida cultural brasileira — a que sua literatura não fica imune nem indiferente —, tudo parece se converter em “ornamento e prenda”, deixando de lado, como menor, o “instrumento de conhecimento

e de ação”. Deficiência encontrada na realidade? Pode ser. Mas é o caminho que vem sendo trilhado, devendo ser compreendido estrutural e historicamente.

Como diz o estudante de chinês ao delegado, a deficiência encontrada na realidade o põe a *imaginar*, o que funciona como estratégia de sobrevivência e que, no fundo, por isso mesmo, é regra de atitude e comportamento nesse tipo de cultura. Estupefato que anda com sua retenção na delegacia, supõe-se vítima de um sistema invisível e cruel que ele não compreende — uma ofensiva ao sistema representacional? —, apesar de bem informado sobre tudo (“A educação no Brasil acabou. Acabou mesmo! O nível está baixíssimo. Não dá pra conversar. Não tem interlocutor. Ninguém sabe nada. Tá difícil encontrar gente do meu nível. Sou um cara informado”). Isso denota que é preciso retomar os rumos confortáveis da representação, da qual, na verdade, o estudante é vítima, porque seu conhecimento de mundo se defronta com os limites que o próprio sistema de representação oferece (relembrando: Jacobina só se sente bem e com segurança naquele sítio abandonado quando volta a vestir a farda de alferes, a qual o compensa de tudo, da falta, da perda, do desconforto, da solidão).

A representação tem, assim, como seu correlato, em vida social, a *compensação*. Não é à toa que, adormecidos em seu métier, tanto o estudante de chinês, que não aprendeu essa língua nem aprenderá, quanto Numa, que assumiu o posto de deputado mas nada sabe da vida política, preferindo dormir nas sessões e não se envolver em discussões parlamentares, se sentem confortáveis e compensados ao representar seu papel (agora, no sentido teatral do termo), mas também desconfortáveis, quando aparece uma situação embaraçosa que os ponha em xeque, ainda que nos domínios mesmos da representação.

Ambas as personagens compensam sua falta de recursos, sua precariedade material e sua incapacidade efetiva para o trabalho que se propõem fazer com a sua imersão na representação, que pode passar por vários signos, como é comum no Brasil: Pátria, História, Natureza... A esse propósito mesmo, Antonio Candido, no mesmo sentido que venho sustentando, afirma, referindo-se aos momentos fundacionais da literatura brasileira, que esta, com seu leque de significações, *compensa* sua posição marginal em face do colonizador com a ideia de “natureza”, exaltada então, confundida com a noção de “pátria” — esse seria, conforme tento mostrar, um dos efeitos da representação, tanto em sua versão estética quanto em sua versão dada pelo contexto social brasileiro:

A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1988, p. 141; os grifos são de Candido)

Assim na literatura, assim na vida que se leva. São notáveis, desse modo, a subserviência do estudante de chinês a uma fábula que, típica do senso comum mas já suficientemente internalizada por muita gente do lado de cá, garante que o chinês será a língua do futuro (“Aliás, quero ver quem não falar chinês na hora que eles invadirem”), como também a subserviência de Numa Pompílio de Castro ao sogro e à esposa para poder se manter e continuar se mantendo no estrato social a que ele sempre aspirou (“faro de adivinhar onde estava o vencedor — qualidade que lhe vinha da ausência total de emoção, de imaginação, de personalidade forte e orgulhosa”). Seriam essas as camadas brasileiras responsáveis pelas mudanças sociais, em ações em que se misturam e confundem impostura e satisfação perversa com o *status quo* dominante com que se deixam representar e, nesse movimento, dirigem qualquer efeito simbólico na esfera da própria representação.

Representação: Degeneração

A imaginação, nessas personagens, é rasteira, ou quase rarefeita, confundindo-se, antes, com aspiração a um bem imediato, tal a importância que assume o peso da representação nessas duas personagens, Numa Pompílio de Castro e o estudante de chinês, tão distantes entre si no tempo, mas tão próximas, por representarem bem o papel de certo brasileiro, o tipo comum, o tipo ideal capaz de caracterizar a média humana aqui encontrada. Se Numa Pompílio é praticamente falto de “emoção” e de “imaginação”, o estudante de chinês, não mais bem aquinhado nesse sentido do que o primeiro, ainda recorre à imaginação, mas sabe que tal é inútil na vida prática:

Tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer. É claro que isso significa, também, que a possibilidade de dizer não está no chinês propriamente dito, mas *numa língua que ele apenas imagina, porque é impossível aprendê-la*. (CARVALHO, 2013, p. 9; o grifo é meu)

A história da representação, na literatura e no contexto social brasileiro, tem sido também a história do esforço despendido para acertar o passo com a ordem das coisas — por troca, substituição, compensação —, ainda que, nesse rol de tentativas e buscas, a intuição dos atores sociais envolvidos no fenômeno aponte ordinariamente para a dificuldade de entrosamento com o real, ou para a quase impossibilidade de um enquadramento eficiente desses mesmos atores no cenário em que gostariam de se ver instalados. Representar, substituir quem talvez pudesse fazer melhor no ofício ou na vida, não é problema. Isso porque, quando acontece (é o caso de Numa Pompílio), foi por uma exigência do próprio meio que assim deseja ver garantida a adequação dos seres e objetos a um propósito social, embora o crédito dado a isso possa ser até irrelevante. O negócio é ver funcionar relativamente bem, como sinal de coesão, a caixa de oportunidades sociais, essa maquinaria que parece estar acima das necessidades mais prementes da sociedade. Ainda que ao indivíduo seja facultado dormir no trabalho (Numa Pompílio) e fuja às suas responsabilidades efetivas, nisso não há aparente contradição, já que o sistema o permite e até estimula. A passagem que colhi do romance fala por si só desse estado de coisas:

Edgarda, depois de levar a xícara aos lábios, sorver um gole e descansá-la, observou:

— É preciso aparecer, Numa!

Com preguiça e mansidão, o marido objetou:

— Para que, Edgarda? Para que? Há lá tanta gente inteligente que não preciso incomodar-me.

— Eu — fez ela — se estivesse no caso de você, por isso mesmo é que me incomodava. Você tem vergonha?

— Não, ao contrário; sou até desembaraçado, mas... mas... preciso estudar.

— Pois então estude! Que dificuldade há? (BARRETO, 2017, p. 56)

Já no romance de Bernardo Carvalho, por outro lado, o sentimento de apatia mas de fingido interesse (que, de algum modo, é preciso demonstrar em situação de representação) do estudante de chinês é o mesmo que se vê em Numa, com a mesma superficialidade e arrogância:

Aqui tem wi-fi? Alguém tem que avisar! Está no Corão! O senhor não lê jornal mas lê o Corão! Isso é que importa. Lê jornal também? Ah. Não lê o Corão. Lê só jornal. Tudo bem. Os colunistas? Imbecis? Acha? [...] Sem querer ofender, o senhor não sabe nada. Fora essa história aí do Corão, que pra mim é novidade. Ah, é! Vou escrever. Eu sempre escrevo pra seção de cartas do leitor. Eu também tenho um blog. Estou no Facebook. Tenho muita opinião. (CARVALHO, 2013, p. 32-33)

Se Numa se serve dos discursos escritos por Edgarda — textos que, na verdade, são escritos por Benevenuto, o primo da mulher que, entre beijos e carícias adulterinos, lhe dá o escrito que ele mesmo compôs para que ela passasse tudo a limpo em outro papel, usando sua letra, para o marido enganado pensar que é ela mesma quem os escreve, numa demonstração clara de um ato de representação da representação, praticamente em *mise en abyme* —, o estudante de chinês, também representando, transcreve opiniões de internet, de blogs, para dar a entender também que é ele quem escreve e pensa aquilo mesmo que colheu, embora (ou justamente por isso) de maneira atabalhoada, já que finge, nem sempre muito bem, dominar os assuntos que coleta.

Correlativamente, é digno de nota constatar, na história social do Brasil, certas recorrências de representações, repetições e compensações que não se esgotam (é o que parece). Algo parecido se dá, por exemplo, com o movimento chamado Regeneração, promotor de revitalização urbana nos primeiros decênios do século XX, no Rio de Janeiro, então capital da República. Não à toa, abundam na história político-econômica do país nomes de movimentos sociais em que o prefixo “re”, indicativo de renovação ou de repetição, está presente, quando não recorrem ao adjetivo “novo” ou “nova” para se referirem a coisas que, supostamente, teriam feição diferente. Aí vem em socorro o Machado de Assis de *Dom Casmurro* que não me deixa mentir: Bento, na maturidade, comparando a casa em que viveu na infância e adolescência com a casa que mandou

erguer no Engenho Novo, feita à imagem e semelhança da primeira, e associando a casa a ele próprio, saiu-se com esta: “se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”. Representação de representação — o rosto e a casa —, uma coisa não anula a outra, apesar dos esforços em contrário. Segundo esse modo de ver, tudo parece repetir, mas repete mal, porque falta sinceridade na representação, ou a representação padece mesmo dessa falta de sinceridade. O movimento da Regeneração, no Rio do começo do século XX, envolve um projeto de reformas urbanas, capaz de fazer a cidade velha reviver numa mais nova, civilizando-se com uma arquitetura que imitava a de feição francesa, demonstrada no alargamento de ruas e avenidas, para o deleite das elites da época, enquanto, ironicamente, “combinava com a certeza da ‘degeneração’ dos mestiços e da população pobre condenada pela ciência determinista” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 331; o grifo é das autoras). Alguém, portanto, sai em desvantagem nessa história toda: quem não sai aos seus degenera.

A desvantagem do estudante de chinês foi não saber explicar, com o mínimo de razoabilidade expressional possível, o motivo pelo qual queria ir à China, nem como desenvolver uma ação prática para que se livrasse do incômodo de estar numa delegacia para averiguações (de quê, ele também não sabe, muito menos o leitor); e, em razão de todo esse imbróglio, boa parte da massa verbal de *Reprodução* transforma-se em um emaranhado de informações que não se casam e criam o maior barulho de sonoridade e sentidos por meio do cruzamento frenético de argumentos que não se concluem ao lado de citações desconstruídas. A pressão psicológica exercida sobre a personagem parece ser uma metáfora aproximada do que significa, no Brasil, viver com medo e insegurança, superficialidade, ressentimento e falta de chances na vida: um retrato em branco e preto do país, ao qual — é o que faz ressumar a leitura do romance — *falta* sempre um projeto objetivo e responsável de construção de sociedade, já que as impressões da personagem e os cacos de informação que ele dissemina ao longo do livro se sucedem ininterruptamente, a ponto de tirar o fôlego de quem lê (mais um indício, conforme já comentei, de que há pressa em registrar fatos, fazendo coincidir o tempo da impressão que a personagem tem do real e a representação que realiza no texto).

Assim, a representação — como procedimento estético e, paralelamente, intrincado um no outro, como significado social de ações peculiares a narrativas brasileiras — pode ser vista, entre nós, como uma categoria de análise proveitosa e instrumento de alcance heurístico capaz de revelar a singularidade de expressão dessa

literatura, fazendo reclamar um modo de abordagem que torne inteligíveis os meandros da formação da sociedade e o comportamento dos atores implicados nesse tipo de existência.

Referências

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 809–836.

BARRETO, Lima. *Numa e a ninfa*. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2017.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 140–162.

CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DE LA SERNA, Jorge Ruedas. El método de Antonio Candido. In: DE LA SERNA, Jorge Ruedas (Org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*. Campinas : Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p. 397–415.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

ROMERO, Sílvio. Os novos partidos políticos no Brasil e o grupo positivista entre eles. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 167–194.

SANT'ANNA, André. A lei. In: SANT'ANNA, Sérgio. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Guimarães Rosa: viagem e espaços nômades entre identidade e alteridade¹

Guimarães Rosa: journey and nomad spaces between identity and alterity

Maria Rosa Duarte de **Oliveira**

Atualmente, é professora titular da
Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, onde ministra a disciplina
de Teoria Literária no Curso de Pós-
Graduação em Literatura e Crítica
Literária.

mrosa0610@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4603-7349>

Recebido em: 18/2/2019.

Aceito para publicação em: 2/6/2019.

¹ Este ensaio, aqui republicado, recebeu atualizações nesta segunda versão, originalmente publicada em 2008, no volume 17, n. 25, da Revista Cerrados.

Resumo

Trata-se de uma reflexão sobre o gênero da literatura de viagem, visto sob a forma de nomadismo enquanto operador cognitivo do método poético-científico de Guimarães Rosa em *O Recado do Morro*, uma das narrativas de *Corpo de Baile* (1956). São planos diferentes de viagem: a realizada pelo autor ao cruzar o sertão mineiro, especialmente o Morro da Garça e a Gruta de Maquiné; a da expedição ficcional e a do próprio recado do Morro, fórmula mágica cifrada, em sua movência espaço-temporal.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Viagem. Nomadismo. Vocalidade. Escritura.

Abstract

*The present work aims at a reflection on the literature of journey gender, seen under the aspect of nomadism as a cognitive operator of Guimarães Rosa's poetic-scientific method in *O Recado do Morro*, one of *Corpo de Baile* (1956) narratives. Different plans of journey can be seen: one of them is performed by the author as he crosses the interior of Minas, especially Garça Hill and Maquiné Cave; another one is the fictional expedition, and the message from the Hill itself, magic formula epitomized, in its space-time mouvance.*

Keywords: *Guimarães Rosa. Journey. Nomadism. Vocality. Writing.*

Para um imigrante, para o nômade involuntário, a questão existencial é provavelmente esta: quando se apagará a consciência de estar em outra parte? Em outra parte que não o lugar em que se nasceu; outra parte talvez para além de uma certa imagem de si mesmo acalentada, com ou sem razão. (ZUMTHOR, 2005, p. 185)

O tema da viagem na literatura é um dos grandes arquétipos simbólicos e em permanente renovação, gerando infinitas variedades de exploração. É um tema caro à Literatura Comparada, território feito de trânsitos e passagens, de modo que o comparatista se assemelha, e muito, ao viajante e, ainda mais, ao nômade: aquele que faz do deslocamento e da contaminação entre saberes e áreas de investigação, sua morada.

Neste transitar entre fronteiras, que toda viagem implica, há que se considerar a relação eu-outro, o próprio e o alheio, a diferença e a contaminação, num jogo constante entre a identidade e a alteridade na produção do sentido. Trata-se de um processo dialogal e de apropriação do outro para uma nova simbiose que seja capaz de manter viva a tensão entre forças centrípetas e centrífugas, em contínuo trânsito entre a concentração e a dispersão.

A questão das fronteiras se faz presente e é então que a identidade se vê relativizada frente à alteridade, de modo que há que se estabelecer para o viajante uma outra zona, entre ambas, um não-lugar (GOMES, 2004), ou melhor, talvez, um entre-lugar feito de movência e trânsito entre o que é e o que não é meu. Esse é o lugar do nômade, daquele que faz da deriva sua geografia e do inacabamento sua pátria. Mas esse é, também, o lugar da voz, que marca uma outra territorialidade:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. *Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos Nômades.* (ZUMTHOR, 1997, p.297- 298; destaque nosso)

Esse é o entre-lugar onde a viagem, enquanto operador cognitivo, encontra no nomadismo da voz – que transita entre o silêncio e o som, o timbre e o gesto, o corpo e a palavra – a essência do poético, por sua função fantasmática no sentido barthesiano: a presença de um corpo fugidio na cintilação de um instante que dura, subtraindo-nos da cronologia e do pragmatismo rotineiro do cotidiano.

O trânsito da vocalidade no tempo-espaço é a história de uma movência entre texto e obra, escritura e performance, por meio de intérpretes variados, num jogo dialético entre identidade e alteridade. Por isso, para Zumthor, é pela ancestralidade da voz que as culturas mais refinadas e tecnológicas reencontram seu outro na viagem para dentro e para fora da memória da tradição:

Todo texto registrado pela escritura, como o lemos, ocupou, pelo menos, um lugar preciso num conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos; uma *intervocalidade*, como a “intertextualidade” da qual se fala tanto há alguns anos e que considero aqui, em seu aspecto de troca de palavras e de convivência sonora. (ZUMTHOR, 1993, p.144)

Nessas redes mnemônicas de intervocalidade, instaura-se a movência de cada discurso por entre três espaços distintos: o da tradição, que traz para dentro dele os ecos textuais vindos de outra parte; o da audição no aqui e agora da performance, que faz do texto obra vocal, e o do próprio texto nas suas relações internas. (ZUMTHOR, 1993, p.145). Eis aí o traçado de uma nova geografia e história das vozes poéticas que rememoram a errância dos povos nômades pelo deserto.

O sentido de viagem na modernidade como operador cognitivo, gerador de saberes diversos e de meta-discursos (KRYZINSKI, 1997, p. 260), é uma transformação significativa para o gênero, deslocando os pólos de identidade-alteridade e de cartografias reais-imaginárias para dentro do próprio processo de criação literária.

Em termos cognitivos, trata-se de uma percepção do espaço não mais enquanto conceito empírico, mas enquanto discurso de um observador-viajante a partir de seu lugar de observação, o que implica tensão entre posicionamentos opostos – centrado e descentrado de um eu-observador, simultaneamente sujeito e objeto no campo de visão de um outro que o observa de fora. Esse campo de forças em movimento de concentração-dispersão instaura o confronto entre identidade-alteridade por meio da tensão dialógica entre o familiar e o estrangeiro, problematizando a alteridade que se impõe como diferença e ponto de indeterminação a todo discurso que deseje catalogá-la e interpretá-la.

Nesse tipo de viagem, a meta-discursividade tem um papel singular na medida em que a escritura olha para si própria e se interroga e o deslocamento tem aí um estatuto espaço-temporal particular no contexto de uma geografia textual potencialmente

infinita (KRYNSKI, 1997, p. 255). Não há mais a inscrição de impressões de viagem, ou, pelo menos, se presentes, adquirem outro matiz. Viaja-se por categorias mentais como a memória, o desejo e a viagem, como fluxo metamórfico contínuo, que se faz presença viva enquanto substância em estado de vir a ser entre a determinação e a indeterminação.

Vista sob o ângulo de operador cognitivo, dentro do processo de criação literária, a viagem pode adquirir o sentido de nomadismo, o que implicaria a construção de um texto literário nômade, no qual as categorias estão em processo de mutação e deslizamento de fronteiras entre realidade–ficção; autor–narrador–personagem; voz–oralidade–escritura; tradição e reinvenção de novas formas; regional e universal.

Esse é o caso do projeto literário de Guimarães Rosa. Nele, a viagem possui esse sentido de nomadismo em nível de construto poético, conforme é nosso propósito investigar à luz da análise de *O Recado do Morro*, uma das narrativas de *Corpo de Baile* (1956). Trata-se de planos diferentes de viagem: a realizada pelo próprio autor ao cruzar o sertão mineiro (da sua cidade natal, Cordisburgo, ao Morro da Garça e à Gruta de Maquiné), a da expedição ficcional, na qual o narrador–viajante é uma presença oscilante entre realidade–virtualidade, e a do próprio recado do Morro (da Garça), em sua movência espaço–temporal por meio da performance de diferentes intérpretes, que o vão reatualizando até que ele se transforme em canção completa. Nesse ponto culminante, atinge-se, surpreendentemente, o sentido maior do “recado do morro”: uma fórmula mágica que viajava, como um oráculo flutuante e cifrado, por entre rastros dispersos ao longo deste nomadismo textual.

Um exercício comparatista: O Recado do morro e a viagem entre geografia e literatura

As biografias de Guimarães Rosa são férteis em demonstrar a viagem e as cadernetas de campo por ele elaboradas, que são constituintes fundamentais de seu método de criação poética. É dele mesmo a revelação de seu amor pela travessia geográfico–literária no seu discurso de posse como membro titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, em 20 de dezembro de 1945¹:

¹ Esse discurso foi publicado originalmente na *Revista da Sociedade Brasileira de Geografia*, n. 53. Rio de Janeiro, 1946, p. 96 – 97. A longa citação se justifica por seu significado no contexto deste ensaio, que reproduziu parcialmente o texto original, no Banco de dados bibliográfico – João Guimaraes Rosa.USP, disponível em:

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjn08GjsTgAhVdErkGHWltCgAQFjABegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fwww.usp.br%2Fbibliografia%2Fperiodico.php%3Fcod%3D592%26s%3Dgrosa&usq=AOvVaw3JPy6B2LvlkBqLzwcs347T> Acesso em 17/02/2018.

[...]De início, *o amor da Geografia me veio pelos caminhos da poesia* – da imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas: dos campos, das matas, dos rios, das montanhas; capões e chapadões, alturas e planuras, ipuêiras e capoeiras, caatingas e restingas, montes e horizontes; do grande corpo, eterno, do Brasil. Tinha que procurar a Geografia, pois. Porque, “para mais amar e servir o Brasil, mistér se faz melhor conhecê-lo”; já que, mesmo para o embevecimento do puro contemplativo, pouco a pouco se impõe a necessidade de uma disciplina científica. *Desarmado da luz reveladora dos conhecimentos geográficos, e provido tão só da sua capacidade receptiva para a beleza, o artista vê a natureza aprisionada no campo punctiforme do momento presente. Falta-lhe saber da grande vida, envolvente, do conjunto. Escapa-lhe a majestosa magia dos movimentos milenários*: o alargamento progressivo dos vales, e a suavização dos relêvos; o rejuvenescimento dos rios, que se aprofundam; na quadra das cheias, o enganoso fluir dos falsos-braços, que são abandonados meândros; a rapina voraz e fatal dos rios que capturam outros rios, de outras bacias; o minucioso registro dos ciclos de erosão, gravado nas escarpas; as estradas dos ventos, pelos vales, se esgueirando nas gargantas das serranias; os pseudópodos da caatinga, invadindo, pouco a pouco, os «campos gerais», onde se destrói o arenito e onde vão morrendo, silentes, os buritís; e tudo o mais, enfim, que representa, numa câmara lentíssima, o estremunhar da paisagem, pelos séculos. Ainda agora, faz menos de uma semana, acabo de regressar de uma excursão de férias, extenuante mas proveitosa, realizada apenas para matar saudades da minha região natal e para rever *velhos poemas naturais da minha terra mineira*. Quanta beleza! Ávido, fiz, num dia, seis léguas a cavalo, para ir contemplar o rio epônimo – *o soberbo Paraopeba – amarelo, selvagem, possante*. O «cerrado», *sob as boas chuvas, tinha muitos ornatos: a enfolhada capa-rosa, que proíbe o capim de medrar-lhe em tôrno; o pau bate-caixa, verde-aquarela, musical aos ventos; o pao-santo, coberto de flores de leite e mel; as lobeiras, juntando grandes frutas verdes com flôres rôxas; a bolsa-de-pastor, brancacenta, que explica muitos casos de «assombrações» noturnas; e os barbatimãos, estendendo fieiras de azinhavradas moedinhas*. Os campos se ondulavam, extensos. Sôbre os tabuleiros, gaviões grasniam. *A Lagoa Dourada, orgulho do Município, era um longínquo espelho. A Lagoa Branca, já hirsuta de juncos, guarda ainda o segredo do seu barro, que, no dizer da gente da terra, produz, na pele humana, intensa e persistente comichão. Buritís, hieráticos, costeiam, por quilômetros, o Brejão do Funil, imenso, onde voam os cocos e se congregam, às dezenas, as garças. E, enfim, do «Alto Grande», mirante sem preço, a vista se alongava, longíssima, léguas, até o azulado das montanhas, por baixadas verdes, onde pedaços do*

rio se mostravam, brilhantes, aqui e ali, como segmentos de uma enorme cobra-dormato. Dois dias depois, estava eu visitando, em Cordisburgo – o meu torrão inesquecível – a maravilha das maravilhas, que é a Gruta do Maquiné. E, aqui, confesso, muita coisa se revelou a mim, pela primeira vez. Certo, eu já pensava conhecer, desde a infância, os feéricos encantos da Gruta e as suas deslumbrantes redondezas: môrros, bacias, lagoas, sumidouros, monstruosos paredões de calcáreo, com o raizame lao-côntico das gameleiras priskas, e o róseo florir das cactáceas agarrantes. Mas, era que, desta vez, eu trazia comigo um instrumento precioso – bússola, guia, roteiro, óculo de ampliação: o trabalho que devemos à minuciosa operosidade, ao sentimento poético, à capacidade científica e ao talento artístico do meu saudoso amigo Afonso de Guaira Heberle: o reconhecimento topográfico «A Gruta de Maquiné e os seus Arredores». Deu-se a valorização da estesia paisagística, graças às lições da ciência e da erudição. Prestígio da Geografia! [...] (Revista da Sociedade Brasileira de Geografia, n.53. Rio de Janeiro, 1946, p.96–97; destaques nossos)

Um primeiro olhar exploratório sobre esse discurso, que é o registro da travessia do autor como viajante pelo espaço geográfico mineiro – do rio Paraopeba, às Lagoas Dourada e Branca, até sua cidade natal de Cordisburgo e a visão da gruta de Maquiné – já nos impressiona pela dissipação das fronteiras entre dois territórios bem demarcados: o científico e o poético.

Se, por um lado, Rosa atribui grande valor ao conhecimento científico do geógrafo, que fornece ao artista o que não possui, isto é, uma visão não-contemplativa mas global dos processos geológicos e topográficos, bem como instrumentos de exploração geográfica – a bússola, o guia, o roteiro e o óculo de ampliação –; por outro, investe o diário de viagem de uma qualidade de presença poética que transborda seus limites de catalogação científica, ao modo dos clássicos diários dos viajantes naturalistas do séc. XIX, na sua ânsia classificatória de espécies raras da flora e da fauna brasileiras, interpretadas pelo viés do exotismo do olhar europeu.

Ao invés da fidelidade ao nome científico de cada espécie, o que esse “caderno de campo” roseano enfatiza é a cor, o som, o jogo sinestésico e rítmico que, antes de ser palavra, é presença vocal para ser revivida, a cada vez, por uma experiência multisensorial do intérprete na duração do instante presente de sua leitura silenciosa, que é som, visão, tato, cheiro, palavra, corpo e percepção imaginativo-integrativa, mais do que decifração intelectual. A gruta de Maquiné ganha força de ser vivente pela palavra, pelo ritmo, pelo efeito sinestésico, simultaneamente visual (fanopéia) e sonoro (melopéia): “os feéricos encantos da Gruta e as suas deslumbrantes redondezas: môrros,

bacias, lagoas, sumidouros, monstruosos paredões de calcáreo, com o raizame laocôntico das gameleiras priscas, e o róseo florir das cactáceas agarrantes”.

Difícil não ver-ouvir nesse discurso autoral a voz de outros viajantes, que cruzam esse espaço vindos de outras cartografias, agora explicitamente ficcionais, como é o caso do “caderno de campo” do narrador-viajante de *O Recado do Morro*²:

Pelas abas das serras, quantidades de cavernas – do teto de umas poreja, solta do tempo, a aguinha estilando salobra, minando sem fim num gotejo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, que nem renda de torrõezinhos de amêndoa ou fios de estadal, de cera-benta, cera santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aqueles sejam goelas da terra, com boca para morder (RM, p. 29).

A mesma contaminação entre o discurso de Rosa-viajante e o do narrador-viajante ocorre na relação deste com o plano da história, onde acontece, também, uma expedição de cinco viajantes pelos gerais (Cordisburgo, gruta de Maquiné, serra Diamantina, morro da Garça), dentre eles um estrangeiro, o alemão seu Olquiste, ocupado em anotar cada pormenor do caminho no seu caderno de campo. O narrador, embora não seja um personagem da expedição, marca sua presença na viagem, seja pelo grau de observação de cada pormenor topográfico, seja pelo conhecimento que possui sobre cada um dos membros da expedição, especialmente a intimidade com o guia – Pedro Orósio – irmanando-se a ele no modo de avaliar a inexperiência do viajante estrangeiro, tão preocupado em catalogar o incatalogável:

O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato (...) Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos (...) colhia com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar: de marroio, carqueja, sete-sangrias, amorzinho-seco, pé-de-perdiz, João-da-costa, unha-de-vaca-roxa, olhos-de-porco, copo-d’água, língua-de-tucano, língua-de-teiú” (RM, p. 29, 31).

² Todas as citações de *O Recado do Morro* referem-se ao livro *No Urubuquaquá, no Pinhéem*. 9^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Daqui em diante, usaremos a sigla RM para nos referirmos ao título da narrativa.

Interessante confronto entre identidade/alteridade se encena na escritura: de um lado “seo Alquiste”, nome já transformado e “aclimatado” à terra pelo linguajar do sertanejo; de outro, a distância entre o comportamento próprio dos viajantes europeus do séc.XIX –anotar, recolher, classificar – e o caderno de anotações do narrador–viajante (ou autor?), que redimensiona a classificação pela contaminação do poético; afinal, como distinguir entre os nomes científicos e os inventados das espécies de plantas? Seria João-da-costa simples folhinha sem serventia ou o nome de alguém? E amorzinho-seco? E copo-d’água? E unha-de-vaca-roxa?

Melhor, ainda, seria pensar o oposto: que esses nomes são frutos da pesquisa real do autor sobre as espécies da flora local; o método científico-poético consistiu, então, em extrair do que seria um nome científico a sua estranheza poética por um simples processo de seleção-combinação. Alquimia que faz a poesia brotar das raízes da língua, dos nomes cunhados pelos habitantes locais, pela tradição popular e não por filólogos e lingüistas. Nomes que são o “quem” das coisas, signos motivados, que trazem já em si a qualidade daquilo que nomeiam. Não é à toa que toda a pesquisa filológica leva Rosa, cada vez mais, para dentro da poesia autêntica: aquela que não está nem nos neologismos nem nas metáforas, mas na própria raiz da língua falada pelo povo.

Esse sentido de viagem começa, então, a se delinear com mais clareza: entre a realizada por Guimarães Rosa em sua cidade natal e a ficcional; entre o plano autoral e o seu diário de viagem e o do narrador, também autor de um caderno de campo de quem está e não está em cena, participando da expedição, no plano da história. Ora, um narrador entre ser e não ser personagem é também um nômade, cuja escritura guarda os caminhos da voz, não para ser lida, mas para ser ouvida, vista, sentida, tocada como uma presença que entra por todos os sentidos corporais:

Papagaios rouco gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de anús, coracóides, que piam pingos choramingas. O caracará surge, pousando perto da gente, quando menos se espera _ um gaviãoão vistoso, que gutura (RM, p. 31).

Mas a viagem atinge, ainda, outro matiz: o caminho traçado pelo “recado do morro”, duplo ficcional do verdadeiro Morro da Garça, situado bem ao centro de Minas Gerais, no hoje município de Morro da Garça, ponto geográfico marcante para os vaqueiros nas suas andanças pelo sertão mineiro. É ele que, imponente, instaura-se como ponto de permanência durante todo o percurso da expedição e da mobilidade dos encontros com novos viajantes. Figura presentificada por meio da audição de seu recado transformado em palavra por um velhote esquisito, que morava sozinho dentro de uma

caverna, andarilho errante na vida e no nome: Malaquias (o de verdade) ou Gorgulho (a alcunha):

__ H'hum...*Que é que o morro não tem preceito de estar gritando...Avisando de coisas...*"- (...) Lá__ estava o Morro da Graça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide (...) Em cada momento, espiava, de revés para o Morro da Garça, posto lá, a nordeste, *testemunho. Belo como uma palavra.* De uma feita o Gorgulho levou os olhos a ele, abertamente, e outra vez *se benzeu*, tirado o chapéu, depois expediu um *esconjuro, com a mão canhota.* (...)

__Que que disse? *Del-rei, ô demo! Má hora*, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois olhe que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso nem quero ser favoroso... Del-rei, Del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! *Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos!* E que toque de caixa? *È festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada,* Del-rei, Del-rei!...(RM, p. 39, 42, 48; destaques nossos).

Esse recado preditivo percorre, paralelamente, a viagem da expedição ao modo de uma fórmula mágica, sem sentido para a razão, mas com força condutora daquilo que enuncia (o performativo), no caso, o destino da outra personagem nuclear – Pedro Orósio ou Pê-Boi – talhe de gigante, tão grande e imponente quanto o Morro da Garça, com quem tem a vida cruzada. No entanto, tal qual Édipo, Pê-Boi não foi capaz de entender o recado-oráculo que seu outro – o Morro da Garça – lhe enviou: “__Você entendeu alguma coisa da estória do Gorgulho, ei Pedro?__ A pois, entendi não senhor, seo Jujuca. Maluqueiras...Claro que era, poetagem” (RM, p. 51).

Tal qual o narrador da tradição oral, cuja autoridade está no ensinamento que transmite aos seus ouvintes, ou seja, a tarefa de transformá-los em narradores de novas versões da história ouvida (BENJAMIN, 1985, p.200), aqui, a migração do recado do morro cria um circuito de responsabilidade: O Morro (da Garça) envia seu recado a Gorgulho que o interpreta e o reenvia a todos os viajantes da expedição, inclusive a Pê-Boi, o qual, por não compreendê-lo, não consegue narrar, interrompendo o circuito. Este só se reinicia quando Catraz, irmão de Gorgulho, reconta o que ouviu do irmão para o menino Joãozezim, que conta para o Guégue, que conta para um novo Antonio Conselheiro do sertão mineiro – o Nominedômine (ou Jubileu, ou Santos Óleos), o qual,

por sua vez, conta para o Coletor, restabelecendo-se, dessa forma, o circuito de retomada e reinvenção do recado, uno e diverso na sua travessia movente.

Pê-Boi, embora presente a cada nova performance pelos diferentes intérpretes-narradores, permanece surdo ao sentido oracular do recado e não é capaz de reconhecer nele a antevisão do seu próprio destino. O Morro e seu outro, Pê-Boi. Ambos interpenetram-se por meio de um jogo espelhado entre identidade-alteridade mediado pelo narrador-viajante, que é testemunha dessa outra viagem, peregrina, de um recado para o pensamento não-cartesiano, mas inclusivo, analógico, mágico e poético. Por isso, só aqueles que são também andarilhos e abertos às possibilidades de uma outra lógica afeita à “poetagem” da magia algébrica, bem ao gosto do método roseano de compor, poderão ouvir e entender esse recado cifrado. Pê-Boi tem disponibilidade para isso, assim como o narrador-viajante, que com ele se mistura; se um é capaz de ouvir a voz dos gerais, ouvir o que ainda não é palavra, o outro é capaz de materializar o visto e sentido numa escritura nômade, cujas fronteiras deslizam entre o dizível e o indizível:

[...]Medido, *Pedro Orósio guardara razão de orgulho, de ver o alto valor com que seo Alquiste contemplara o seu país natalício: o chapadão de chão vermelho, desregal, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava (...) o enfile dos buritis, que nem plantados drede por maior mão: por entre o voar de araras e papagaios, e no meio do gemer das rolas (...) cada palmeira semelhando um bem-querer, coroada verde que mais verde em todo o verde, abrindo as palmas numa ligeireza, como sóis verdes ou estrelas, de repente* (RM, p. 53; destaques nossos).

Por isso, pelas sete estâncias pelas quais esse recado migra, os que o ouvem e o reinterpretam são seres que estão à margem, desprovidos de intelectualidade, sem morada fixa, mas unidos pela crença na força performativa de uma fórmula mágica, graças ao seu poder criador do próprio acontecimento que enuncia. Em cada fórmula mágica há um embrião do poético. Diz pelo que escapa ao dito, isto é, pelo seu apelo vocal, fino fio em movência contínua, que perpassa os espaços silenciosos, aquém ou além, das próprias palavras.

É só na sétima migração do recado, agora transmudado em canção pela performance de um cantador – Laudelin – que a outra viagem, a da mensagem subterrânea e oracular de traição e morte de Pê-Boi por seus inimigos, torna-se visível para ele próprio e o recado do Morro chega, finalmente, ao seu destinatário:

Quando o Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.

.....

A viagem foi de noite
Por ser tempo de luar.
Os sete nada diziam
porque o Rei iam matar.
Mas o rei estava alegre
E começou a cantar... (RM, p. 94, 96)

Não deixa de ser significativo o fato de, justamente um estrangeiro – o senhor Alquist (agora investido da alteridade de seu nome em língua alemã)–, ser aquele que prevê o sentido de nomadismo do recado do Morro pela força poética da canção de Laudelim, o mestre trovador, único capaz de integrar os fragmentos dispersos dessas vozes migradoras:

Comovido ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo; que as violas e os cegos vendem pelas estradas (...) Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras (RM, p. 98).

A própria história de Pê-Boi vai sendo tecida, ponto a ponto, por aqueles que tiveram ouvidos para ouvir, acreditar e transmitir o recado, assumindo-se como intérpretes-narradores e sujeitos da performance narrativa no momento único de sua re-encenação pelos ritmos, pausas, palavras e gestos vocais e corporais. Gradativamente, assiste-se ao nascimento de uma outra história e o reconhecimento se faz duplamente –

para o personagem Pê-Boi e para o leitor – e é uma descoberta para ambos: [...] “Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?” (RM, p. 104).

A viagem desse recado–presságio era a que se inscrevia nos subterrâneos da outra, realizada pelos cinco viajantes, no decorrer da história. Essa movência, pontilhada por rastros nômades que apareciam e desapareciam, estava submersa nos interstícios da caminhada, fato que a abertura da narrativa já prenunciara para um bom leitor–viajante, capaz de habitar zonas flutuantes e em devir:

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e morte extraordinariamente comum que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (ou Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim num julho–agosto (...) para dizer com rigor (RM, p. 27).

São pontilhados de paradoxos, entredizeres e subentendidos que delineavam, desde o princípio, o espaço próprio ao nomadismo e ao deslizamento de fronteiras, desafiando–nos para adentrar numa região movediça e instável. Essa é a morada do poético e de todos aqueles pertencentes à raça antiga e poderosa dos Nômades, “que podem errar o caminho sem erro e se desnortear devagar” (RM, 61). Lugar onde os binarismos cedem lugar para um entre–lugar onde a identidade se faz pela alteridade; onde é possível ser o mesmo e ser outro, diferente de si; espaço não excludente, que prevê a errância como território. Nesse plano, o sentido de viagem em O Recado do Morro atinge, meta–discursivamente, o método roseano de criação ao fazer do espaço nômade sua geografia de base: [...] “E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares” (RM, p. 37).

O Recado do Morro segue exatamente esse princípio do ponto a ponto, das interrupções que não criam continuidade, mas espaços para derivas, disseminações e contaminações entre eu–outro, identidade–alteridade, inclusive do próprio conceito de literatura de viagem que, encenado pelo mesmo método poético do conto crítico³ roseano, faz do nomadismo seu operador cognitivo ao transformar o científico em

³ Sobre essa questão, diz Guimarães Rosa na conhecida entrevista concedida a Günter Lorenz o seguinte: “Não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (LORENZ, 1991, p. 70).

matéria de poesia, afinal, o incompreensível e o mistério podem ser contemplados objetivamente.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Sergio Paulo Rouanet. In: *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GOMES, Renato Cordeiro. O nômade e a geografia. In: BERARDINELLI, Cleonice et alii (org) *Semear*. Revista da Cátedra Antonio Vieira de Estudos Portugueses.n.º. 10. R.Janeiro: Instituto Camões; Fundação Calouste Gulbenkian; PUC–Rio, 2004, p. 135–151.
- KRYSINSKI, Wladimir. Discours de Voyage et sens de l’alterité. In: *A Viagem na Literatura*. SEIXO, M.Alzira (org.). Portugal: Publicações Europa–América, 1997, p. 236–263.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org). *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica*. R.Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 283–290.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). 9a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. Discurso de posse como membro da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro.In: *Revista da Sociedade Brasileira de Geografia*, n.53. Rio de Janeiro, 1946, p.96–97.Disponível em:
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjn08GjsTgAhVdErkGHWltCgAQFjABegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fwww.usp.br%2Fbibliografia%2Fperiodico.php%3Fcod%3D592%26s%3Dgrosa&usg=AOvVaw3JPY6B2LvIkBgLzwcs347T>. Acesso em:17 fev. 2018.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. A “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: EDUC; Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Entrevista e Ensaios.Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Uma Categoria Geográfica que
Alexander Von Humboldt não citou

A Geographic Category
which Alexander Von Humboldt did
not mention

Willi Bolle

Professor titular de Literatura na
Universidade de São Paulo. Possui doutorado
em Literatura Brasileira pela Universidade de
Bochum/Alemanha.

willibolle@yahoo.com

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-3747-144X>

Recebido em: 7/4/2019.

Aceito para publicação em: 20/6/2019

Resumo

A parte I deste artigo é o relato de uma travessia da caatinga no nordeste da Bahia, incluindo uma caminhada coletiva, de Uauá a Canudos, passando por lugares visitados pelos viajantes naturalistas alemães Spix e Martius em 1819, e por Euclides da Cunha, em 1897, na época da guerra de Canudos. A parte II é uma análise crítica do modo parcial como Euclides descreve a contribuição respectivamente de Martius e de Alexander von Humboldt para o conhecimento do sertão.

Palavras-chave: Sertão. Euclides da Cunha. Spix e Martius. Alexander von Humboldt.

Abstract

Part I of this paper is a report of a crossing of the caatinga in the northeast of Bahia, passing through places visited in 1819 by the German naturalists Spix and Martius, and in 1897 by Euclides da Cunha, during the war of Canudos. Part II is a critical analysis of the partial mode how Euclides describes respectively the contribution of Martius and of Alexander von Humboldt for the knowledge of the Brazilian backlands.

Keywords: *Backlands. Euclides da Cunha. Spix and Martius. Alexander von Humboldt.*

Literatura comparada e a construção de um espaço intersticial

Este artigo é composto de duas partes: I) o relato de uma travessia da caatinga, realizada em 2018, seguindo os passos dos viajantes Spix e Martius e de Euclides da Cunha; II) uma releitura crítica do capítulo inicial (“A terra”) do livro *Os Sertões* (1902), em forma de um comentário que foi motivado pela experiência da travessia.

I. Travessia da caatinga

A caminhada coletiva pela caatinga no norte do estado da Bahia, de Uauá a Canudos Velho, chamada “Caminhada dos Umbuzeiros”, foi criada em 2015 por um grupo de artistas da cidade de Uauá e, desde então, é realizada anualmente no mês de março. Três foram os meus motivos para participar dessa caminhada: 1) Conhecer, no caminho para Uauá, a cidade de Monte Santo e o local da queda do meteorito de Bendegó – lugares visitados, 200 anos atrás, pelos viajantes naturalistas alemães Spix e Martius. 2) Conhecer os cenários da guerra de Canudos (1896/97), que começou com a derrota da Primeira Expedição militar em Uauá, em novembro de 1896, e terminou com a destruição total do arraial de Canudos pela Quarta Expedição militar, em outubro de 1897. 3) Conhecer *in loco* o bioma da Caatinga e as condições atuais de vida dos sertanejos. Nesta viagem fui acompanhado por Eckhard Kupfer, diretor do Instituto Martius–Staden (São Paulo), com quem estou refazendo, entre 2017 e 2020, os principais trechos do percurso de Spix e Martius, por ocasião do bicentenário de sua expedição pelo Brasil

1. Monte Santo e o riacho de Bendegó

O relato *Viagem pelo Brasil, 1817–1820*, de Spix e Martius, é o livro mais importante em língua alemã sobre o Brasil. Eles foram os primeiros cientistas viajantes a realizar uma travessia integral dos sertões, isto é, do cerrado e da caatinga, ao longo de quase um ano inteiro (4 de julho de 1818 a 3 de junho de 1819). Dessa expedição – durante a qual eles atravessaram o norte de Minas Gerais até a fronteira com Goiás, a província da Bahia, uma parte de Pernambuco, os sertões do Piauí e do Maranhão, até a cidade de Caxias, seguindo de lá por via fluvial, até São Luiz –, vamos focalizar o trecho de sua “Viagem, através do Sertão da Bahia, até Juazeiro, às margens do São Francisco” (cf. Spix/Martius, 2017, v. II, p. 277–309). Os dois naturalistas saíram da cidade de

Salvador em 18 de fevereiro de 1819 e, viajando a cavalo pela Estrada Real do Gado, por onde costumavam ser tocadas as boiadas vindas do Piauí, chegaram em Juazeiro no dia 30 de março. O interesse especial do seu relato consiste numa detalhada descrição do bioma da Caatinga, da vila de Monte Santo e do meteorito de Bendegó, que eles foram examinar no local onde tinha caído em 1874.

Partindo igualmente da cidade de Salvador, E. Kupfer e eu refizemos de carro um trecho da expedição de Spix e Martius. Passamos pelas pequenas cidades de Serrinha, Queimadas e Cansanção, até chegar em Monte Santo (cf. figura 1).¹



Figura 1: A serra de Monte Santo

Esse trajeto de cerca de 400 km nos proporcionou uma iniciação à paisagem da caatinga, em cuja vegetação predominam os cactos. Pudemos confirmar a descrição dessa região como sendo pouco apropriada para a agricultura e aproveitada sobretudo para a criação de algum gado. A falta de chuvas, a seca prolongada e seus efeitos foram especialmente fortes no ano em que Spix e Martius realizaram a sua travessia. Eles passaram por arraiais abandonados por quase todos os habitantes, por causa da falta de água. No meio da caatinga, encontraram, reunidas em torno de uma fonte, mais de trinta pessoas e presenciaram uma disputa pela água. Alguns homens armados com fuzis dirigiam-se aos viajantes com estas palavras: “-- A água aqui é só para nós, e não para ingleses vagabundos!” (Spix/Martius, 2017, v. II, p. 285).

¹ As fotografias que compõem as figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 7 foram feitas pelo Autor.

Depois de terem presenciado, ao longo do caminho, muita pobreza e miséria da população sertaneja, Spix e Martius chegaram, em meados de março, ao arraial de Monte Santo. Como eles relatam, esse povoado deveu o seu desenvolvimento sobretudo ao capuchino italiano Frei Apolônio de Todi,² que organizou ali, a partir de 1775, na encosta do monte, a construção de uma Via Sacra, que termina no ponto mais alto com a Capela de Santa Cruz. Com isso, o antigo arraial transformou-se num importante lugar de romaria. Desde aquela época, Monte Santo é visitado todos os anos, por ocasião das principais festas religiosas, por um grande número de peregrinos, vindos de todas as partes do Brasil. Assim como Spix e Martius, subimos pela Via Sacra com suas diversas capelinhas, desfrutando depois de um amplo panorama, do alto do Monte Santo. Avistamos o vale do riacho de Bendegó e as diversas serras em direção a Canudos. Retornaremos mais tarde a este ponto panorâmico, quando vamos falar da guerra de 1896/97.

Depois de termos visitado o Museu de Monte Santo, com suas várias referências à figura de Antônio Conselheiro e também ao meteorito de Bendegó, contratamos um guia para nos levar até o riacho, a uns trinta quilômetros ao norte de Monte Santo, onde foi encontrado, em 1784, o meteorito que era, naquela época, o segundo maior do mundo. Ele mede 2,15 metros de comprimento e pesa 5.360 quilogramas, contém 92% de ferro e 6% de níquel. Em 1888, foi transportado para o Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Esse meteorito resistiu ao incêndio que destruiu o museu, em 02 de setembro de 2018.

2. Uma caminhada coletiva, de Uauá a Canudos Velho

Do vale do Bendegó seguimos até a cidade de Uauá, onde encontramos, no Espaço Cultural Toque de Zabumba, o grupo de artistas que organiza anualmente a Caminhada dos Umbuzeiros. Fomos conhecer a Cooperativa de Uauá, onde são processadas as frutas da região, especialmente o umbu, que é um importante produto comercial. O umbuzeiro já foi descrito detalhadamente por Martius desta forma: “Suas raízes, horizontalmente espalhadas, quase à flor da terra, intumescem-se em tubérculos nodosos do tamanho de um punho ou até de uma cabeça de criança e, ocos no interior, estão cheios de água” (Spix/Martius, 2017, v. II, p. 282).

² A figura do *Frei Apolônio* tornou-se o personagem-título do romance homônimo escrito por Martius em 1831, mas que foi publicado somente 161 anos depois, em 1992. Nessa obra de ficção, o autor tomou a liberdade de deslocar os lugares do enredo para a Amazônia.

Depois dos preparativos iniciamos, no final do dia, a nossa caminhada em direção a Canudos. O nosso guia foi o poeta Basílio Gomes, conhecido como BGG da Mata Virgem, empunhando um bastão e vestido à maneira do Antônio Conselheiro, em cuja memória costuma ser realizada a caminhada. Os organizadores colocaram à disposição do nosso grupo de cinquenta caminhantes um perfeito serviço de infraestrutura: transporte da bagagem numa caminhonete, abastecimento com água e comida, e atendimento de saúde. Por causa de uma chuva que caiu durante a tarde do primeiro dia, a nossa caminhada começou apenas no entardecer. Logo depois de sair de Uauá – o nome dessa cidade é indígena e significa “Vagalume” – já entramos na caatinga, com sua vegetação de cactos, dentre os quais destacam-se os xique-xiques. Por volta das oito horas e meia da noite, após uma caminhada de uns 10 km, chegamos à nossa primeira parada, a casa do sertanejo seu Roque, em torno da qual armamos as nossas barracas. Depois do jantar, trocamos informações sobre a caatinga.

O bioma Caatinga abrange quase 10% do território do Brasil, ocupando uma área de 800.000 km², sendo constituída principalmente por savana estépica. Tem longos períodos de seca, que duram em média oito meses. A caatinga estende-se pela maior parte dos estados do Nordeste, desde a Bahia, passando por Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, até o Piauí e o Maranhão.

O bioma vizinho, o Cerrado, abrange uma área de 2 milhões de km², correspondendo a 24% do território nacional e é constituído principalmente por savanas com árvores baixas e retorcidas. É o mais antigo bioma brasileiro e o grande reservatório de água do Brasil. 70% de sua biomassa está dentro da terra, e por isso se diz que é uma floresta de cabeça para baixo. A partir da década de 1950, o Cerrado sofreu grande devastação por causa da demanda de carvão vegetal – e, a partir dos anos 1970 –, por causa do avanço da fronteira agrícola (gado, soja e milho). Com isso, 46% de sua vegetação natural já foi destruída. Isso afeta seriamente a biodiversidade e representa um grave problema para o abastecimento hídrico do país (cf. Leite, 2018).

No segundo dia, caminhamos da casa de seu Roque, durante uns 23 km, até o rio Vaza-Barris, cujo leito estava seco e em cuja margem armamos no fim da tarde as nossas barracas. Conhecemos, então, mais detalhadamente as principais plantas da caatinga: favela, cansação, catingueira, macambira, mandacaru, cabeça-de-frade e xique-xique – e também os umbuzeiros, com suas frutas refrescantes. Passamos por várias casas simples, que são abastecidas com água e, desde recentemente, graças ao programa Luz para Todos, dispõem também de energia elétrica. Nesses locais, tivemos algumas breves

conversas com os moradores. A sua mais importante fonte de renda é a criação de caprinos e bovinos. Ao lado de algumas casas cultivam-se os cactos-da-Índia como alimento do gado.

No terceiro dia, prosseguimos a caminhada, durante mais 29 km, até a vila de Canudos Velho. Durante a manhã, beiramos, pela margem norte, o rio Vaza-Barris, cujo leito estava seco; depois de cruzar um afluente, o rio Priumã, igualmente seco, passamos para a margem sul do Vaza-Barris. Perto da sombra de árvores e de poças de água, vimos pastar alguns grupos de cabras e bois. A nossa travessia entre os flancos da Serra do Caipã nos deu uma ideia da sensação que devem ter experimentado os soldados da 2ª Expedição contra Canudos, quando sofreram emboscadas por parte dos guerreiros de Antônio Conselheiro. Depois dessa travessia, já avistamos no horizonte os morros e as serras ao lado da cidade histórica de Canudos. Atingimos a BR-116, que cruzamos, para chegar ao povoado de Canudos Velho.

Quanto a Canudos, é preciso distinguir três localidades com esse nome: 1) A Canudos histórica, um arraial que já existia antes da chegada de Antônio Conselheiro, em 1893, e que foi ampliado então em grande escala e se tornou o alvo dos ataques do Exército brasileiro durante a campanha de 1896/97. Depois de sua total destruição, em 1897, a Canudos histórica foi inteiramente submersa pelo açude de Cocorobó, criado durante os anos 1960 com o represamento do rio Vaza-Barris. 2) A segunda Canudos, chamada de Canudos Velho, que foi construída a partir de 1910 pelos sertanejos que tinham se retirado para o interior da região, antes do ataque final do Exército à Canudos histórica. Uma parte de Canudos Velho foi igualmente inundada pelo açude. 3) A Nova Canudos, que foi construída perto da barragem, a partir do final dos anos 1960.

Depois da nossa chegada ao arraial de Canudos Velho, descemos mais um quilômetro, até a beira do açude, de onde emergem das águas as ruínas da Igreja de Santo Antônio. Nesse local, o historiador Roberto Dantas, que também participou da caminhada, apresentou um resumo da Guerra de Canudos. Do outro lado do açude, avista-se o Alto da Favela (figura 2), que foi o principal ponto estratégico na fase final da guerra.

3. Um retrospecto sobre a guerra de Canudos (1896/97)

No dia depois da caminhada, fomos até o lado oposto da represa para visitar o Parque Estadual de Canudos, onde se encontram alguns dos principais lugares da luta entre os conselheiristas e os soldados do governo, especialmente o Alto da Favela. Com

base no livro *Os Sertões* (1902), de Euclides de Cunha, e em trabalhos de estudiosos como Walnice Galvão (*O Império do Belo Monte*, 2001) e Roberto Dantas (*Canudos: novas trilhas*, 2011), será apresentado agora um breve resumo da Campanha de Canudos.³



Figura 2: Vista da Canudos submersa em direção ao Alto da Favela

Com a chegada, em 1893, do líder religioso Antônio Conselheiro a Canudos, o arraial às margens do rio Vaza-Barris passou a crescer enormemente. Com suas prédicas e obras em prol dos sertanejos pobres, ele atraiu milhares de seguidores que, através do trabalho comunitário, conseguiram uma significativa melhoria de suas condições de vida. Rebatizado de Belo Monte, Canudos teve a sua população aumentada para 25.000 habitantes, tornando-se a segunda maior aglomeração do estado da Bahia.

Quais foram as causas da guerra do Exército brasileiro contra os seguidores de Antônio Conselheiro? A crescente migração de mão-de-obra para Canudos deixou ressentidos os grandes proprietários. E o clero sentiu-se eclipsado em comparação com aquele pregador carismático, que se dedicou integralmente à causa dos pobres. Por isso, a oligarquia e a Igreja se juntaram e exigiram do governo da recém-instaurada República medidas contra o Conselheiro e seus seguidores. Estes recusaram a cobrança de

³ Foi consultada também a cartilha *Canudos: uma história de luta e resistência*, organizada pelo Instituto Popular – Memorial de Canudos, em 1993.

impostos, que foi efetuada de forma violenta pelo novo governo. Na imprensa construiu-se a imagem do Conselheiro atuando a serviço de potências estrangeiras, querendo restaurar a monarquia no Brasil.

A primeira expedição militar contra Canudos aconteceu no final de 1896. O Conselheiro havia encomendado e pago em Juazeiro uma remessa de madeira, destinada à construção da igreja nova em Canudos; porém, essa encomenda não foi entregue. Com base em boatos de que os conselheiristas viriam buscar a madeira à força, o governo da Bahia enviou em novembro de 1896 um batalhão de infantaria, com três oficiais e 104 soldados, sob o comando do tenente Pires Ferreira, em direção a Canudos. Em Uauá, essa tropa foi surpreendida pelos conselheiristas, que vinham num misto de procissão religiosa e força de combate. O confronto armado terminou com 150 mortos entre os canudenses e apenas 10 mortos entre os soldados. Apesar dessa vantagem, o comandante Pires Ferreira notou entre seus homens uma falta de força e de coragem para atacar Canudos. Ele decidiu, então, retornar com o seu batalhão para Juazeiro. Com isso, a vitória numérica da tropa transformou-se em derrota.



Figura 3: Vista do Monte Santo em direção ao noroeste

Retornando ao alto do Monte Santo e consultando ao mesmo tempo o mapa que Euclides da Cunha traçou do cenário da guerra, pudemos ter uma visão mais concreta dos rumos das três expedições seguintes. Olhando em direção ao noroeste, avistam-se o vale do riacho do Bendegó e a Serra do Cambaio (figura 3). Por uma estrada nessa direção avançou, em janeiro de 1897, a segunda expedição, sob o comando do major Febrônio de Brito. Os soldados continuaram o seu caminho pela Serra do Caipã – da qual, nós, caminhantes de 2018, conhecemos uma amostra. Em consequência das emboscadas e das graves perdas que a tropa sofreu naquela serra e nos territórios adjacentes, o comandante resolveu dar ordem para a retirada. Com isso, configurou-se a segunda derrota da Exército.

Olhando agora do alto do Monte Santo em direção ao nordeste (Figura 4), avistamos no horizonte as serras do Arati e do Cocorobó. Contornando a Serra do Arati pelo lado leste e passando pelas caatingas adjacentes, avançou, em março de 1897, a terceira expedição, comandada pelo coronel Moreira César. Passando em seguida pelo local do Rosário, os soldados chegaram até Canudos e resolveram atacar o arraial. Nessa investida, como relata detalhadamente Euclides da Cunha, os soldados fracassaram no labirinto daquela “*urbs* monstruosa”. Com esse insucesso e a morte do seu comandante, estava selada a terceira derrota do Exército.



Figura 4: Vista do Monte Santo em direção ao nordeste

Olhando agora do alto do Monte Santo em direção ao nordeste (figura 4), avistamos no horizonte as serras do Arati e do Cocorobó. Contornando a Serra do Arati pelo lado leste e passando pelas caatingas adjacentes, avançou, em março de 1897, a terceira expedição, comandada pelo coronel Moreira César. Passando em seguida pelo local do Rosário, os soldados chegaram até Canudos e resolveram atacar o arraial. Nessa investida, como relata detalhadamente Euclides da Cunha, os soldados fracassaram no labirinto daquela “*urbs* monstruosa”. Com esse insucesso e a morte do seu comandante, estava selada a terceira derrota do Exército.

Em abril de 1897, o ministro da Guerra, marechal Bittencourt, preparou uma quarta expedição, que devia ser definitiva e tinha uma novidade estratégica: o avanço foi feito por meio de duas colunas, vindas de direções diferentes. A primeira coluna, comandada pelo general Arthur Oscar, com 3.000 soldados e um canhão Whitworth 32 (“a Matadeira”, como foi chamado pelos habitantes de Canudos), avançou, em junho de 1897, pela mesma estrada do Rosário, via Caldeirão e Juetê. Ela chegou muito perto de Canudos, mas essa tropa foi aprisionada pelos conselheiristas num dos vales. Ela foi salva, contudo, pela estratégia de realizar o ataque por meio de duas colunas. A segunda coluna, sob o as ordens do general Savaget, partiu de Aracaju com 2.350 soldados e avançou via Jeremoabo. Na passagem pela Serra de Cocorobó, os soldados sofreram um ataque de emboscada por parte dos conselheiristas, como já tinha acontecido em vários episódios anteriores da guerra. Desta vez, porém, houve uma mudança de tática por parte do Exército. O comandante Savaget mandou os seus soldados avançarem frontalmente contra o inimigo, e assim o Exército conseguiu romper o bloqueio. Em seguida, a segunda coluna avançou até o Alto da Favela e conseguiu liberar a primeira coluna.



Figura 5: Vista do Alto da Favela sobre a Canudos submersa

Com essa concentração dos soldados no ponto estratégico a partir de onde se controla Canudos, só faltava resolver o problema logístico do abastecimento dessa tropa numerosa. Em agosto, o Marechal Bittencourt organizou o envio de comboios regulares de abastecimento, que partiram de Monte Santo até o Alto da Favela, via a estrada do Calumbi. Com isso, o Exército conseguiu fechar em setembro o seu cerco ao redor de Canudos; no mesmo mês faleceu Antônio Conselheiro. A cidade foi atacada então com artilharia pesada, bombas de dinamite e a investida dos soldados. Em 5 de outubro de 1897 foram mortos os últimos quatro defensores. Canudos, que já tinha sido incendiada em vários pontos, acabou sendo completamente destruída. Os prisioneiros – homens, mulheres e crianças – foram degolados pelos soldados. No seu retrospecto sobre a guerra, Euclides da Cunha faz este balanço: “Aquela campanha [...] foi, na significação integral da palavra, um crime” (Cunha, 2016, p. 11).

4. O que significa Canudos hoje?

Com a palavra “favela”, nome de uma planta local espinhosa, com que foi designado o Alto da Favela, a história de Canudos projetou-se em âmbito global. Quando os soldados, depois da campanha de 1897, retornaram ao Rio de Janeiro, eles

não tinham outra opção de moradia a não ser instalar-se em barracos que construíram no morro da Providência, que passaram a chamar de Morro da Favela. Como as autoridades públicas nunca se empenharam em melhorar as condições de vida dos moradores desse e de outros bairros precários, as chamadas *favelas* cresceram em grande escala. Em função do comércio de drogas, que procurou novos caminhos de distribuição via Brasil, construiu-se a partir dos anos 1980 uma sociedade criminosa paralela. Com a criação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), foram realizadas temporariamente algumas melhorias; mas com o projeto mais recente de intervenção militar, o Estado não tem conseguido controlar a situação. No Brasil, quase 12 milhões de pessoas moram atualmente em favelas. O geógrafo e historiador Mike Davis descreve a nossa Terra como *Planet of Slums* / *Planeta Favela* (2006). Como ele informa, o aumento atual da população nas favelas do mundo inteiro é da ordem de 25 milhões de pessoas por ano.

II. Comentários de algumas passagens de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha

Esta releitura de *Os sertões* (edição crítica organizada por Walnice Galvão, 2016), concentra-se na parte inicial da obra, “A terra” (p. 15–69), na qual o autor introduz os seus leitores à paisagem do sertão do Nordeste. O objetivo desta análise é comentar a maneira como Euclides apresenta as contribuições de dois pesquisadores viajantes alemães para o conhecimento do sertão: respectivamente Martius (que foi acompanhado por Spix) e Alexander von Humboldt.

1. Quais foram os pioneiros da ciência que pesquisaram o Sertão?

“Nenhum pioneiro da ciência suportou ainda as agruras daquele rincão sertanejo [isto é: a caatinga entre Monte Santo e Canudos], em prazo suficiente para o definir”, afirma o autor de *Os sertões* (CUNHA, 2016, p. 37).⁴ E ele complementa: “[S]empre evitado, aquele sertão, até hoje desconhecido ainda o será por muito tempo”. Parece que Euclides da Cunha quer atribuir o papel de pioneiro a si mesmo. Esse papel, contudo, não lhe cabe, uma vez que, no mapa “Esboço geográfico [do sertão da Bahia]” (*OS*, p. 16) que acompanha o seu texto, ele próprio cita nada menos do que dezesseis cientistas que o precederam, a saber: Th. Sampaio, Spix e Martius, Hartt, Derby, Gardner, Burton,

⁴ Daqui em diante, todas as citações dessa edição de *Os Sertões* serão indicadas com a sigla *OS*.

Halfeld, Rathbun, Allen, Ayres do Casal, Príncipe de Neuwied, Wells, Bulhões, Bailys e Lopes Mendes.

Euclides da Cunha, como mostra o seu *Diário de uma expedição* (CUNHA, 2000), ficou no sertão cerca de um mês, trabalhando ali como repórter do jornal *O Estado de São Paulo* e como adido ao estado-maior do ministro da Guerra. Partindo de Salvador, ele chegou em Monte Santo no dia 06 de setembro de 1897, e em Canudos, no dia 16 de setembro; regressando de lá a 03 de outubro e estando de volta em Salvador no dia 13.

Quanto a Spix e Martius, eles pesquisaram os biomas do Cerrado e da Caatinga durante quase um ano inteiro. Como já foi lembrado acima, eles entraram para o sertão em 04 de julho de 1818, a partir do distrito das Minas Novas, no norte de Diamantina; e começaram a sair do sertão do Maranhão, em Caxias, em 03 de junho de 1819 (cf. Spix/Martius, 2017, v. II, p. 94, 98 e 369).⁵ Descontando o tempo intermediário de sua estadia em Salvador e de sua viagem pelo litoral até Ilhéus, os dois viajantes naturalistas viveram as agruras dos sertões durante oito meses, registrando essa experiência num relato de cerca de 200 páginas. A parte mais sofrida foi a travessia do agreste do Piauí, durante a qual Martius teve “um violento acesso de febre” e sentiu “uma fraqueza quase mortal”; o seu companheiro Spix “parecia que estava morrendo”; e o criado deles, atingido por “convulsões e delírios”, faleceu (*Viagem*, v. II, p. 353–355). Um exemplo da dedicação de Martius à pesquisa é a passagem na qual ele descreve “as condições físicas e o clima” do extenso território do *agreste* (p. 326; ver também, no *Atlas* de imagens que acompanha o relato, a gravura 19, “Paisagem no Piauí”; aqui: figura 6).⁶

Com isso, já pode ser considerada como respondida a pergunta: quem foi pioneiro na pesquisa dos sertões do Brasil?

⁵ As referências ao relato de Spix/Martius, 2017, serão indicadas, daqui em diante, somente com a palavra *Viagem*.

⁶ As gravuras que constituem as figuras 6, 8 e 9 fazem parte da obra de Martius, conforme indicado no texto.



Figura 6: Paisagem no Piauí

2. O meteorito de Bendegó

Em alguns momentos do seu texto, o autor de *Os sertões* refere-se diretamente a Martius, como nesta passagem: “Martius por lá passou” – isto é, pelo “rincão sertanejo” perto de Monte Santo – “com a mira essencial de observar o aerólito que tombara à margem do Bendegó e era já, desde 1810, conhecido nas academias europeias, graças a F. Mornay e Wollaston” (*OS*, p. 37).

De fato, Martius, no caminho de Salvador a Juazeiro, manifestou mais de uma vez o seu plano de ver o meteorito perto do riacho de Bendegó (*Viagem*, v. II, p. 283 e 292). Como relata Euclides, esse local já tinha sido visitado antes – em janeiro de 1811 (esta é a data correta) – pelo mineralogista inglês A. F. Mornay (contratado pelo governo da Bahia para investigar fontes de água mineral). Mornay conseguiu retirar alguns fragmentos do meteorito, que foram enviados à Royal Society de Londres, para serem investigados pelo químico William Wollaston. Ambos publicaram em 1816, no periódico científico *Philosophical Transactions*, um artigo sobre a pedra, chegando à conclusão que, de fato, se tratou de um meteorito.⁷

Martius (*Viagem*, v, II, p. 299) refere-se a A. F. Mornay como o seu “antecessor”, esclarecendo que, em 1819, quando foi até o riacho de Bendegó, ainda não tivera

⁷ Cf. “An account of the discovery of a mass of native iron, by A. F. Mornay, with experiments and observations by W. H. Wollaston”, *Philosophical Transactions*, Londres, 1816. Uma versão em língua alemã está disponível em <https://books.google.com.br/books?id=CocMAQAIAAJ> (Acesso em 19/02/2019).

conhecimento do estudo publicado em 1816 e “feito com objetividade” por Mornay e Wollaston. O pesquisador alemão descreve o tamanho, a forma e a composição do meteorito, e também o esforço para retirar alguns fragmentos, que foram enviados para o Museu de Munique (p. 299–301). Na edição alemã da *Reise in Brasilien* (v. II, p. 748–751), encontra-se ainda uma detalhada discussão sobre as substâncias que constituem o meteorito, comparando os resultados da análise química feita por Wollaston, com os de uma análise posteriormente realizada por Friedrich Fickentscher. A edição brasileira, por sua vez, informa que a história do meteorito de Bendegó está descrita no n. 3 de 1945 da *Revista do Museu Nacional (Viagem)*, v. II, p. 299, nota 8).

3. Monte Santo

A serra de Monte Santo é descrita por Euclides “com um perfil de todo oposto aos redondos contornos que lhe desenhou o ilustre Martius”: Ela “empina-se, a pique, na frente, em possante dique de quartzito branco [...]. Dominante sobre a várzea que se estende para sudeste, com a linha de cumeadas quase retilínea, o seu enorme paredão [...] afigura-se cortina de muralha monumental. Termina em crista altíssima [...]. Atenuados para o sul e leste, os acidentes predominantes da terra progridem avassalando os quadrantes do norte” (*OS*, p. 26 e 27).

Esta passagem é assim comentada por Berthold Zilly, o tradutor alemão de *Os sertões*: “No seu relato de viagem, Martius mostra-se muito menos entusiasmado com Monte Santo que E. da Cunha, o qual ficou visivelmente aborrecido. Martius não desenhou a serra de Monte Santo com contornos redondos, mas não fez dela desenho nenhum. Ele apenas reproduziu a vista que se tem do alto, descrevendo-a como monótona” (CUNHA, 1994, p. 697, nota 15).

Para entender melhor a divergência entre a visão da serra de Monte Santo por parte de Euclides e por parte de Martius, é também preciso levar em conta que as motivações de cada um deles para visitar o local, e as respectivas circunstâncias históricas, eram muito diferentes. Para o viajante alemão, a passagem por Monte Santo foi apenas um desvio de sua rota principal – de Vila Nova da Rainha (Jacobina Nova), no caminho de Salvador até Juazeiro – em direção ao riacho de Bendegó, onde ele queria ver o meteorito.

No seu relato, Martius escreve: “Eleva-se isolado o Monte Santo, sem ramificações na planície acidentada, e estende-se por uma légua de S. a N. A altitude [...] acima do arraial deve ser de 1.000 pés”. A paisagem vista do cume da montanha é descrita por ele

como “uma extensa planície de secas e monótonas matas de caatingas [...], e fechada para os lados N., E. e O. por diversas e compridas serras”. Os contornos dessas montanhas, oito das quais ele cita nominalmente, são caracterizados como “uniformes, arredondados” (*Viagem*, v. II, p. 295–296). Esse texto é complementado por uma série de três gravuras, intitulada “Panorama das serras, vistas do Monte Santo” (cf. no *Atlas*, as estampas 14 b, c, d). Essas imagens são bem mais exatas que a descrição verbal e mais corretas. Nos desenhos, observa-se uma alternância entre montanhas arredondas e picos – confirmando, *grosso modo*, a visão panorâmica que E. Kupfer e eu tivemos, em 2018, a partir do mesmo local (cf. as fotografias que constituem as figuras 4 e 5).

Euclides da Cunha tem razão em criticar o excesso de arredondamentos na descrição verbal de Martius, e é compreensível que ele tenha se implicado com a referência deste à monotonia da paisagem. É que a visita do autor de *Os sertões* a Monte Santo se deu num momento histórico-político em que esse lugar, depois de o Exército ter instalado ali o seu quartel general, tinha se tornado o centro estratégico da campanha contra Canudos. Do alto do Monte Santo, o escritor descreve, então, um cenário de guerra (*OS*, p. 33–35), complementando-o com um detalhado mapa, o “Esboço geográfico do sertão de Canudos” (p. 40–41). Na sua descrição, no entanto – com a formulação “os píncaros torreantes [da serra] do Caipã” (p. 33), – há um excesso de estilização literária que dramatiza e distorce a realidade topográfica, como pudemos verificar *in loco*, ao atravessar a referida serra a pé (cf. a figura 7, que é uma fotomontagem do nosso caminho pela trilha no meio dos dois flancos da Serra do Caipã).



Figura 7: O nosso caminho entre os flancos da Serra do Caipã

4. A *silva horrida*

Referindo-se mais uma vez a Martius, escreve Euclides: “Rompendo [...] a região selvagem, *desertus australis* [= deserto do hemisfério Sul] como a batizou, mal atentou para a terra recamada de uma flora extravagante, *silva horrida* [= selva horrível] no seu latim alarmado” (*OS*, p. 37). Diante dessa ponta de ironia, vem ao caso lembrar que o viajante estrangeiro passou nos desconfortáveis sertões do Brasil – os quais, nas piores secas, costumam ser abandonados por um grande número de moradores – um tempo muito maior que o autor de *Os sertões*. Este, mais adiante, para caracterizar a “vegetação agonizante, doente e informe, exausta, num espasmo doloroso”, utiliza o termo indígena *caatanduva* (= mato doente) e volta a citar formulações em latim do seu antecessor: “É a *silva aestu aphylla* [= selva desfolhada pelo calor], a *silva horrida*, de Martius, abrindo no seio iluminado da natureza tropical um vácuo de deserto” (*OS*, p. 54). Quanto ao uso do latim, por parte de Martius, esse era um costume bastante frequente entre os pesquisadores do século XIX, na divulgação de suas publicações científicas. Assim, a sua obra mais importante, a *Flora Brasiliensis*, foi editada em latim, que é também a língua usada nas legendas das gravuras que acompanham o seu texto. Uma das gravuras mais expressivas tem a legenda “*Silva Aestu Aphylla. Quam Dicunt Caa-Tinga*”, ou seja, “A floresta quente e sem folhas que chamam de *caa-tinga*, no deserto ao sul da Província da Bahia” (in: *Flora Brasiliensis*, vol. I, parte I; cf. figura 8).

5. O autor da *Flora brasiliensis* “mal atentou para a flora”... Será?

Um detalhe da citação acima precisa ser retomado: a estranha afirmação de Euclides de que Martius “mal atentou para a terra recamada de uma flora extravagante” (*OS*, p. 37). Fazer esse tipo de crítica ao autor da *Flora brasiliensis* é um absurdo. Pois essa publicação de Martius, na avaliação do eminente botânico brasileiro Frederico Carlos Hoehne, é “a maior obra até os nossos dias que foi redigida sobre a flora de um país”, e ela continua sendo uma referência científica fundamental. Iniciada por Martius em 1838, a *Flora brasiliensis* foi continuada depois por Ignatz Urban e concluída em 1904 por August Wilhelm Eichler. A obra é composta de 15 volumes, com a descrição de mais de 22.000 espécies.



Figura 8: A caa-tinga no sul da província da Bahia

O primeiro volume, publicado em 1840, contém 59 gravuras, acompanhadas de textos, apresentando os diversos aspectos da vegetação e dos ecossistemas brasileiros. Desse volume existe também uma bela edição brasileira: *A viagem de von Martius: Flora Brasiliensis – Vol. I* (1996), traduzida diretamente do latim. A flora dos sertões e o seu ambiente são retratados ali nas seguintes gravuras e textos: “Matas de Minas Gerais: capões” (p. 26–27); “Tabuleiros de Minas Gerais” (p. 28–29); “Campos gerais” (p. 32–33 e 40–41); “Cerrado ou carrasco” (p. 88–89); e no já citado quadro “A floresta quente e sem folhas que chamam de *caa-tinga*” (p. 50–55). É preciso, contudo, avisar que essa obra, na qual a grande maioria dos nomes das plantas é citada em latim, dificulta a compreensão para o leitor não-especialista. Essa ressalva pode ser fazer em parte também em relação ao relato de viagem de Martius, no qual há igualmente um excesso de nomenclatura científica.

Euclides da Cunha, por sua vez – apesar de não citar as contribuições do botânico Martius – tem o mérito de apresentar a vegetação da caatinga de uma forma bem comunicativa. Antes, para introduzir o leitor viajante ao ecossistema, ele faz questão de avisá-lo que “a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e [...] repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças [...]; árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados” – em suma: é “uma flora agonizante”. No entanto, as plantas têm uma “capacidade de resistência”, que “se impõe,

tenaz e inflexível” (*OS*, p. 48–49). Aqui vai uma seleção das principais espécies, apresentadas pelo autor de *Os Sertões*.

A *macambira*. “As águas [...] ficam retidas, longo tempo, nas espatas das bromélias, aviventando-as. No pino dos verões, um pé de macambira é para o matuto sequioso um copo d’água cristalina e pura.” (*OS*, p. 51)

Os *cactos*. “As *nopáleas* e *cactos*, nativas em toda a parte, entram na categoria das fontes vegetais, de Saint-Hilaire. Tipos clássicos da flora desértica, mais resistentes que os demais, [...] afeiçoaram-se aos regimes bárbaros; [...] o ambiente em fogo dos desertos parece estimular melhor a circulação da seiva entre seus cladódios túmidos.” (*OS*, p. 51)

As *favelas*. “As *favelas* [...] têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa. Por um lado, a sua epiderme ao resfriar-se, à noite, muito abaixo da temperatura do ar, provoca, a despeito da secura deste, breves precipitações de orvalho; por outro, a mão que a toca, toca uma chapa incandescente de ardência inaturável.” (*OS*, p. 51–52)

As *catingueiras*. “Quando as espécies não se mostram tão bem armadas para a reação vitoriosa, observam-se dispositivos [...] interessantes; unem-se, intimamente abraçadas, transmudando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se. São deste número [...] as *catingueiras*, constituindo, nos trechos em que aparecem, sessenta por cento das caatingas.” (*OS*, p. 52)

Os *mandacarus*. “Os *mandacarus* (*cereus jaramacaru*), atingindo notável altura [...], assomando isolados acima da vegetação caótica, são novidade atraente, a princípio. [...] Aprumam-se tesos, triunfalmente, enquanto por toda a banda a flora se deprime. [...] No fim de algum tempo, porém, são uma obsessão acabrunhadora. Gravam em tudo monotonia inaturável.” (*OS*, p. 53)

Os *xiquexiques*. “Os *xiquexiques* (*cactus peruvianus*) são uma variante de proporções inferiores, fracionando-se em ramos fervilhantes de espinhos, recurvos e rasteiros, recamados de flores alvíssimas. Procuram os lugares ásperos e ardentes. São os vegetais clássicos dos areais queimados. Aprazem-se no leito abrasante das lajens graníticas feridas pelos sóis.” (*OS*, p. 53)

Os *cabeças-de-frade*. “[Os *xiquexiques*] têm como sócios inseparáveis neste habitat [...] os *cabeças-de-frade*, deselegantes e monstruosos melocactos de forma

elipsoidal, acanalada, de gomos espinescentes, convergindo-lhes no vértice superior formado por uma flor única, intensamente rubra. Aparecem, de modo inexplicável, sobre a pedra nua, dando [...] no tamanho, na conformação, no modo por que se espalham, a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogados por ali, a esmo.” (OS, p. 53)

Para encerrar esta apresentação das plantas da caatinga, nenhuma delas é mais adequada que o *umbuzeiro*, “a árvore sagrada do sertão”:

É a “sócia fiel das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros. Representa o mais frisante exemplo de adaptação da flora sertaneja. [...]. Desafiando as secas duradouras, sustentando-se nas quadras miseráveis mercê da energia vital que economiza nas estações benéficas, das reservas guardadas em grande cópia nas raízes. E reparte-as com o homem. Se não existisse o umbuzeiro, aquele trato de sertão [...] estaria despovoado. O *umbu* [...] alimenta o matuto e mitiga-lhe a sede. Abre-lhe o seio acariciador e amigo, onde os ramos recurvos e entrelaçados parecem de propósito feitos para a armação das redes bamboantes. E ao chegarem os tempos felizes dá-lhe os frutos de sabor esquisito para o preparo da *umbuzada*.” (OS, p. 56–57).⁸

6. O que falta “no quadro das plantas sociais brasileiras, de Humboldt”

Depois de ter apresentado três espécies de “plantas sociais” – as *catingueiras*, os *alecrins-dos-tabuleiros* e os *canudos-de-pito* –, Euclides observa que elas “não estão no quadro das plantas sociais brasileiras, de Humboldt” (OS, p. 52). Essa crítica faz pouco sentido, uma vez que o pesquisador alemão, quando chegou, em 1800, à fronteira da Venezuela com o Brasil, foi proibido de entrar neste país. Portanto, não pôde estudar a vegetação brasileira em seu ambiente. Nos dois estudos nos quais Humboldt apresenta um quadro global das principais formas vegetais, inclusive os cactos – “Essai sur la géographie des plantes” (1807)⁹; e “Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse” (1849; Ideias sobre uma fisionomia das plantas) –, não há nenhuma referência a plantas brasileiras. Quem realizou um trabalho científico exemplar sobre a flora brasileira, foi Martius, mas Euclides não lhe atribui valor algum.

⁸ Dos umbuzeiros existem também boas descrições no relato de Martius. Uma delas (*Viagem*, v. II, p. 282) foi citada acima.

⁹ Da edição francesa consta também o espetacular *tableau* “Géographie des plantes équinoxiales”. Esse quadro (90 x 60 cm, no tamanho original) mostra, no dizer de Euclides (OS, p. 61), como “uma montanha única sintetiza, do sopé às cumeadas, todos os climas do mundo”. Isto é, como as plantas das diversas zonas climáticas da Terra se concentram perto de certos cumes dos Andes, especialmente do Chimborazo (cf. HUMBOLDT, 1990, *apud* p. 22).

7. “Uma categoria geográfica que Hegel não citou”

Depois de ter feito esse anúncio, na página introdutória da parte “A terra”, suscitando, com isso, a curiosidade do leitor, Euclides explica, no capítulo V, de que se trata: “Hegel delineou três categorias geográficas como elementos fundamentais colaborando com outros no reagir sobre o homem, criando diferenciações étnicas: As estepes de vegetação tolhiça, ou vastas planícies áridas; os vales férteis, profusamente irrigados; os litorais e as ilhas” (*OS*, p. 59). Essas categorias foram apresentadas por Hegel nas suas Lições sobre a filosofia da história (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1837), no capítulo “Geographische Grundlage der Weltgeschichte” (Fundamento geográfico da história universal) (HEGEL, 1986, p. 116). Como exemplos da primeira categoria, o filósofo menciona as estepes da Eurásia, os desertos da África e, na América do Sul, os desertos em torno do rio Orinoco e no Paraguai.

Euclides, que toma como exemplos os *llanos* da Venezuela e o deserto do Atacama, no Chile, observa que essas paisagens “não fixam o homem à terra”; “não atraem”; “têm a força centrífuga do deserto; repelem; desunem; dispersam”. Ele lhes opõe “os sertões do Norte” (isto é: do Nordeste), “que à primeira vista se lhes equiparam” – criticando o fato de que aos sertões “falta um lugar no quadro do pensador germânico”. Os sertões, como esclarece Euclides, pertencem tanto à categoria das estepes e dos desertos quanto à dos vales férteis, porque, no tempo das secas, são “barbaramente estéreis”, mas, com a chegada das chuvas, tornam-se “maravilhosamente exuberantes” (*OS*, p. 59–60). Trata-se de um “jogo de antíteses” da natureza, que impõe, segundo Euclides, “uma divisão especial” no quadro de Hegel (*OS*, p. 60).

Vem ao caso lembrar que a dupla face do clima e da fitofisionomia do Nordeste brasileiro já tinha sido descrita antes, em 1819, por Martius, em sua travessia do sertão do Piauí: “De janeiro a abril, tudo verdeja e floresce com exuberância; porém, durante os meses de agosto até dezembro, a terra se torna uma planície esturrada, morta”. Os sertanejos, como ele informa, chamam esse ambiente ora de *mimoso*, ora de *agreste* (cf. *Viagem*, II, p. 326). Esta observação de Martius, como também várias outras de Alexander von Humboldt, ilustra também a diferença de qualidade existente entre os conhecimentos geográficos de estudiosos *de gabinete*, como Hegel, e estudiosos viajantes que decidiram sair do continente europeu para realizarem *pesquisas de campo* em meio à natureza de países tropicais.

8. A “hipótese brilhante” do “maior dos naturalistas”

Passando a considerar o papel da natureza, e especialmente o do sertão, na economia da terra, Euclides começa pela tentativa de explicar a criação dos desertos, focalizando o tipo clássico do Saara. Ele apoia-se, então, na “hipótese brilhante” de Alexander von Humboldt, “o maior dos naturalistas”, que “lobrigou a gênese [daquele deserto] na ação tumultuária de um cataclismo, uma irrupção do Atlântico, precipitando-se [...] sobre o norte da África e desnudando-a furiosamente” (*OS*, p. 61). A importância das pesquisas de Humboldt para a apresentação do sertão, por parte de Euclides, foi sintetizada por Oliver Lubrich, um dos principais estudiosos da obra do naturalista, nestes termos:

A especificidade da natureza cambiante e ambígua do Sertão deixa-se apreender somente [...] com a tese de Alexander von Humboldt sobre uma inundação em eras anteriores, com sua teoria da migração geográfica das plantas, sua concepção das linhas isotérmicas curvas, seu modelo da divisão por camadas das zonas climáticas, seu interesse pelo desenvolvimento da Terra ao longo do tempo e sua preocupação com a influência do homem [...] – ou seja, com sua concepção da natureza enquanto correlação dinâmica de forças, na qual acontecimentos geognósticos ou marinho-biológicos devem ser pensados em ligação atuante com a história das civilizações. (LUBRICH, 2010, p. 154)

Ele chega à conclusão de que o “significado superior” da explicação de Humboldt, a que Euclides se refere (*OS*, p. 61), “consiste no fato de que, com esse pensamento, uma complexidade antes inapreensível, a singularidade do Sertão e, metonimicamente, a identidade do Brasil, deixa se compreender” (LUBRICH, 2010, p. 154).

9. Os fazedores de desertos

O autor de *Os sertões* termina a sua apresentação da parte “A terra” com o enfoque de “um agente geológico notável – o homem”. Esse agente, como ele demonstra em seguida, “assumiu, em todo o decorrer da História, o papel de um terrível fazedor de desertos” (*OS*, p. 62). A destruição do ambiente natural começou com a praxe dos indígenas de usarem na agricultura como instrumento fundamental o fogo. Os colonizadores, que vieram depois, copiaram esse procedimento até o século XIX adentro – e, podemos acrescentar, em vários pontos do Brasil, até os dias atuais. O resultado dessas queimadas, desses constantes ataques à natureza, foi a “*caapuera* – o mato extinto” (*OS*, p. 63).

Antes de Euclides, a criação de desertos pelo homem já tinha sido registrada por Alexander von Humboldt e por Martius. Na sua travessia do interior da Venezuela, a caminho dos *llanos*, Humboldt verificou, no Lago de Valencia, uma drástica diminuição do nível das águas, em comparação com épocas anteriores. Como causa principal, ele identificou o hábito dos moradores de “queimar os pastos, para fazer nascer uma grama mais fresca e mais fina”. A isso acrescenta-se a destruição das florestas, “que os colonos europeus praticam em toda a América”; “com isso, as fontes secam ou tornam-se mais escassas” (HUMBOLDT, 1970, v. II, p. 67, 81 e 72). No seu acima referido ensaio sobre a Fisionomia das plantas (1849), o naturalista focaliza também o Mediterrâneo: Ao se olhar os litorais desse mar, que deu origem à maioria das civilizações, “costuma ser esquecido o fato de os povoadores pioneiros terem removido dali as florestas primitivas” (HUMBOLDT, 1849, p. 180).

Quanto a Spix e Martius, em sua travessia do sertão no extremo oeste de Minas Gerais, na Chapada do Paranã (perto da atual Chapada Gaúcha), eles observaram “queimadas que haviam se propagado numa extensão enorme”. Isto, porque “os arbustos espessos em parte sem folhas durante a seca, quase todos os anos são vítimas do fogo, posto pelos sertanejos” (*Viagem*, v. II, p. 145). Essa mutilação da natureza pelos fazedores de desertos é documentada também na gravura “Um campo queimado”, que integra o livro *A viagem de von Martius: Flora Brasiliensis* (MARTIUS, 1996, p. 84–85; cf. figura 9).



Figura 9: Um campo queimado no oeste da província de Minas Gerais

Contudo, se o homem fez o deserto, Euclides da Cunha pondera que ele também pode ainda extinguí-lo. Nesse sentido, ele se refere, nas páginas finais da parte “A terra”, a cisternas, poços artesianos e, sobretudo, à criação de “numerosos e pequenos açudes uniformemente distribuídos” pela caatinga (*OS*, p. 65 e 69). Com isso, constatamos que os três autores aqui comentados – Euclides, Humboldt e Martius – estão unânimes em defender a preservação do meio ambiente, em âmbito global.

10. Existe, na obra de Humboldt, uma referência ao Sertão?

No final deste comentário, eu gostaria ainda de levantar uma pergunta, que foi suscitada pelo fato de o autor de *Os sertões* ter realçado e elogiado o papel de Alexander von Humboldt (que nunca visitou o Brasil), enquanto ele diminuiu a contribuição de Martius, que, juntamente com Spix, foi um pioneiro na pesquisa dos sertões: Onde existe, na obra de Humboldt, uma referência explícita ao Sertão? Lembramos que, em 1826, foi publicado o volume II da *Reise in Brasilien, 1817–1820*, no qual Spix e Martius relatam a sua travessia dos sertões. Pelo que eu pude observar, consultando escritos de Humboldt publicados após essa data – sobretudo a reedição, revista e ampliada, em 1849, do seu ensaio “Über die Steppen und Wüsten” (Sobre as estepes e os desertos), seus vários escritos sobre a geografia das plantas, e sua obra-prima, o *Kosmos: Versuch einer physischen Weltbeschreibung* (Cosmos: Ensaio de uma descrição física do mundo) –, em nenhum desses textos é mencionado o Sertão. Sobre essa ausência, aliás, já tinha ser chamada a atenção num estudo sobre o romance *Grande sertão: veredas* (BOLLE, 2004, p. 47). Corroborando essa afirmação, dois eminentes especialistas em pesquisas sobre o famoso naturalista – que consultei agora, em 2019, – me informaram que eles também não conhecem na obra de Humboldt nenhuma referência ao Sertão.

Referências

- BOLLE, Willi. *grandesertão.br – o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- Canudos: uma história de luta e resistência*. 2ª ed., org. Instituto Popular – Memorial de Canudos. Paulo Afonso-BA: Ed. Fonte Viva, 1993.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/Edições SESC, 2016.
- _____. *Diário de uma expedição*. Edição organizada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Krieg im Sertão*. Tradução alemã de Berthold Zilly. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- DANTAS, Roberto Nunes. *Canudos: novas trilhas*. Salvador: Editora e Gráfica Santa Bárbara, 2011.
- DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *O Império do Belo Monte: Vida e morte em Canudos*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1837]. In: *Werke* 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent*. 3 vols. Ed. org. por Hanno Beck. Stuttgart: Brockhaus, 1970 [Reimpressão da edição original de 1814–1825].
- _____. Essai sur la géographie des plantes [1807]. In: *Essai sur la Géographie des Plantes*. Ed. org. por Charles Minguet. Nanterre: Eds. Erasme, 1990, p. 13–35.
- _____. Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse [3ª ed., 1849]. In: *Ansichten der Natur*. Ed. org. por Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 175–297.
- _____. Über die Steppen und Wüsten [3ª ed., 1849]. In: *Ansichten der Natur*. Ed. org. por Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 3–127.
- LEITE, Marcelo. INPE lança sistema público para vigiar destruição do cerrado em tempo real, *Folha de S. Paulo*, 28/09/2018, p. B 5.

LUBRICH, Oliver. A viagem de Alexander von Humboldt pela América e sua reverberação na literatura – de Goethe a García Márquez. In: Galle, Helmut; Mazzari, Marcus (Org.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 145–163.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Frei Apolônio: um romance do Brasil*. Tradução: Erwin Theodor. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

_____. *Flora brasiliensis: enumeratio plantarum in Brasilia*. 15 vols. Weinheim: J. Cramer, 1965–1967.

_____. *A viagem de von Martius: Flora Brasiliensis – Vol I*. Tradução do latim por Carlos Bento Matheus *et al.* Rio de Janeiro: Ed. Index, 1996.

MORNAY, A. F.; WOLLASTON, W. H. An account of the discovery of a mass of native iron”. *Philosophical Transactions*, Londres, 1816.

SPIX, F. Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Reise in Brasilien in den Jahren 1817 – 1820*. 3 vols. Ed. org. por Karl Mägdefrau. Stuttgart: Brockhaus, 1980 [Reimpressão da edição original de 1823–1831].

_____. “Atlas” ou *Tafelband* [= vol. IV de *Reise in Brasilien in den Jahren 1817–1820*]. Ed. org. por Karl Mägdefrau. Stuttgart, Brockhaus, 1967 [com tradução para o português, revisada por Helmut Sick].

_____. *Viagem pelo Brasil (1817–1820)*. 3 vols. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Edições do Senado Federal, 2017.

Rebeldia e Violência na Poesia de Dambudzo Marechera¹⁴

Heleno Godoy

Atualmente é professor titular de Literaturas de Língua Inglesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, com atuação na graduação e pós-graduação.

hgodoy@brturbo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-5909-4000>

Recebido em: 30/12/2018.

Aceito para publicação em: 24/6/2019.

¹⁴ Uma versão reduzida deste ensaio, com menor número de poemas traduzidos, foi apresentada no II Colóquio Nacional de Letras e XV Colóquio de Pesquisa e Extensão da Faculdade de Letras da UFG, de 2 a 4 de abril de 2014 (Goiânia-GO), na mesa-simpósio “A Literatura do Zimbábue: Ficção, Poesia e Tradução”, com o título “As palavras como balas: rebeldia e violência na poesia de Dambudzo Marechera.”

Resumo

Este ensaio pretende apresentar ao leitor de língua portuguesa a poesia de Dambudzo Marechera (1952-87), provavelmente o mais famoso escritor do Zimbábue. A partir da tradução e análise de alguns poemas, o ensaio mostra como, através da rebeldia e da violência (acima de tudo, da subversão desrespeitosa da língua inglesa e da linguagem do colonizador e dominador inglês, assim como de suas regras de conduta social, política e racial), a poesia de Marechera faz aflorar, assim propiciando, a identidade e a dignidade do homem negro zimbabuense livre e independente.

Palavras-chave: Dambudzo Marechera. Zimbábue. Poesia zimbabuense. Rebeldia. Violência.

Abstract

This essay intends to present to the Portuguese-speaking reader the poetry of Dambudzo Marechera (1952-87), probably the most famous writer in Zimbabwe. From the translation and analysis of some of his poems, the essay shows how, through rebelliousness and violence (above all, of the disrespectful subversion of the English language and the language of the English colonizer and ruler, as well as of his rules of social, political, and racial conduct), Marechera's poetry brings forth the identity and dignity of the free and independent Zimbabwean black man.

Keywords: Dambudzo Marechera. Zimbabwe. Zimbabwean poetry. Rebelliousness. Violence.

Palavras tornam-se armas.

Yvonne Vera¹⁵

*Ele continua a ser visto como se estivesse vivo,
como uma presença eterna e espírito de luta
na literatura zimbabuense.*

Robert Muponde

A tristeza em torno da memória de Marechera parece surgir da concepção de que Marechera foi incompreendido durante sua vida. Atualmente, no entanto, ele é visto como se estivesse à frente de seu tempo, um escritor pós-colonial avant la lettre, e um talento desperdiçado em um ambiente hostil.

Anna-Leena Toivanen

*Ele era um rebelde com uma causa, era um escritor
profético e procurou falar através de seus escritos.*

Takura Zhangazha

Nascido em 1952, no vilarejo de Vengere Township, perto da cidade de Rusape, no Zimbábue, Dambudzo Marechera morreu em 1987, em Harare, capital do país, de complicações pulmonares causadas pela AIDS, que contraiu com prostitutas ou usuários de droga. Ao longo de seus trinta e cinco anos, escreveu contos, romances, peças de teatro, ensaios e poesia. Seus livros publicados são: *The House of Hunger* (A casa da fome; novela e contos), de 1978; *Black Sunlight* (Negra luz do sol; romance), de 1980; *Mindblast; or, The Definitive Buddy* (Explosão mental ou O amigo definitivo; memória, contos, teatro e poesia), de 1984; *The Black Insider* (O negro infiltrado; romance, contos, poesia), de 1990 (compilado e editado por Flora Veit-Wild); *Cemetery of Mind* (Cemitério da mente; poesia), de 1992 (compilado e editado por Flora Veit-Wild); *Scrapiron Blues* (contos, literatura infantil, teatro, poesia), de 1994 (compilado e editado por Flora Veit-Wild).

¹⁵ Yvonne Vera (1964-2005) foi uma das maiores romancistas do Zimbábue, autora de cinco romances completos e um livro de contos.

Rebelde e inconformista, politicamente instável e agressivo, polêmico, criador de inúmeros casos, inclusive com os que mais proximamente eram (ou tentavam ser) seus amigos, briguento e desrespeitador de todas as convenções, Dambudzo Marechera sempre foi um incômodo para os que tiveram de conviver social e intelectualmente com ele. Mas torna-se um escritor notável, para os que passam a conhecer sua obra. Hoje, é reconhecido como um herói literário, cultural e político para as recentes gerações de jovens zimbabuenses. Disse ele, numa entrevista a George Alagiah, sobre sua vida quando jovem e adolescente: “Adquiri a habilidade de simplesmente continuar a ler enquanto meu pai e mamãe estavam brigando, ou enquanto alguém era assaltado bem do lado de fora de casa. Simplesmente me concentrava, sabendo muito bem sobre as circunstâncias horríveis ao meu redor. Um escapismo total”¹⁶.

Essa capacidade, que ele mesmo deprecia como “escapismo” foi, no entanto, o que tornou possível seu conhecimento assombroso da língua inglesa, através da leitura voraz e constante de obras da literatura inglesa ou nessa língua e de literaturas de outras nacionalidades traduzidas para o inglês¹⁷. Flora Veit-Wild, no ensaio citado sobre sua obra, afirma que “ele era um individualista extremo e um pensador anarquista” (*Zambezia* 1987, p.113). Tal reconhecimento também ajuda a compreender sua vida errática, seus excessos e obstinações.

Para namoradas, gostava de mulheres brancas (teve algumas, dentre elas a própria crítica e historiadora da literatura em inglês do Zimbábue, Flora Veit-Wild¹⁸), dentre todas, uma preferência por loiras (teve poucas¹⁹), mas estava sempre às turras com elas

¹⁶ Esta entrevista, com o título “Escape from the House of Hunger”, foi publicada na revista *South*, em dezembro de 1984. O fragmento é citado em: VEIT-WILD, Flora. “Words as Bullets: The Writings of Dambudzo Marechera.” *Zambezia* (1987), XIV (ii), [p.113-120]; p.117, cujo original em alemão apareceu em *Kritisches Lexikon zur Fremd-sprachigen Gegenwartsttteratur* (Munich, Edition Text + Kritik, 1987), XIII; a tradução para o inglês é de Orlaith Kelly e Roger Stringer, com a ajuda da autora. Ver, especificamente: <<http://pdfproc.lib.msu.edu/?file=/DMC/African%20Journals/pdfs/Journal%20of%20the%20University%20of%20Zimbabwe/vol14n2/juz014002004.pdf>> ou, para todos os números da revista: <<http://digital.lib.msu.edu/projects/africanjournals/>>. Acesso 12 dez. 2013. É minha a tradução desta e de todas as citações neste ensaio, assim como de todos os poemas de Dambudzo Marechera apresentados e analisados.

¹⁷ No obituário que escreveu quando da morte de Marechera, Ray Mawerera chamou-o de “ingenious writer, an international wizard of the written word” (escritor engenhoso, um bruxo internacional da palavra escrita). Citado por PETTISON, *No Room for Cowardice – A View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, 2001; p.236.

¹⁸ Ver o belo e extremamente revelador ensaio da africanista alemã: “Me and Dambudzo – A Personal Essay.” VEIT-WILD, Flora (2012): Me and Dambudzo, *Wasafiri*, 27:1, 1-7, disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/02690055.2012.636882>> ou <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02690055.2012.636882>> ou ainda em <https://www.iaaw.huberlin.de/de/afrika/literatur-und-kultur/mitarbeiter/2655/Publikationen/me_and_dambudzo>. Acesso em 20 dez. 2013. Neste ensaio, Veit-Wild afirma que Dambudzo Marechera foi um “troublemaker and the most anti-authoritarian spirit I have ever known” (encenqueiro e o espírito mais antiautoritário que já conheci), p.7.

¹⁹ No mesmo ensaio citado na Nota 4, Flora Viet-Wild confirma isso, ao narrar: “Quando retornei da Alemanha em setembro de 1984, Dambudzo estava distante. Ele acreditou que eu jamais retornaria. Tinha outra garota, uma mulher loira. Logo ela também partiu, para lecionar em algum lugar na zona rural” (*Wasafiri*, 2012, p.5; grifo meu).

ou com os amigos também, embora precisasse da complacência deles para sobreviver, dormir no chão da casa de alguns deles ou andar sem rumo ou paradeiro certo pelas ruas de Harare, onde seus amigos iam recolhê-lo e resgatá-lo, embora tivesse seu apartamento, onde morreu. Dizia com orgulho ter sido expulso de todas as escolas onde estudou. Foi sim, inclusive da Universidade de Oxford, para onde fora depois de ganhar uma bolsa de estudos, o que não o impediu de ficar na Inglaterra por oito anos. Também foi expulso de escolas onde foi professor e de empregos que tentaram arranjar para ele. Uma frase de James Currey, no livro *Africa Writes Back – The African Writers Series & The Launch of African Literature*, resume essas características de Dambudzo Marechera, ao dizer que o poeta e ficcionista morreu “depois da guerra civil de um homem só contra a nova administração” de seu país, após a independência em 1980²⁰. No mesmo livro, Currey, que havia sido o primeiro editor que o escritor teve em vida, explica a razão de não ter sido realmente amigo de Marechera: “estar perto dele era estar em alerta vermelho” (p.280).

Para dar início à apresentação de alguns poemas de Dambudzo Marechera, parece sensato começar pelo mais curto deles, em que ele apresenta o que pensa ser a diferença entre ele e os outros, sua voz lírica e aquela de outros poetas:

Pub Conversation	Conversa de Bar
My name is not money	Meu nome não é dinheiro
– but mind. ²¹	– mas mente.
(107)	

Pobre ele sempre foi mesmo, desde sua origem humilde, de família que tinha de lutar para sobreviver, mas foi capaz, mesmo com sua tendência a se indispor com os currículos escolares, professores, diretores das escolas onde estudou, de aprender a ler, a escrever, a tornar-se um dos maiores escritores de origem africana de todos os tempos²². O poema “Pub Conversation” expõe sua diferença: não dinheiro, mas

²⁰ CURREY, James. *Africa Writes Back – The African Writers Series & The Launch of African Literature*. Oxford-Johannesburg-Athens-Ibadan-Nairobi-Harare-Dar Es Salaam: James Currey Ltd/Wits University Press/Ohio University Press/HERBN/EAEP/Weaver Press/Mkuki na Nyota, 2008; p.279.

²¹ MARECHERA, Dambudzo. *Cemetery of Mind*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, Inc., 1999, p.107. Todos os poemas traduzidos foram retirados desta edição e serão indicados, doravante, por parentético número de página ao final de cada poema. Os poemas, que por serem maiores, não couberam em suas duas versões (inglês-português) numa mesma página, têm suas versões apresentadas no original, em inglês, no Apêndice após as Referências.

²² Veit-Wild afirma, no ensaio da revista *Zambezia* (ver Nota 2 acima), que Masvotwa Venezia, mãe de Marechera, lutou para Cerrados, Brasília, n. 49, p. 99-134, ago. 2019

capacidade mental – isso é o que ele tinha, um talento raro. Mesmo em um poema tão curto, Marechera acha condições de apresentar nele uma de suas maiores preocupações: a linguagem da poesia, que aparece de forma bem evidente no poema, através da aliteração entre as palavras “money” (dinheiro) e “mind” (mente), sem nos esquecermos da repetição sonora que se desdobra com a palavra “name” (nome). A repetição da mesma consoante inicial /m/ nas duas palavras, infelizmente, fica perdida em português, a não ser que se opte por traduzir “money” por “moeda”, assim:

Pub Conversation	Conversa de Bar
My <i>name</i> is <i>not</i> <i>money</i> – but <i>mi</i> nd. (107)	Meu <i>nome</i> não é <i>moeda</i> – mas <i>me</i> nte.

Seria uma solução sonora possível, mas a opção de tradução apresentada neste ensaio, mesmo se levando em conta a possibilidade de alternância entre as consoantes /m/ e /n/ no poema, com a inclusão de um /m/ a mais na adversativa “mas”, que inicia o segundo verso, não foi a de tentar fazer tais recriações sonoras, mas aproximar-se mais do significado original em inglês dos poemas. A opção por “dinheiro”, para traduzir “money” se deu em virtude de a palavra “moeda” não ser o equivalente apropriado, neste caso, para o que “money” significa no original. “Moeda”, em língua portuguesa, remete imediatamente ao “meio através do qual são efetuadas transações monetárias”, enquanto “dinheiro” remete imediatamente à ideia geral de “meio de pagamento, na forma de moedas ou cédulas, emitido e controlado pelo governo de cada país”, o que leva ao significado, tal como “money” apresenta no original em inglês, de “riqueza, fortuna, capital” – é essa a significação maior da palavra no poema, a “riqueza” que a voz lírica diz possuir não se conta em simples “moedas”, mas na capacidade mental que ela tem: se Dambudzo Marechera foi um homem pobre, que teve algumas oportunidades na vida e as deixou escorrer pelos dedos, não se pode negar-lhe a inteligência, o talento e a habilidade como escritor, e essa, sim, foi sua riqueza verdadeira.

A mitologia criada pelo próprio Marechera sobre sua vida já foi revista e reanalisada

mandar para a escola, e lá manter, nove filhos. Veit-Wild não diz, mas eram 4 meninos e 5 meninas. O pai de Marechera fora, primeiro, ajudante de necrotério, depois, um chofer de caminhão, que morreu atropelado, à noite, num acidente de carro – o escritor nunca aceitou nessa versão, preferindo acreditar que o pai fora assassinado. Para mais detalhes sobre a vida de Dambudzo Marechera, enquanto não é escrita uma biografia definitiva sua, recomendo a leitura do livro de David Pattison, *No Room for Cowardice – A View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*, citado na Nota 4 acima.

por vários críticos e estudiosos de sua obra. Essa pequena e inicial abordagem das dificuldades de ele manter relações familiares (até sua morte, ele renegou o que restava de sua família, da qual havia se afastado gradativamente, desde a morte de seu pai, Isaac, quando tinha de onze para doze anos, parece²³) ou manter relacionamentos amorosos ou, ainda, de simples amizade em sua vida, é apresentada aqui apenas para introduzir a problemática inerente à rebeldia e violência contra tudo e todos, presente em sua poesia. O que mais se fala sobre ele, sua personalidade, suas obras e estilo de vida, é que ele foi um *outsider*, um deslocado, um escritor cuja obra não encontrava paralelo ou similar em nenhuma literatura em língua inglesa de país africano. Isso poderia fazer dele, ao mesmo tempo, uma vítima e um herói, mas o conhecimento e reconhecimento de sua obra hoje não corrobora nem uma coisa, nem outra.

Podemos recomeçar, então, com um de seus poemas breves, mas muito significativo:

The Bar–Stool Edible Worm	O Verme Comestível do Banco do Bar
I'm against everything	Sou contra tudo
Against war and those against	Contra a guerra e aqueles contra
War. Against whatever diminishes	A guerra. Contra qualquer coisa que diminua
Th'individual's blind impulse.	O impulso cego do indivíduo.
Shake the peaches down from	Chacoalhem abaixo os pêssegos
The summer poem, Rake in ripe	Do poema de verão, Ancinhe em madura
Luminosity; dust; taste.	Luminosidade; pó; sabor. Notícias na hora
Lunchtime	
News – pass the Castor Oil, Alice. (59)	Do almoço – passe o Óleo de Rícino, Alice.

²³ Flora Veit-Wild informa que ele tinha 11 anos (*Zambezia*, 1987, p.114); David Pattison, em seu livro citado na Nota 4 acima, diz que o escritor tinha 13 anos, quando seu pai morreu (p.7); nesta mesma página ele diz ainda que a mãe de Marechera era alcoólatra e se prostituía para ganhar dinheiro e manter a família.

O poema, evidentemente, desenvolve ideias contraditórias. Em primeiro lugar, pelo fato de a voz lírica afirmar ser contra a guerra, para em seguida afirmar-se contra aqueles que são contra a guerra, permitindo-se ficar também contra tudo o que diminua não quaisquer impulsos humanos, mas, acima de tudo, os que não são lógicos, preferindo os impulsos “cegos”, quer dizer, aparentemente sem razões adequadas e propósitos definidos.

A primeira estrofe do poema nos fornece a entrada para um mundo poético em que as palavras são usadas como balas e miradas propositadamente contra o que é socialmente aceito, o que é burguesmente estabelecido como norma de comportamento, contra tudo o que é politicamente correto e também filosoficamente coerente. A expressão “palavras como balas”, aqui usada, é tomada de empréstimo a Flora Veit-Wild, em texto já mencionado, em que a professora e crítica alemã, especialista em Dambudzo Marechera e sua editora, estuda toda a produção literária, não apenas a poesia do escritor, publicado na revista *Zambezia*, da Universidade do Zimbábue, em Harare²⁴.

A segunda estrofe do poema transforma-se em uma miniteoria do poema ou da poesia, não sem terminar por apresentar uma repugnância pelo tipo de poesia que é introduzido na primeira estrofe. Ao dizer que devem ser chacoalhados “os pêssegos do poema de verão”, a voz poética se insurge contra um tipo de poesia que se pode entender como emocional e convencionalmente romântica – ao menos, detentora de um olhar romanticamente idealizado da vida e das atividades humanas: se os pêssegos são doces, é preciso eliminar do poema especialmente essa “doçura” incômoda, passadista, falsamente embelezadora da obra poética. No caso específico deste poema, a voz poética aborda a atividade agrícola, como a plantação de pêssegos, e a necessidade de cuidados constantes em relação às plantações. Mas o aviso de limpar ou destorroar o terreno através do uso do ancinho remete de novo à preocupação com a construção do poema, pois o ato de ancinhar, usar o ancinho em jardinagem ou na agricultura, deve ser praticado em “madura luminosidade”, isto é, da mesma forma que faz o poeta escrevendo seu poema, com clareza e objetividade, misturando ainda “pó” e “sabor”, pois assim como a prática da agricultura (ou outra atividade humana qualquer), a poesia demanda um trabalho duro e constante, que levanta poeira, mas é recompensado em sua frutificação: comer o pêssego colhido ou saborear o poema cuja escrita foi árdua e nunca adocicada. A ironia fica por conta da atividade prosaica de se ver notícias pela televisão, principalmente “na hora do almoço”. Levando-se em conta que as notícias do telejornal podem ser (e a maioria são) ruins ou desagradáveis, a hora do almoço talvez

²⁴ Ver Nota 2 acima. Este ensaio (p.113-120) também contém uma bibliografia preliminar anotada das obras de e sobre Dambudzo Marechera até aquela data, 1987 (p.21-29).

seja a menos adequada para se ver/ouvir tais notícias. Daí o pedido do “óleo de rícino”, um laxante poderoso, embora comum²⁵. Ele ajudará a expelir um pêssogo estragado, uma notícia ruim, um almoço tornado ruim por notícias desagradáveis – e um poema também ruim, por que não?

O poema “The Bar–Stool Edible Worm” (O verme comestível do banco do bar) é uma eficiente porta de entrada para a poesia de Dambudzo Marechera: através dele, o poeta instala sua diferença em relação a outros poetas de língua inglesa no Zimbábue, assim como em relação aos poetas de língua inglesa em qualquer literatura de qualquer outro país, ao mesmo tempo em que apresenta ao leitor, de forma resumida e irônica, o que ele pensa deva ser a poesia. Para Marechera, poesia não pode ser uma ilusão, uma idealização ou uma atividade de consumo diletante e irresponsável. Tal como o trabalho na agricultura, a poesia é penosa e exigente, e deve apresentar resultados – frutos – palpáveis e consumíveis, comestíveis como o pêssogo, mas não apenas por sua doçura. Um poema, para Marechera, e a literatura em geral, é o resultado prático de uma atividade humana cujo valor não reside só em si mesmo, mas em seu consumo e efeito também.

Por outro lado, não podemos mesmo esperar que Dambudzo Marechera seja igual a outros poetas conhecidos do Zimbábue, como Charles Mungoshi, Musaemura Zimunya, Julius Chingono ou Chenjerai Hove, todos negros e escrevendo em inglês, muito menos como John Eppel, zimbabuense como os outros, mas branco, de origem sul-africana²⁶. Como observa Flora Veit–Wild, “Marechera recusa identificar-se com qualquer raça, cultura ou nação particular; [...]. Ele rejeita a sujeição social e estatal – seja ela na Rodésia colonial, na Inglaterra ou no Zimbábue independente; a liberdade do indivíduo é da mais extrema importância. Nisso ele é intransigente, e é assim que tenta viver” (*Zambezia*, 1987, p.113).

Profundamente revelador, um outro poema de Marechera traça, ao mesmo tempo, seu perfil como homem, cidadão de origem humilde e pobre, e sua afirmação como poeta:

Identifique o Desfile da Identidade

²⁵ O óleo de rícino ou óleo de mamona (*Ricinus communis*) é um purgativo ou laxante indicado para quem sofre de constipação, isto é, intestino preso, embora também o seja para crescimento de cabelo e hidratação da pele, além de outros usos medicinais e cosmetológicos. O sentido, no poema, é o de tomar o purgativo para eliminar as más notícias da “hora do almoço”.

²⁶ Mungoshi (1947-) é poeta, romancista e contista em inglês e *shona*; foi, provavelmente, o mais próximo amigo que Marechera teve em vida. Zimunya (1949-) é professor, poeta, ficcionista e crítico. Chingono (1946-2011) foi poeta. Hove (1956-2015) foi professor, poeta, romancista e ensaísta. Eppel (1947-), zimbabuense desde os quatro anos de idade, é professor, poeta e ficcionista.

Sou a bagagem que ninguém reivindicará;
O deslocado cocô pelo qual todos negarão
Responsabilidade;
O incrédulo desdém que todos escondem
sob sorrisos insossos;
O peido sonoro que todos silenciosamente concordam nunca
aconteceu;
O absoluto mau hálito que polidamente se confronta
com as platitudes de boca escovadas: "Afinal, é
POESIA."
Sou o rato que todo gato secretamente admira;
O gato que todo cão secretamente teme;
O perverso que todo cidadão honesto surpreende
em seu próprio espelho: POETA. (199)

Poucas vezes, como nesse poema, a própria poesia e a consciência da criação poética foram tão rigorosamente despidas de qualquer ilusão romântica ou idealista. Estão expostas nesse poema algumas das características mais marcantes da poesia de Dambudzo Marechera: a agressividade de sua crítica social; sua compreensão de que poesia é, acima de tudo, uma construção da linguagem, mas por isso mesmo rude, desrespeitosa e, acima de tudo, violenta (com a obrigação de ser violenta, poder-se-ia acrescentar); sua determinação em transformar essa linguagem em incômodo deslocamento, que retira o leitor de sua comodidade e o obriga a tomar partido, mesmo se a conveniência da indiferença pareça ser a atitude mais adequada. As razões estão no poema: em primeiro lugar, como nossa pacata comodidade nos faz evitar confrontos, não reclamar por bagagem perdida; negar responsabilidade pelo que acontece de incômodo ou pelo que é socialmente indesejado; buscar desculpas que nos reconciliem com o que é socialmente aceito, isto é, o que é convenção social e/ou moral e, por isso, imaginado e aceito como verdadeiro. Mas também estão denunciadas no poema as pequenas covardias, as pequenas ações inescrupulosas, desculpas esfarrapadas, invejas e temores secretos, pequenos crimes cometidos às escondidas, exceto aqueles expostos

ou desmascarados diante do espelho, no qual a imagem refletida é sempre a do perverso, nunca a do homem honesto.

Está no poema a pior das nossas pequenas mentiras, a justificativa de que fazemos o que fazemos porque, “Afim, todo mundo faz, não é?” Não! Felizmente, para nós todos, não, só os errados! Por fim, a partir do desprezo da sociedade, o que é responsável por essa revelação ou essa exposição de nossas mazelas individuais e sociais? – A poesia e o poeta, gravadas as palavras em maiúsculas, dada a sua suprema importância. Para Marechera, a arte, especialmente a literatura, tem a capacidade de salvar o homem da bestificação. Numa entrevista a Flora Veit-Wild, ele disse que “poesia é uma tentativa de o indivíduo tornar-se invisível, mas com um tipo de invisibilidade que ilumina as coisas a partir de dentro tanto quanto a partir de fora” (*Cemetery of Mind*, 1999, p.209²⁷, p.209). Sem essa iluminação ao mesmo tempo de dentro e de fora há um descompasso ou desequilíbrio: o homem precisa da poesia para tornar a aparência (a imagem do homem no espelho) igual à realidade (o ser humano diante de sua imagem no espelho). Se isso não acontece, aparece o desequilíbrio. Daí uma outra afirmação de Marechera, na mesma entrevista citada: “Poesia significa reconstruir o mundo na cabeça a cada manhã, outra vez” (Idem, p.212). De fato, quantos seres humanos podem dizer, sem titubear, que são as mesmas, de fora para dentro e de dentro para fora, sua realidade diante do espelho e suas imagens no espelho refletidas? Todos ou apenas uns poucos? Provavelmente, nenhum!

Dambudzo Marechera, por tudo isso, não é um poeta fácil, pois propositadamente nos dificulta sua leitura, tira-nos de nossa comodidade e nos confronta, rebelde e violentamente, com palavras sempre eficazes em nos descolar de nossos supostos centros de estabilidade e nos jogar no limbo das decisões que estamos sempre tentando adiar, deixar para frente ou até mesmo nunca tomar. Sobretudo, aquelas coisas que tentamos esconder ou escamotear, evitar e, se possível, fazer desaparecer, impedir que sejam reconhecidas e expostas.

Esta seria a razão, provavelmente, para seu poema abaixo, em que a voz poética se coloca no mesmo patamar que o do príncipe Hamlet. Na peça homônima de William Shakespeare, ele vacila e não transforma em ato a promessa feita ao fantasma de seu pai:

²⁷ Uma versão menor dessa entrevista pode ser lida em VEIT-WILD, Flora. *Patterns of Poetry in Zimbabwe*. Fwere, ZIM: Mambo Press, 1988, p.131-35.

A Anotação para Hamlet

Agora ou nunca está aqui de novo. Devo eu

Olhar na cara o outro lado da lua?

O momento demanda decisão. Toda a minha

História não está à altura disso – Não interfiram!

Leio o dia todo, ando a noite toda. Não tenho

Outro fim que esse; nem recursos, exceto livros.

Assim, de novo vacilo e hesito. Talvez

O impaciente problema perderá força frente minha

Hábil vacilação. (60)

O poeta parece questionar sua função no mundo; particularmente, a função do escritor, do ato ou função de escrever, ser poeta e escrever poesia. Se como Hamlet, na tragédia shakespeariana, ele hesita em tomar uma atitude, por outro lado ele também não sabe como se colocar frente às questões que o atormentam em relação à literatura e sua função em seu país dominado pela colonização de origem sul-africana e inglesa. “Agora ou nunca” são situações sempre presentificadas, quer se trate da produção literária, quer se trate da luta contra a colonização, já que é sempre um “momento [que] demanda decisão”. Mas a voz lírica no poema sente que sua “história não está à altura disso”. Se essa voz se reconhece incapaz de um ação mais eficaz, pois só lê “o dia todo” e anda “a noite toda”, o poeta reconhece que não tem outro fim a não ser esse mesmo, o de ser poeta e escritor e trabalhar sua literatura, já que não tem outros recursos, “excetos livros”, os de outros escritores e os seus – a poesia/a literatura é sua única arma, ao mesmo tempo de proteção e de ataque.

Antes de apresentar outro poema de Marechera, quero retomar outra frase dele, que também nos ajuda a entender melhor sua posição escolhida, a rebeldia com que enfrentava o mundo a seu redor. Especialmente, tenta justificar como ele é um poeta que escrevia em língua inglesa e não em sua língua nativa, *shona*, a mais falada das línguas

autóctones do Zimbábue, seguida da *ndebele*, por número menor de falantes. Embora tenha escrito peças de teatro em *shona*, era na língua inglesa, oficial no país, mas imposta pelo colonizador e dominador branco de origem inglesa, vindo da África do Sul ou da Inglaterra, que Dambudzo Marechera escreveu a maioria de suas obras em prosa e toda a sua poesia. Disse ele, em “Dambudzo Marechera entrevista a si mesmo”, escrita em 1983 e pela primeira vez publicada em um pequeno livro de tributo a ele, depois de sua morte, por Flora Veit-Wild e Ernest Schade, pela Editora Baobab Books, em 1988:

Para um escritor negro, a linguagem é muito racista; você tem de ter penosas lutas e duelos a facão de eriçar cabelos com a linguagem antes que possa fazê-la fazer tudo o que quer que ela faça. [...] Para mim isso é o impossível, o excitante, a voluptuosa e enegrecedora imagem que me compromete totalmente com escrever. (VEIT-WILD, 2004, p.2)

Num outro de seus escritos, ele afirmou que a História é “uma condição psicológica na qual nossos sentidos são constantemente bombardeados por imagens irresolvidas e provisórias”²⁸.

O problema de Marechera com a História é que na Rodésia (como o Zimbábue era chamado antes da independência) a história oficial estudada nas escolas era a do homem branco inglês e dominador ou a partir da chegada desse homem branco, de origem europeia. Por isso, as referências no poema a essas imagens irresolvidas e provisórias: elas são irresolvidas por não atenderem às necessidades da maioria negra do país, desejosa de independência; são também provisórias porque, mesmo se impostas, deveriam um dia, depois da independência, ser esquecidas e renegadas. Num país colonizado, a luta dos nativos é por liberdade e independência, mas depois de séculos de dominação, a língua estrangeira imposta acaba por se tornar língua oficial, contraditoriamente sendo usada para, ao mesmo tempo, denúncia e oposição, mas também expressão de sentimentos e emoções. Isso pode provocar um uso ao menos estranho da língua imposta pelo colonizador, já que se escreve nela para denunciar o colonizador a ele mesmo. Pode ser estranho lutar contra o dominador e colonizador usando sua própria língua, mas é o único jeito de se fazer entender pelo próprio dominador. Escrever numa língua que o dominador não lê e nem entende e, ainda por cima, despreza, não atinge propósitos ou objetivos. Escrever contra o dominador na língua do próprio dominador é subverter a função de dominação que o dominador espera alcançar a partir da imposição de sua língua. Vem daí essa luta difícil contra a

²⁸ Citado em <<http://www.kirjasto.sci.fi/marec.htm>>. Acesso em 10 fev. 2014.

língua dominadora e imposta, que se torna racista por isso mesmo, mas, infelizmente, única opção, quando se deseja fazer o dominador entender o que se passa, quando se quer dar início a alguma mudança. A estrofe inicial do poema “Hooked A-Gallop” (Viciado em A-Gallop), de certa forma, demonstra essa luta contra a língua oficial, do dominador:

Translate the shocking pain Into words brain rains. Translate the vein of terror Into mainland tribal error. (70)	Traduza a dor chocante Em palavras chuvas do cérebro. Traduza a veia de terror Em erro tribal do continente.
---	---

As expressões ‘dor chocante’, ‘chuvas no cérebro’, ‘veia de terror’ são suficientes para expor, de um lado, a sensação de impotência perante o colonizador e dominador; do outro, a dificuldade em verbalizar esses mesmos sentimentos numa língua imposta, o que aparece no poema, principalmente, pela expressão “palavras chuvas”, palavras que, de tão repetidas e propositadamente usadas, possam ser sentidas como ininterrupta chuva pelo colonizador e dominador, a incomodar os nativos contínua e repetidamente.

Na autoentrevista já mencionada, Marechera disse sobre essa língua imposta, obrigatória no currículo de sua escola elementar e secundária, que ele “estava aprendendo a suspeitar da linguagem, uma suspeição necessária para alguém escrevendo num língua estrangeira” (VEIT-VILD, 2004, p.4). Sendo uma língua dominadora, para ele o inglês deveria ser combatido através de táticas específicas, das quais ele aponta algumas: “desconsiderar a gramática, botar fora a sintaxe, subverter as imagens desde seu interior, batendo o tambor e os címbalos do ritmo, desenvolvendo câmaras de tortura de marfim e sarcasmo, câmaras de gás e ilimitadas ressonâncias negras” (VEIT-WII-D, 2004, p.4). É assim que as palavras, na poesia de Dambudzo Marechera, se tornam balas e ferem profunda e mortalmente seus leitores. Vejamos, por isso, como elas funcionam em outros de seus poemas.

Durante a Segunda Chimurenga, isto é, a Segunda Guerra de Libertação do Zimbábue, entre os anos de 1960 a 1980 (a Primeira aconteceu na década de noventa, no século dezenove), Marechera escreveu alguns poemas sobre essa luta, não precisamente do ponto de vista de quem lutava, mas dos que continuavam reprimidos

pela minoria branca ainda no poder. O poema abaixo revela o choque da opressão e demonstra um propósito, uma certeza no futuro, contrária ao que a dominação branca esperava. Diz o poema:

Guerrilheiros Mortos Exibidos a Escolares

O corpo preto batido

Num pedestal para venda e estudo;

Espantada, a criança olha boquiaberta

Pra mãe e suas formas prostituídas.

O preto pai machucado

Em cruel exposição, como guerrilheiro;

A criança aterrorizada olha

O pai perfurado de balas contra todo toque.

Ao redor, a polícia sorrindo,

O exército batendo seus flancos encantado;

A criança, espantada, mesmo sem pensar,

Sabe contra quais alvos seu dedo-gatilho lutará. (70)

De um lado, no poema, aparece a violência policial e do exército tentando e testando uma exposição didática, como se mostrando às crianças numa escola o corpo morto de um negro que lutava pela independência de seu país pudesse dissuadi-las de tentar o mesmo quando crescessem. Numa guerra, a violência tende a se tornar quase banal, mas mostrar em triunfo o corpo morto de um guerrilheiro é uma atitude mais violenta do que a própria luta armada provocando inúmeras mortes. O que o poema revela é o oposto do que o dominador branco espera: se é o corpo morto do pai de uma das crianças na escola que está sendo humilhanamente exposto, essa criança se tornará um guerrilheiro depois, para se vingar da morte do pai, já que o poema termina com a afirmação de que a criança sabe em quais alvos vai atirar no futuro – a polícia e os

soldados brancos –, quando ela também se tornar um guerrilheiro contra a ocupação branca de seu país, tal como seu pai morto fora um dia. As imagens no poema são fortes e chocantes, tanto quanto a força e a brutalidade exercida pelo dominador e colonizador contra a maioria negra do Zimbábue.

Por outro lado, embora extremamente violento, este é um dos mais sonoramente belos poemas de Marechera. Isso, como já comentado, em parte se perde em qualquer tradução, mas é preciso, de qualquer forma, que o leitor atente para certas construções aliterativas de alguns versos: “**black-beaten body**”, “**black-bruised father**”, “**wonder without thinking**”, e, provavelmente, a mais eficaz delas todas: “**the target his trigger finger will fight**”, que permite reconstruir o que foi o fuzilamento do pai da criança centro do poema e antecipar seu futuro – o ritmo e o uso desses propositalmente repetidos sons consonantais recriam a violenta sonoridade de balas sendo cuspidas pelas metralhadoras do exército e da polícia, mas também das armas usadas por guerrilheiros.

Talvez possamos agora compreender melhor um outro poema de Marechera, em que ele diz:

Hell is other people	O inferno é outras pessoas
Hell is other people	O inferno é outras pessoas
Heaven a desert island.	O céu, uma ilha deserta
Where I'm going Igdrasil	Para onde estou indo, Igdrasil
My lungs the airship	Meus pulmões, o dirigível
Centre without circumference. (150)	Centro sem circunferência.

Não se trata, aqui, da famosa formulação sartreana de que “o inferno são os outros”, que aparece em romances, como *A náusea*, ou peças, como *Entre quatro paredes*, do francês Jean-Paul Sartre – Dambudzo Marechera não foi um existencialista retardatário, embora alguns críticos já o tenham comparado, além de Sartre, a Albert Camus, Arthur Rimbaud e até a Franz Kafka. Isso é o erro que sempre se comete se, numa perspectiva ainda colonialista, trabalha-se com um escritor fora do cânone europeizante: é preciso comparar Marechera a escritores europeus e “normalizá-lo”, torná-lo parecido com eles por causa de uma suposta influência deles sobre sua obra. Só por ser escrita em inglês a

obra literária de Dambudzo Marechera não pertence ao cânone da literatura inglesa, mas apenas e tão somente ao cânone da literatura do Zimbábue, já que inexistente um cânone da literatura africana²⁹. Se essas supostas influências ajudaram a fazer de Marechera quem ele realmente é, nem por isso ele pode ser diminuído enquanto escritor, pois, mesmo se influenciado, ele criou uma voz própria, um estilo caracteristicamente seu e de ninguém mais.

No poema acima, embora pareça dizer o contrário, ele não é um poeta destituído de centro; mesmo que ele busque refúgio no mundo da mitologia, alienando-se da realidade (Igdrasil ou Iggdrasil, na mitologia nórdica, é a imensa árvore que é o centro do mundo, cujas folhas curam doenças e restituem a vida³⁰), ele mantém sua perspectiva coerente sobre o mundo a seu redor, através de uma visão extremamente pessimista da existência, em que o inferno são as pessoas e, o céu, uma ilha deserta. Acima de tudo, Marechera reafirma sua solidão literária (de novo, é claro, e nisso ele foi repetitivo), sua diferença em relação aos outros, tornando seu caminho não um rumo a que se chega por acaso ou falta de opção, mas através de busca consciente e coerente.

Essa visão pessimista às vezes tem forte preponderância na poesia de Dambudzo Marechera, como demonstra o poema abaixo, em que uma nota de esperança, no entanto, aparece:

Não interessa qual caminho você tome

Não interessa qual caminho você tome

Seu destino o achará no fim

Interessa quem você escolhe para amar?

O amor é a própria escolha do amor; você, o instrumento

²⁹ Assim como inexistente, nem seria possível, um cânone das literaturas norte- ou sul-americanas, é impossível a generalização que a expressão “literatura africana” pressupõe: seria possível um mesmo cânone literário para as literaturas egípcia (em árabe), angolana (em português), senegalesa (em francês) e zimbabuense (em inglês)? No Zimbábue é preciso levar em consideração até os três diferentes cânones para as literaturas que lá são escritas em inglês e nas duas outras línguas autóctones mais faladas, *shona* e *ndebele*. Chenjerai Hove e Charles Mungoshi, por escreverem tanto em *shona* quanto em inglês pertenceriam, por isso, a dois cânones diferentes das literaturas escritas no Zimbábue.

³⁰ Igdrasil é a inspiração mais provável para a “Hometree” (Árvore-Lar), no planeta Pandora, do filme *Avatar*, de James Cameron, de 2009.

A uma outra Vida que perguntará qual o caminho

Que alguém amou – um outro instrumento

Para uma outra Vida...

Provocando a cama amorosa para a forma da manhã

Escovando sua saliva com pasta Colgate

Dando descarga no vaso

E, como uma gazela morosa, saltando desajeitadamente

Para evitar o perigoso tráfego matutino. (160)

A primeira coisa a chamar a atenção do leitor é a afirmação de que não controlamos a quem amamos, pois o amor, de acordo com o poema, faz suas próprias escolhas (“love’s own choice/a própria escolha do amor”), das quais somos apenas instrumento, e que, no fim, nos indagará, tal como se tivéssemos de até prestar conta dos caminhos que escolhemos e a quem amamos. A insistência da voz poética em dizer que o amor leva a outra vida (e a palavra vem em letras maiúsculas, intensificando isso mais ainda), no entanto, sofre com a banalização do próprio relacionamento amoroso, ao instanciá-lo no cotidiano: levantar de manhã, escovar os dentes, levar adiante as necessidades fisiológicas naturais, sair para a rua para ir ao trabalho – coisas não relacionadas ao amor e a amar, pois normalmente não pensamos a respeito delas, apenas as tomamos como garantidas, coisas que todos fazem e seguem em frente. Mas o amor e o amar incluem isso também: urinar ou defecar (por qual outra razão se daria descarga no vaso?), pois faz parte da aceitação do amor que ele seja despido de romantismos e se assuma como algo natural. Assim, para a alegria ou para o sofrimento, não interessa o que escolhemos, que caminho decidimos seguir, nosso destino sempre nos encontrará. O poema é amoroso e até insinua a possibilidade de algum tipo de alegria, mas não deixa de apresentar uma nota triste, como se em matéria de amor não tivéssemos possibilidade de decisão alguma.

A despeito de certa ternura contida e emoção parcialmente desvelada em “It does not matter which path you take”, a violência e rebeldia de Marechera pode voltar com força insultante e demolidora. Os dois próximos poemas que traduzo são exemplos eloquentes disso. O primeiro deles é, supostamente, e à maneira das formas típicas de Marechera, um poema de amor:

Há um Dissidente na Sopa Eleitoral!

Não tenho ouvido para *slogans*
Você pode muito bem calar seu cu
Corro quando é tempo de EU TE AMO
Não diga isso e eu vou ficando por aqui
Corro quando é tempo de A LUTA
Corro quando é tempo de PRA FRENTE
Não diga isso e vamos foder a noite toda
A lua não vai descer
De início desajeitadamente, excruciantemente constrangedora
Mas com Vênus ascendendo, um grito e um pulo de alegria

Quando os lençóis tiverem por fim silenciado
Não pergunte “O que está pensando?”
Não pergunte “Foi bom?”
Não se sintam mal por eu estar fumando
Perguntam e se sentem mal os que são inseguros
Quem diz, depois do ato, “Conte-me uma história”
E você, pode muito bem saber,
Não fale em “CASAMENTO” se esta reconciliação
é pra durar. (183)

A surpresa de estarmos diante de um poema amoroso aparece nos dois últimos versos: trata-se de uma situação de reconciliação, não de cortejo ou conquista da mulher amada. A voz lírica no poema toma como garantido o amor da mulher, então o poema não passa de uma imposição de condições para o relacionamento continuar e sobreviver. Parece mais um caso de “violência doméstica” do que um “caso amoroso”, e é aí que Dambudzo Marechera reafirma sua diferença em relação à criação literária dentro da lírica, inclusive com o uso, no poema, de palavras em português “A LUTA”. A razão é até muito simples: a língua portuguesa é a língua oficial de Moçambique, país com o qual o Zimbábue se limita a leste, e foi em Moçambique que guerrilheiros do Exército de Libertação do Zimbábue se protegiam, onde assentaram bases através das quais podiam

atacar o exército da Rodésia e do governo de minoria branca que dominava o país, até vencê-lo e conseguir a libertação e independência do país que se tornou o Zimbábue. Palavras em português aparecem em outros poemas de Marechera, principalmente “povo”, bastante comum no Zimbábue, usada no sentido de pessoas que pertencem à classe mais pobre, a plebe.

O poema passa a ser, assim, uma afirmação anticlichês – a voz lírica afirma não gostar, ao mesmo tempo em que quer evitar, alguns desses clichês: “eu te amo”, “foi bom [para você tanto quanto foi para mim]?”, “o que você está pensando?”. Essa voz corre ou foge de tais clichês, que ele chama de *slogans*, pertencentes ao universo íntimo e pessoal de amantes enamorados, tanto quanto quer evitar clichês também políticos, como “a luta” [em português no original em inglês do poema], “pra frente”, até ao final, quando essa voz masculina e autoritária, pede à mulher sem voz no poema que ela nem fale em “casamento” se quiser que a reconciliação entre eles perdure. Não é, por qualquer ângulo que se possa abordá-lo, um comum e romântico poema de amor, mesmo se lido numa perspectiva moderna. A voz masculina e dominante no poema não se recusa ao relacionamento, apenas o aprova sob seu ponto de vista e perspectiva. Por outro lado, não exige que a mulher sem voz no poema permaneça a seu lado. Assim, estamos, de novo, no terreno inseguro das relações humanas em que o homem parece ser dominador, quando o poema parece insistir na ideia de que relacionamentos amorosos de clima romântico, ou que fazem uso de clichês determinantemente românticos, estão em desuso, são definitivamente ultrapassados. O poema, então, quer apenas um modo moderno de relacionamento amoroso e, sob esta perspectiva, é exemplar, pois acaba por fazer o leitor reconhecer que relações amorosas e relações políticas não diferem tanto assim, estão ambas presas a um sistema de convenções que, enquanto tal, precisa sofrer mudanças para modernizar-se.

O poeta e romancista Chenjerai Hove, quando trabalhando como editor (leitor e selecionador de obras para publicação) da ZPH–Zimbabwe Publishing House, em Harare, em fevereiro de 1986, pouco mais de um ano antes da morte de Marechera, recusou um livro seu de poemas, com base em duas premissas básicas: a primeira seria a de os poemas submetidos à apreciação editorial, embora apresentado “versos e introspecção poderosos”, continham inúmeras imagens do mundo e da mitologia greco-romana, o que dificultaria a leitura dos poemas. Segundo Hove, “isso torna [o livro] muito difícil para um leitor desta parte do mundo”. O problema para o editor é, em primeiro lugar, o grau de dificuldade de leitura que o livro de poemas de Marechera impunha; em segundo lugar, para os leitores daquela parte do mundo, o Zimbábue, após oito anos de independência. Com isso Chenjerai Hove subestima a capacidade intelectual de Marechera e dos leitores zimbabuenses, fazendo de sua obra uma leitura extremamente

comum naquela época, a que se submetia à exigência de os escritores zimbabuense terem um comprometimento com formas de criação literária para o “povo”, isto é, romances e contos realistas e poesia comprometida com também educar seus leitores. Hove aponta ainda outro aspecto negativo sobre a poesia de Marechera:

Outro lado da fraqueza da poesia de Marechera é sua referência derogatória à mulher. Nesta poesia, a mulher é a mãe de “bastardos”, a “vadia” ou a “puta”. E a mulher é principal e simplesmente um objeto sexual, nada mais. Este retrato trai a luta para melhorar a posição da mulher na sociedade.

[...]

Embora poderosamente escritos e sinceros, acho difícil imaginar o nível de leitura que apreciaria estes poemas. E algumas das noções expressas parecem derrotar o esforço para melhorar o *status* da mulher em nossa sociedade³¹.

Podemos concordar com Chenjerai Hove quando ele diz que os poemas de Marechera são intelectualmente exigentes, mas recusá-los com base na incapacidade (presumida por Hove, não nos esqueçamos) de os leitores zimbabuenses seriam incapazes de lê-los e apreciá-los é um erro, pois põe em evidência as preferências literárias e de leitura do próprio Hove, não necessariamente dos leitores do Zimbábue. Por outro lado, ele tem razão em encontrar, na poesia de Marechera, um olhar “derrogatório”, depreciativo e negativo, da mulher. Mas esse é um olhar constante na poesia de Marechera, desrespeitoso e depreciativo de qualquer gênero e povo, independentemente de lugar e condição social – essa é a condição da poesia, dos contos e dos romances do escritor, era assim que ele via o mundo e como o enfrentava. O futuro e passar dos tempos provaram que Chenjerai Hove estava errado: o “povo” do Zimbábue hoje lê e aprecia a obra literária de Marechera. E não só os leitores do Zimbábue, acrescente-se³².

³¹ O Documento 109, “Hove’s report on Marechera’s poetry, February 1986” está transcrito em VEIT-WILD, Flora. *Dambudzo Marechera – A Source Book on His Life and Work*. Trenton, NJ-Asmara. Eritrea: Africa World Press, 2004, p.350-351.

³² Anna-Leena Toivanen, em seu ensaio “Vindicating Dambudzo Marechera: Features of Cultic Remembering”, *Nordic Journal of African Studies* 22(4): 256–273 (2013), apropriadamente discute as várias fases da recepção da obra de Dambudzo Marechera, desde sua negação inicial (ele foi acusado, entre outras coisas, de ‘traidor’, por não escrever de acordo com os ideais políticos de seus contemporâneos), passando pela fase de reconhecimento de seus méritos não totalmente realizados (ele teria morrido muito cedo, antes de poder completamente realizar-se como escritor), até chegar-se a uma espécie de culto a ele e à sua obra. A pesquisadora e crítica finlandesa está certa em afirmar que alguns críticos e leitores, que tentam transformar Marechera até em profeta da crise zimbabuense na atualidade, de certa forma se sentem arrependidos por terem anteriormente menosprezado e escritor e sua obra. Marechera e sua obra merecem muito ser estudados (tendência em que pretende integrado este ensaio), mas não cultuados apenas.

Como não se sabe quais poemas formavam o livro que Marechera enviou para a editora ZPH, é difícil saber o grau dessa visão negativa em relação à mulher. O que sobrou da poesia de Marechera está contido em *Cemetery of Mind*, e o poema acima traduzido apresenta esse tipo de visão, mas não a totalidade do livro, muito menos aparecem nele tantas referência greco-romanas, como afirma Hove. Pode-se concluir que Marechera retrabalhou, possivelmente até descartou, muitos, senão a totalidade, dos poemas enviados à editora, no entanto, os poemas enfeixados por Veit-Wild em *Cemetery of Mind*, podem ser tudo, menos destituídos de extrema qualidade poética. Difíceis, evidentemente; ruins e desrespeitosos, a ponto de não merecerem publicação, nunca. Não se sabendo quais poemas foram lidos por Hove, não podemos também acusá-lo de preconceito contra o poeta, mas sua leitura da obra de Marechera expõe uma diferença irreconciliável: Chenjerai Hove, um dos grandes poetas do Zimbábue, não pertence à mesma categoria de poetas de que Dambudzo Marechera faz parte. A poesia de Hove é calma, mesmo em seus momentos mais raivosos, ponderada também, embora crítica e sarcástica às vezes, sendo bonita em seu extremo lirismo, embora extremamente pessimista também, enquanto a de Marechera extrai seu lirismo de sua violência e agressividade muitas vezes rancorosas, mas é muito bem escrita e bem cuidada – seu lirismo é de outra extração ou estirpe, pois Marechera briga com o leitor em sua poesia, exige dele atitude, não platitude. Sua poesia não só nos melhora, depois de lida, ela também nos transforma – só isso já é garantia de sua qualidade. Releia-se o poema anteriormente apresentado e se descobrirá nele um lirismo exato, que subordina a mulher, mas que se volta para ela e se realiza apenas e enquanto ela está presente, enquanto ela é, simplesmente.

Mas Marechera é também capaz de momentos de extrema ternura, como neste poema em que, apesar de toda a sensualidade, através do uso da metáfora do corpo feminino, o amor expresso é pela pátria, o Zimbábue de onde havia se afastado para estudar na Inglaterra e do qual ficara longe por oito anos, quase:

Empenhando minha Alma³³

Quando era um garoto
subi em teus seios de granito
macios e redondos

³³ Preferi, ao traduzir este poema, usar a segunda pessoa e correspondentes. O uso de “tu” em lugar de “você” torna o poema mais respeitoso e mais solene em relação ao tema que desenvolve, o amor à pátria. Os leitores podem discordar, mas prefiro assim.

rastejei meu corpo
desde o estreito de tuas costas
até teu pescoço aquiescente
o copo de teus seios
era meu travesseiro
os rios de tuas lágrimas
afogaram-me em tuas profundezas
e a planície macia de teu ventre liso
rendeu-se ao meu
eu era teu
e tu eras minha

Agora um homem
em exílio do calor de teus braços
e do leite de teus dentes
o hálito de teus secretos sussurros em meus ouvidos
não deveria retornar para ti com pressa
exilar todos os meus inimigos e reprimir todos os maus lavradores
Não deveria me ajoelhar para beijar os grãos de tua areia
surgir nu diante de ti – um pote de incenso?
e a fumaça de minha nudez deverá ser
uma oferenda para ti
empenhando minha alma. (6)

É um poema de amor à pátria (e que prescinde de explicação ou análise detalhada), mas preste-se atenção, sem excessos de patriotismos ou patriotadas. É um belo poema, extremamente lírico nesse amor à terra natal, contido e sóbrio em sua declaração de amor.

No poema seguinte, provavelmente um dos mais desrespeitosos de Dambudzo
Cerrados, Brasília, n. 49, p. 99-134, ago. 2019

Marechera, a violência não é gratuita, pois vem como resposta a uma pergunta que, ao ser feita, expõe a estupidez de sua formulação, desencadeando a fúria da resposta que merece:

Você Perguntou o Que Há de Errado com a Guerra?

Não há palavras erradas, certo?

Não há árvores erradas, certo?

Não há areia errada, certo?

Pus o mundo pra dormir em cuecas

de babado.

Sonhei que sodomizei todos os menininhos

que são futuros líderes

Fodi todas as menininhas engraçadinhas feitas de

palha e pena

Meu cu anarquista cagou na sociedade

E OLHA milhões de moscas abertas

estão se acomodando em seus lábios bem abertos. (185)

Esse poema não só choca o leitor, demasiadamente ele o provoca e o incomoda, fazendo do leitor um idiota de boca aberta a receber moscas, por isso mesmo. Mas que o leitor não se deixe enganar por aparências, pois o poema é uma séria afirmação político-ideológica. Quem se choca com a linguagem do poema parece se esquecer de que ele é uma afirmação contra a guerra – haveria, por acaso, qualquer coisa que justificasse a bestialidade e inutilidade, assim também como a violência de uma guerra? Antes de o leitor se espantar e até se chocar com as palavras e ideias do poema, que pense primeiro na alienação aqui exposta, pois tudo parte da própria pergunta feita, anteriormente, pelo interlocutor, e que é o título do poema: “Você perguntou o que há de errado com a guerra?”. Afinal, a única resposta a essa pergunta só pode ser uma obviedade: “Tudo!”, pois tudo é errado numa guerra. Existiria alguma coisa certa com ou em qualquer

guerra? É difícil justificar uma guerra, não é? Ou será que algum leitor discordaria? Além do mais, para retornarmos às discussões de Marechera sobre o uso da língua, especificamente seu uso particular da língua inglesa, em uma outra entrevista, desta vez a Flora Veit-Wild, e que se encontra republicada no final de *Cemetery of Mind*, ele afirma que escrever “em inglês, que é, é claro, uma segunda língua, significa que se fica muito mais consciente da linguagem que se usa”, para concluir dizendo: “E acho que o único modo como posso me expressar em inglês é abusando da língua inglesa de tal modo que ela diga aquilo que eu quero dizer” (VEIT-WILD, 1999, p.213). Assim, podemos entender que o ato de escrever em inglês, para Dambudzo Marechera, é, acima de tudo, um ato político, de subversivo uso da língua estrangeira, para conquistá-la e dominá-la por dentro e a partir de seu centro. Não há melhor forma de se ser rebelde e violentamente lutar por uma causa, a da libertação e independência de um povo e seu país.

O poema é anticonvencional e agressivo, mas há uma razão adequada e racional para isso. Atente-se para a primeira pergunta no poema, seu primeiro verso: “Não há palavras erradas, certo?” Não, podemos concordar, as palavras em si mesmas não estão ou são erradas, mas seu uso pode ser. Assim, o mal não reside na palavra, mas no modo como a usamos, e é exatamente isso o que o poema questiona. O uso que os propagandistas da guerra, do racismo, da intolerância religiosa e sexual é que é violento, muito mais do que a proposital violência possível da poesia de Marechera.

O próximo poema dirige suas “balas” em direção a outro alvo:

Serviço de Domingo

Ouçã! O que eu não sei e o que eu sei

Sempre se encontram no ponto de partida.

O que você não vê e o que você vê

São o fantasma no cruzamento.

Do sétimo andar da memória ouço vozes

Se elevando em tumulto do futuro andar térreo.

Vozes – sua, minha, deles, a voz de todo mundo!

“Linchem aqueles que ameam nossos sonhos

Forrando seus bolso com dinheiro do hino do povo.” (79)

O serviço de domingo a que o título do poema alude só pode ser o religioso, o culto ou a missa, não importa. O tom inicial do poema parece ser o de um sermão em que a complacência, a conformidade são não só ensinadas a partir do púlpito, mas esperada, já que as palavras usadas parecem indicar não haver outra forma de existência e a vida ter um destino inevitável. Mas não é isso, na verdade, pois se o saber e o não saber “se encontram no ponto de partida”, aí já reside o engano, que acabará por provocar o “tumulto do futuro andar térreo”. Ora, estar “no sétimo andar da memória” (uma alusão à ideia de que o céu oferecido ao homem pelas religiões é “a morada da sétima felicidade”³⁴) não é garantia de estabilidade, nem mesmo de felicidade e recompensa. O que a voz “de todo mundo” acusa é a verdade de que essa oferta de felicidade futura, no céu divino das religiões, não passa de um engodo: se o homem merece alguma felicidade – e merece, é claro – ela deve acontecer nesta vida do “andar térreo”, não num “sétimo andar” de promessas não garantidas. Entende-se, por isso, o pedido de linchamento daqueles que não só “amealham” os sonhos de todos, mas que usam a religião para ganhar dinheiro, para forrar “seus bolsos com dinheiro do hino do povo”.

Para concluir, quero abordar mais um poema:

Na Cadeia o Único Telefone É o Buraco do Lavatório: Peide e Ouviremos!

Escreva o poema não a partir de palestras em sala de aula

Mas do guincho de rebeldia da barricada

Do monóculo brilhantemente congelado do necrotério

Do estouro de arma do dia à tocha humana gritante da noite

De dentes sangrando que informam ao subterrâneo

A percepção do fogo negro.

³⁴ A ideia vem do livro *O castelo interior ou as moradas*, de Santa Teresa de Ávila (1515-1582), escrito em 1577 e publicado em 1588. A “morada da sétima felicidade” seria aquela em que, livre de pecados, a alma finalmente se encontraria com Deus e para sempre a Ele se uniria. Ver “Sétimas moradas”, Capítulos de 1 a 4 in: JESUS, Santa Teresa [Santa Teresa de Ávila]. *O castelo interior*. Trad. Antônio Carlos de Souza. Curitiba: VSFortes, 2016.

Escreva o poema não a partir da rima & razão da Inglaterra

Nem do canto de Israel que gagueja balas contra

Os palestinos

Nem (pelo amor da foda) da negritude que nos enegreceu

Escreva o poema, a canção, o hino, a partir do que, dentro

de você,

Una objetivo com armas & crie cidadãos ao invés de escravo

Não grite calmamente

Nós queremos ouvir, saber

E forje a couraça de que um poeta precisa contra ELES! (195)

O leitor encontra nesse poema uma “arte poética”, a exposição de um princípio que é estético, literário e, ao mesmo tempo, político. Nele, o propósito maior é o de, através do poema, criar cidadãos, não escravos, ao mesmo tempo em que busca a melhor forma para se escrever poesia. Só isso já justificaria o poema, toda a poesia e, por extensão, toda a obra de Dambudzo Marechera.

Mas é preciso que se leia o poema com cuidado. Sua primeira recusa, e já se falou nela algumas vezes nesse ensaio, é a de Marechera se opor ao que vem de fora, no processo da colonização, querendo que o Zimbábue seja uma extensão da Inglaterra, que sua literatura seja uma continuação da literatura inglesa. Para a voz lírica no poema, isso passa a ser uma afirmação de independência: se alguém quer ser poeta no Zimbábue (na África e em qualquer outro país que anteriormente fora colônia inglesa ou francesa ou portuguesa), que escreva, então, “não a partir de palestras em sala de aula” ou “não a partir da rima & razão da Inglaterra”, o que faz com que o ato da escrita num país colonizado deva ser, acima de tudo, uma recusa da colonização, do que foi ensinado em sala de aula, do que foi imposto como a melhor forma literária – evidentemente, entende-se, aquela que veio da metrópole, da Europa branca, dominadora e que, por isso, sempre se sentiu superior, impondo essa visão de superioridade ao colonizado. A poesia ou toda a literatura de um país que quer se libertar do processo de colonização deve, primeiramente, libertar-se dessas ideias, recusá-las e buscar as suas próprias.

É um processo longo e doloroso, já muito descrito e estudado, entre tantos outros, por exemplo, por Frantz Fanon (*Os condenados da terra, Pele negra, máscaras brancas*), Homi Bhabha (*O local da cultura, Nação e narração*), Gayatri Spivak (“Pode o subalterno falar?”, *Selected Subaltern Studies*), Stuart Hall (“Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”). Não entrarei na discussão dessas questões, mencionando-as por estarem em relação com as ideias de Marechera sobre o problema que aparece no poema: em primeiro lugar, como uma recusa literária e, em segundo lugar, como uma recusa política, representada pelos versos “Nem do canto de Israel que gagueja balas contra/ Os palestinos”, aqui relembrando todos os processos de colonização e dominação velhos e novos que, de uma forma ou de outra, por motivos similares ou diferentes, buscam a anulação e/ou destruição da identidade do dominado ou do mais fraco, ou a pura destruição do colonizado, como nos vários casos de genocídio étnico, racial ou religioso perpetrados através da História.

Daí a razão, no poema, para Marechera se insurgir contra o movimento da Negritude, no verso “Nem (pelo amor da foda) da negritude que nos enegreceu”. De saída, para ele, se a Negritude havia nascido fora da África, não deveria ser levada em conta. Ele discordava das ideias da Renascença Negra americana (ou Renascença do Harlem, entre 1920–30), por poetas e outros escritores negros norte-americanos, como Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright, ou com as propostas que apareceram na revista *L'Étudiant Noir* (O estudante negro), publicada na França em 1934, de Leon Damas, Aimé Césaire (o criador da palavra *négritude*) e Léopold Sédar Senghor. Para Marechera, as ideias da Negritude³⁵ enegreceram mais ainda os negros ao idealizar, para agradar aos brancos e propiciar aceitabilidade por parte deles, uma ideia de negro como um homem essencialmente religioso e cultural, para quem o sagrado é que é o real; como um homem simbólico e, acima de tudo, por ser o homem negro um homem do coração, pois o coração é que o define. No fundo, para Marechera, tais ideias são racistas, fazendo com que a Negritude não conseguisse mais do que tornar o negro africano um ser diferente. Por certo Dambudzo Marechera não deseja embranquecer o homem negro, mas em hipótese alguma aceita a ideia de enegrecê-lo ainda mais. A verdade, para o poeta, é que não há diferença de cor da pele, pois mesmo que se leve em conta o contraste entre o branco ou o negro, não existem diferenças quanto ao fato de serem todos seres humanos. Daí o racismo ser, ao mesmo tempo, uma coisa profundamente enraizada, mas sempre superficial, pois nunca vai além da pele, da superfície da pele dos preconceitos e falta de razão, da imbecilidade do comportamento

³⁵ As teorias, as ideias e os ideais da Negritude já foram exaustivamente estudados e discutidos, o leitor pode encontrar inúmeras referências a ela em artigos, livros ou sítios na web. Não acho que preciso, aqui, expandir informações sobre ela para discutir Marechera e a forma como ele aborda a Negritude e sua oposição a ela. Para quem desconhece o movimento da Negritude, o livro do prof. Kabengele Munanga, *Negritude – Usos e sentidos* (1.ed. São Paulo: Ática, 1988; v. 40, Série Princípios), pode ser boa ajuda inicial, pois contém bibliografia comentada.

injustificável, o mesmo que estabelece e acredita na superioridade do homem branco e seu poder de transformar homens negros e livres em escravos, em seres inferiores.

Para Marechera, a poesia deve, precisa ajudar a tornar os homens livres (esse é o único aspecto da Negritude com a qual concordaria Marechera, o da descolonização da África), sejam eles brancos ou negros. Se a poesia for incapaz disso, não tem razões para ser escrita e existir. Se a poesia assim não o fizer, ela jamais poderá ouvir o grito dos que sofrem, menos ainda forjar “a couraça de que um poeta precisa contra ELES!” Eles, evidentemente, são não necessariamente apenas os brancos, mas todos os que, ao menos uma vez na vida, impuseram quaisquer tipos de sofrimento, preconceitos e ódios a outros seres humanos, brancos, negros, vermelhos ou amarelos, não importa a cor.

Robert Muponde, professor, ensaísta e crítico do Zimbábue, numa entrevista concedida em 2004, afirmou que “a violência está na memória e a memória está na violência” e que, por isso, “atos de escrita são em si mesmos atos de memória”, e que, “por extensão, atos de memória são atos de violência”, já que, “muito constantemente, a violência tem sido considerada como ‘liberadora’, como um meio de se reconectar com a história e recuperar identidade e dignidade”³⁶.

Entendo estar aqui uma chave central para a apreciação da poesia de Dambudzo Marechera, pois é através da rebeldia e violência que sua poesia recupera “identidade e dignidade” para o homem negro do Zimbábue e, por que não, de toda a África pós-colonial. Como ainda afirma Muponde, Marechera “combate com essa memória e violência através de meios que são novos e perspicazes”, já que, “a fim de domar a memória, Marechera a golpeia, mutila, deforma e remodela, recusando-se a ser dominado por sua força centrípeta, que suga como areia movediça”. Para Muponde, Marechera “desmembra a memória a fim de negar sua linearidade, particularidade e exclusividade – que é fonte de sua hegemonia nacionalista”. Para o crítico, a “violência autoral de Marechera se manifesta tanto na representação de um contra-discurso à memória construída e perpetuada da nação e do estado como na forma de sua escrita”, para concluir que Marechera parece “escrever para fora” (ou para longe) do centro, a fim de não voltar a qualquer centro ou a qualquer destino”.

Creio que aqui se fecha o círculo, neste ensaio, dessa abordagem introdutória à poesia de Dambudzo Marechera e sua apresentação a leitores de língua portuguesa: através da rebeldia e da violência, de sua consideração da história como “uma condição psicológica”

³⁶ “Land as the Text of Zimbabwean History”. Nordiska Afrikainstitutet. Em: <http://www.nai.uu.se/research/finalized_projects/cultural_images_in_and_of/zimbabwe/literature/muponde/>. Acesso em 28 dez. 2013; todas as citações de Muponde veem desta entrevista.

(*névrose* ou *nervous condition*³⁷) a que o homem dominado pelo colonizador se encontra. Se ela só lhe fornece “imagens irresolvidas e provisórias”, será através da rebeldia e da violência da subversão desrespeitosa da língua e da linguagem do colonizador e dominador, assim como de suas regras de conduta social, política e racial, que ela poderá, através da memória, fazer aflorar, assim propiciando, a identidade e a dignidade do homem negro zimbabuense livre e independente.

Referências

CAIRNIE, Julie and PUCHEROVA, Dobrota, Eds. *Moving Spirit – The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21st Century*. Wien, Zürich–Berlin: Lit Verlag, 2009; 216p. Acompanha um DVD com 26 faixas de áudios e vídeos de leituras, entrevistas, gravações, inclusive a adaptação cinematográfica da novela *The House of Hunger*, filme de Chris Austin, com uma hora e vinte e seis minutos de duração, disponível no You Tube:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LbW0SjamJh4>>. Acesso em 20 dez. 2016.

CURREY, James. *Africa Writes Back – The African Writers Series & The Launch of African Literature*. Oxford–Johannesburg–Athens–Ibadan–Nairobi–Harare–Dar Es Salaam: James Currey Ltd/Wits University Press/Ohio University Press/HERBN/EAEP/Weaver Press/Mkuki na Nyota, 2008; 318p.

“Dambudzo Marechera (1952–1987)”. Disponível em

<<http://www.kirjasto.sci.fi/marec.htm>>. Acesso 05 fev. 2014.

HAMILTON, Grant, ED. *Reading Marechera*. Suffolk, GB–Rochester, NY: James Currey–Boydell and Brewer, 2013; 196p.

MARECHERA, Dambudzo. *Cemetery of Mind*. Trenton, NJ–Asmara, Eritrea: Africa World–Press, Inc, 1999; 222p.

MUPONDE, Robert. “Land as the Text of Zimbabwean History”. Disponível em <http://www.nai.uu.se/research/finalized_projects/cultural_images_in_and_of/zimbabwe/literature/muponde/>. Acesso 05 fev. 2014.

NYONI, Mika. *A Psychoanalytic Interpretation of Dambudzo Marechera’s Selected Works*. Saarbrücken, Germany: Lap Lambert Academy Publishing, 2014; 75p.

³⁷ “Névrose” é a palavra em francês utilizada por Jean-Paul Sartre, em seu Prefácio para o livro *Les damnés de la terre*, de Frantz Fanon (*Os condenados da terra*, na tradução brasileira), para descrever a condição imposta pelo colonizador ao colonizado. Sua tradução para o inglês resultou em “nervous condition”, expressão utilizada por Tsitsi Dangarembga, no plural, como título de seu primeiro romance, editado na Inglaterra pela primeira vez em 1988 (a censura no Zimbábue já independente impediu que o livro saísse no país), *Nervous Conditions*, o primeiro romance por uma romancista negra do Zimbábue publicado em inglês.

PATTINSON, David. *No Room for Cowardice – A View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*. Trenton, NJ–Asmara, Eritrea: Africa World Press, 2001; 272p.

TOIVANEN, Anna–Leena. “Vindicating Dambudzo Marechera: Features of Cultic Remembering”. *Nordic Journal of African Studies* 22(4): 256–273 (2013). Disponível em:

<www.nj.as.helsinki.fi/pdf-files/vol22num4/toivane_n.pdf>. Acesso: 20 fev.2014.

VEIT–WILD, Flora and CHENNELLS, Anthony, Eds. *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*. Trenton, NJ–Asmara. Eritrea: Africa World Press, 1999; 355p.

VEIT –WILD, Flora. “Words as Bullets: The Writings of Dambudzo Marechera.” *Zambezia* (1987), XIV (ii) 113–29. Ver:

<<http://pdfproc.lib.msu.edu/?file=/DMC/African%20Journals/pdfs/Journal%20of%20the%20University%20of%20Zimbabwe/vol14n2/juz014002004.pdf>>.

------. *Teachers, Preachers and Non-Believers – A Social History of Zimbabwean Literature*. London–Harare: Hans Zell Publishers–Baobab Books, 1992; 408p.

------. *Dambudzo Marechera – A Source Book on His Life and Work*. Trenton, NJ–Asmara. Eritrea: Africa World Press, 2004; 426p.

------. *Writing Madness. Borderlines of the Body in African Literature*. Oxford: James Currey, 2006. Ver, especificamente, o Capítulo 4: “Mad Writing – Writing Madness – Dambudzo Marechera, p.53–76.

Apêndice

Alguns dos poemas no original em inglês:

Identify the Identity Parade

I am the luggage no one will claim;

The out-of-place turd all deny

Responsibility;

The incredulous sneer all tuck away

beneath bland smiles;

The loud fart all silently agree never

happened;

Cerrados, Brasília, n. 49, p. 99-134, ago. 2019

The sheer bad breath you politely confront
with mouthwashed platitudes: "After all, it's
POETRY."

I am the rat every cat secretly admires;
The cat every dog secretly fears;
The pervert every honest citizen surprises
in his own mirror: POET. (199)

The Footnote to Hamlet

Now or never is here again. Must I
Look in the face the moon's other side?

The moment demands decision. My whole
History is unequal to it – Let me be!

I read all day, walk all night. I have
No end but this; no resources but books.

Thus again I dawdle and dither. Perhaps
Th' impatient problem will lose heart at my
Expert vacillation. (60)

Dead Guerillas Displayed to School Children

The black-beaten body
On pedestal for sale and study;
The child in wonder gapes
At mother and her whoring shapes.

The black-bruised father

On cruel display as guerrilla;
The child in terror watches
Father bullet-riddled against all touch.

All around the police grinning
The army smacking their sides in delight;
The child in wonder without thinking
Knows the target his trigger finger will fight. (70)

It does not matter which path you take

It does not matter which path you take
Your destination will find you in the end

Does it matter who you choose to love?
Love is love's own choice, you the instrument

To another Life that will ask what the path
Who loved one – another instrument

To another Life...
Teasing the amorous bed into morning shape
Brushing out her saliva with Colgate toothpaste
Flushing the toilet
And like a morose gazelle leaping awkwardly
To avoid the dangerous morning traffic. (160)

There's a Dissident in the Election Soup!

I have no ear for slogans
You may as well shut up your arse

I run when it's I LOVE YOU time
Don't say it I'll stick around
I run when it's A LUTA time
I run when it's FORWARD time
Don't say it we'll fuck the whole night
The moon won't come down
At first awkwardly, excruciatingly embarrassing
But with Venus ascending, a shout and leap of joy

When the sheets are at last silent
Don't ask "What are you thinking?"
Don't ask "Was it good?"
Don' feel bad because I'm smoking
They ask and feel bad who are insecure
Who say after the act "Tell me a story"
And you may as well know
Don't talk of "MARRIAGE" if this reconciliation
is to last. (183)

Pledging my Soul

When I was a boy
I climbed onto your breasts
smooth and round
I trailed my body
from the small of your back
to your yielding neck
the cup of your breasts
was my pillow
the rivers of your tears
drowned me down in your depths
and the smooth plain of your flat belly

yield to mine
I was yours
and you were mine

Now a man
in exile from the warmth of your arms
and the milk of your teeth
the breath of your secret whispers in my ears
shall I not stride back to you with haste
rout all my enemies and bind the wicked husbandmen
Shall I not kneel to kiss the grains of your sand
to rise naked before you – a bowl of incense?
and the smoke of my nakedness shall be
and offering to you
pledging my soul. (6)

Did You Ask What's Wrong with War?

There are no wrong words, right?
The are no wrong trees, right?
There are no wrong sand, right?
I've slept the world in frilly
underwear.
Dreamt I buggered all the little boys
who are future leaders
Fucked all the funny little girls made of
thatch and ghandy
My anarchist arse has shat on society
And LOOK millions of open flies
are homing in on your wide-open lips. (185)

Sunday Service

Listen! What I do not know and what I do know
Always meet at the departure point.
What you do not see and what you see
Are the phantom at the crossroad.
From the seventh floor of memory I hear voices
Rising in turmoil from the future ground floor.
Voices – yours, mine, theirs, everyone's voice!

“Lynch those who hoard our dream
Lining their pockets with coins from the povo's hymn.” (79)

In Jail the Only Telephone Is the Washingbasin Role: Blow and We'll Hear!

Write the poem not from classroom lectures
But from the barricade's shrinking defiance
From the mortuary's brightly frozen monocle
From the day's gunburst to night's screaming human torch
From bleeding teeth that informed to underground
Perception of black fire

Write the poem not from the rhyme & reason of England
Nor the Israeli chant that stutters bullets against
Palestinians

Nor (for fuck's sake) from the negritude that negroed us
Write the poem, the song, the anthem, from what within
you

Fused goals with guns & created citizens instead of slave

Do not scream quietly
We want to hear, to know
And forge the breastplate a poet needs against THEM! (195)

Entre o Canto do Galo e a Canção

Between the Rooster's Crowing and The Song

Manaíra Aires Athayde

Pesquisadora do Centro de
Literatura Portuguesa (CLP), da
Universidade de Coimbra, onde
realizou o doutorado em
Materialidades da Literatura.

mana_aires@hotmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4083972251242083>

Recebido em: 5/3/2019.

Aceito para publicação em: 15/6/2019.

Resumo

Neste ensaio, procuraremos mostrar o poeta português Ruy Belo (1933–1978) como leitor do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920–1999), evocando uma relação de alteridade que permite confrontar a obra poética e ensaística dos dois escritores. Queremos melhor compreender de que forma ecos da poesia cabralina se encontram na poesia beliana, buscando perceber como determinados poemas de Ruy Belo partilham de certas técnicas, planos estilísticos e núcleos simbólicos que reconhecemos na arte de João Cabral. Esse embate do autor com a voz poética do Outro, ao longo do seu processo criativo, acaba, afinal, por nos ajudar a compreender a própria visão que cada um tem sobre a poesia.

Palavras-chave: Ruy Belo. João Cabral de Melo Neto. Poesia. Leitor. Processo criativo.

Abstract

In this paper, we will try to portray the Portuguese poet Ruy Belo (1933–1978) as a reader of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto (1920–1999), evoking a relationship of alterity that allows us to confront the poetic and critical works of the two writers. We want to understand better how the echoes of João Cabral's poetry are in the poetry of the Portuguese author, trying to understand how certain poems of Ruy Belo share compositive techniques, stylistic plans and symbolic cores that we recognize in the João Cabral's poetry. This struggle of the author with the poetic voice of the Other, throughout his creative process, helps us to understand the vision that each of them has about poetry.

Keywords: Ruy Belo. João Cabral de Melo Neto. Poetry. Reader. Creative process.

I

Em uma carta, que ficou provavelmente apenas em rascunho, Ruy Belo comenta com um editor as possibilidades de publicação de um novo livro. Pelas referências, julgamos se tratar de *Homem de Palavra[s]*, uma vez que a carta aparenta ter sido escrita entre finais de 1968 e início de 1969. Nela, um trecho rasurado chama a atenção:

A nossa tradição temos de ir buscá-la ao modernismo. E os poetas modernos são poucos. ~~Cito, além de Pessoa, alguns. Manuel~~
~~Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima. Brasileiros,~~
~~sim. Peço desculpas, mas não distingo. E embora admire muito João~~
~~Cabral de Melo Neto, não o cito. João Cabral é um contra-~~
~~revolucionário.~~³⁸

Como se vê, se a rasura tinha por intenção esconder o que havia sido enunciado, acaba, na verdade, por evidenciá-lo. Além disso, neste caso, “não citar” é, evidentemente, citar – e com ênfase. De modo que nos parece oportuno fazer um exercício de confronto entre a obra poética e o pensamento sobre poesia de Ruy Belo e a obra poética e ensaística daquele “contra-revolucionário” que o poeta português “admira muito”³⁹. Como essa tensão ganha forma quando colocamos ambos os autores em diálogo? De que maneira a poesia e o ensaio cabralinos foram lidos por Ruy Belo e se reverberam em sua visão poética? Talvez possamos mesmo começar a pensar nessa tensão manifestada em “o contra-revolucionário que admiro muito”, que “cito mas não cito”, a partir da ideia de que

³⁸ Essa carta se encontra publicada, com uma «Nota Explicativa» de Pedro Serra, na revista *Inimigo Rumor* (n. 15, 2003, pp. 10–23), na edição em que consta o dossiê dedicado a Ruy Belo, organizado por Carlito Azevedo e Osvaldo Manuel Silvestre.

³⁹ Ruy Belo e João Cabral de Melo Neto se conheceram na homenagem feita a João Cabral, em Castelo Branco, nos dias 8 e 9 de fevereiro de 1968, por ocasião do 22º aniversário do *Jornal do Fundão*. Ruy Belo e Arnaldo Saraiva foram os responsáveis pela leitura dos poemas durante a confraternização. Os exemplares de Ruy Belo de *Terceira Feira* e *A Educação Pela Pedra* possuem as seguintes dedicatórias, respectivamente: (1) “A Ruy Belo, lembrança desta viagem à Povo da Beira, que para mim é uma espécie de peregrinação. // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”; (2) *A Educação pela Pedra*: “Ao Ruy Belo, homenagem muito cordial do confrade, // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”.

Cerrados, Brasília, n. 49, p. 135-156, ago. 2019

O poeta-engenheiro pode afinal se converter não apenas em *porta-voz de uma herança modernista sempre desafiadora e, ao mesmo tempo, sempre superada e por superar*, mas também em uma literatura de múltiplas dimensões, que ora carrega para si certas ressonâncias populares ou tradicionais, ora *satisfaz as expectativas de uma vanguarda que jamais se cansou de perseguir o novo*, mesmo quando essa perseguição, após meio século de desgaste, pareceria esgotada (SUTTANA, 2005, p. 262; itálico meu).

Ao lermos o ensaísmo de Ruy Belo, buscando compreender a sua visão crítica sobre poesia, diríamos que o João Cabral que ele admira é aquele que se tornou *porta-voz de uma herança modernista sempre desafiadora e, ao mesmo tempo, sempre superada e por superar*. No entanto, o “João Cabral contra-revolucionário”, numa perspectiva beliana, tem a ver decerto com o fato de se tratar de um poeta que também *satisfaz as expectativas de uma vanguarda que jamais cansou de perseguir o novo*, propiciando inclusive o surgimento do concretismo⁴⁰. Ao observarmos a biblioteca de Ruy Belo, vemos que as suas leituras de eleição se afastam tanto do concretismo quanto de certos discursos privilegiados pela estética de ruptura modernista, que marcaram a então chegada do novo pelo novo ou do *make it new* no Brasil. Para um poeta tão assumidamente próximo do pensamento crítico eliotiano, se considerarmos esse cenário literário modernista, marcado pela valorização da novidade, Ruy Belo vai “buscar a sua tradição” precisamente naqueles autores que de alguma forma sustentam a permanência sintomática de um discurso da tradição. Por isso, sabendo que “a caminhada de João Cabral de Melo Neto implica de avanços e recuos, defesa de um heroísmo que *inova* sempre, [...] mas que imerge num determinado setor da tradição” (SUTTANA, 2005, p. 242), parece produtivo criar, neste primeiro momento, um diálogo entre determinadas posturas críticas defendidas nos livros de ensaio *Poesia e Composição* (1952) e *Na Senda da Poesia* (1969).

Começemos, então, por pensar a *práxis* poética na modernidade a partir do problema da espontaneidade. Em *Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte*, João Cabral irá dizer que há duas linhas possíveis de se “conceber modernamente um poema”. Para ele, “o domínio técnico tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso e a destruir o carácter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavras” (MELO NETO, 2003, p. 09). Desse

⁴⁰ Para Ruy Belo, “os concretistas, que fizeram a sua época, esgotaram-se em experiências que em si mesmas se compraziam, [...] esqueceram-se afinal da palavra que, mesmo desintegrada, mesmo pulverizada, explorada nas suas formas mínimas, não deixa de ter características específicas” (BELO, 2002, pp. 317 e 318).

modo, os *poetas da composição*, para os quais a preocupação formal é uma condição de existência, seriam capazes de “provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador”. Noutro sentido, entretanto, estariam os *poetas espontâneos*, com ascendência no romantismo, nos quais “o trabalho de organizar as impressões prejudicaria a autenticidade de sua poesia” (MELO NETO, 2003, p. 14), uma vez que o poema tenderia a se tornar um depoimento por não conseguir se desvencilhar de uma experiência direta. “O autor é tudo para os poetas espontâneos”, sentencia o poeta pernambucano, assinalando também que

[...] o tom [na poesia espontânea] é essencial. É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras, é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. Vagamente, para captar, das palavras, a música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida (MELO NETO, 2003, p. 15).

João Cabral repetiu várias e várias vezes que não tinha qualquer apreço ou gosto pela música, e que por isso nunca foi de seu interesse estratégias rítmicas e métricas que tornassem os seus versos mais fluentes ou musicais, pelo que seriam assim “assonantados”. O poeta repetirá ao longo de toda a vida que o que lhe importa “é que o leitor não leia como quem canta, não deslize” (MELO NETO, 2014, p. 68). Em vários momentos afirma que a poesia espontânea, aquela poesia preocupada com o tom, “embala” o leitor e dificulta que se possa prestar atenção ao poema: “se você usa um estilo que obriga o leitor a sobressaltos, esse leitor não se distrai” (MELO NETO, 2014, p. 68). A poesia espontânea daria origem, assim, a uma poesia melódica, enquanto a poesia plástica (e João Cabral nunca escondeu o seu fascínio pelas artes plásticas, sobretudo pela pintura construtivista) seria o resultado alcançado pela poesia da composição, que se encontraria muito mais preocupada com o espaço do que com o tempo. Como já indicava Benedito Nunes,

Considerando-se um racionalista total, que escreve “de fora para dentro”, com extrema dificuldade e sob a visão angustiante da folha em branco a preencher, embora o seu procedimento seja o de um

artesão e a sua atitude a de um burocrata, João Cabral define-se como um visual – o *Augentier* goethiano – que prefere a pintura à música (NUNES, 1971, p. 17).

Por outro lado, se pensarmos a partir da óptica ensaística de Ruy Belo, diríamos que os pressupostos críticos cabralinos reproduzem o que o poeta português verifica como uma visão latente desde o romantismo. Assim, o conceito de poeta espontâneo, ainda que aos olhos críticos de um autor como João Cabral, sobreviveria nas esferas de sentido orientadas pelos próprios poetas românticos, para os quais a criação literária estava subordinada ao não premeditado, ao desartificial, ao instintivo. O poeta pernambucano, ao caracterizar naqueles moldes a postura estética de “saturação subjetiva”, estaria, na verdade, a reforçar o pensamento de índole romântica. Neste viés, embora entendesse que o estudo é uma condição da criação literária e criticasse a resistência ao método e à técnica, ainda assim não teria considerado, em sua análise, que o poeta espontâneo pudesse ser aquele cuja espontaneidade é o produto de uma reflexão profunda. Para Ruy Belo, só se consegue ser espontâneo através de uma longa educação, “e educar é tirar progressivamente a espontaneidade” (BELO, 2002, p. 106). Quer dizer, o poeta espontâneo é aquele capaz de *construir* com maior rigor essa sua espontaneidade, e por mais próximo que esteja da tradição romântica ou por maior que sejam as suas “pequenas digressões sentimentais”, já não consegue se entender como “o senhor da inspiração” (BELO, 2009, p. 782; BELO, 2002, p. 108).

Além disso, Ruy Belo considera que todo poeta moderno é “poeta do gênio”, entendendo que, se no romantismo a ideia de inspiração subjugou o gênio, na poesia moderna o poeta terá “exercitado devidamente a sua *capacidade de composição*, [para] que tudo se articule, se mantenha, se ligue coerentemente” (BELO, 2002, p. 107). É por isso que o autor defende que mesmo Mallarmé pode ser considerado um poeta espontâneo, tendo em vista que a espontaneidade a todo poeta custa tempo e esforço. Aliás, quanto mais de jato um poema tenha sido escrito, mais anos de vida custou ao poeta, e “para esse aparente acto criador [a escrita em jato], não terão porventura contribuído a neurose, a educação, os lapsos da memória, a preparação linguística do poeta?” (BELO, 2002, p. 107). Desse modo, o entendimento crítico de Ruy Belo de que, para qualquer poeta moderno, o “trabalho de limar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, se possível a simplicidade, é uma conquista e não um dado gratuito dos deuses” (BELO, 2009, p. 247) afasta-se da perspectiva de João Cabral de Melo Neto, para quem é irrefutável a ideia de que, na composição literária, “uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, e a outra é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens” (MELO NETO, 2003, p. 08). Para Ruy Belo, portanto, toda *poesia de inspiração* seria, também, uma *poesia de composição*.

II

Como se sabe, o que João Cabral de Melo Neto designa por “poesia objetiva” – amplamente arquitetada, conforme ele próprio caracteriza a sua obra – tenta afastar o sujeito poético do centro da discursividade. O sujeito poético não se confunde com aquele que escreve o poema: o sujeito poético é concebido como objeto, e todos os objetos recebem o mesmo tratamento enquanto elementos aplainados num terreno pleno em construção. Estamos a falar de uma “poesia de reificação alegórica” (DE MAN, 1999, p. 196), na qual a intuição é transformada em revelação e que surpreende por conseguir uma irrepresentabilidade do que é declaradamente exibido: “a lógica das relações que existem entre os diversos objectos no poema já não se baseia na lógica da natureza ou da representação, mas numa lógica puramente intelectual ou alegórica decretada e sustentada pelo poeta ao arrepio completo de todos os acontecimentos naturais” (DE MAN, 1999, p. 196). Enquanto na alegoria tradicional a função da imagem concreta era a de realçar nitidamente o significado, naquela concepção o retorno ao objeto está longe de aumentar o nosso sentido da realidade ou de uma linguagem que representa *adequadamente* o objeto. Como a unidade atingida pelo objeto já não pode mais ser representada, é precisamente essa “constelação irreal” que se quer enquanto produto da atividade poética.

Assim, se parte significativa de uma certa modernidade em João Cabral requer a impessoalidade de uma dicção alegórica, não-representacional e liberta de um sujeito, o que se observa é que os aspectos temáticos e as associações imagéticas passam a não ter como finalidade a significação. De modo que essa “estética do estranhamento” está baseada na ideia de “dificuldade” como um elemento fundante do discurso poético, em que “a obra se relê e se comenta a si mesma, convertendo os seus próprios dados em objetos de significação” (SUTTANA, 2005, p. 132). O texto que surge na tão recursiva “página branca” de João Cabral possui um sentido que só no próprio poema é que pode ser estruturado, o que é o mesmo que dizer que, “dentro do poema, o espaço não é um universo representado porque antes representa, porque se transforma em processo de significação”, nas palavras de Rosa Maria Martelo (1988, p. 60). Os objetos são submetidos, portanto, a um processo de *tematização*, no qual a escrita vai se perfazendo na própria reflexão sobre a linguagem, que se quer operante a partir de uma *objetiva* construtivista. E é já nesse gesto de *tematizar* que os objetos se tornam “amostras do mundo” (cf. MARTELO, 2000), compreendidos como uma manifestação do mundo revelada enquanto “coisa” pelas mãos do poeta. Em síntese, é este o poeta que “transforma em textura discursiva o mundo que a sua poesia simultaneamente tematiza, fazendo-a funcionar como amostra dele” (MARTELO, 2000, p. 246).

O que nos leva a pensar, por exemplo, em um poema como «Canção do cavador», que talvez seja o poema de Ruy Belo que mais se aproxima desse universo perceptivo cabralino. Em tal composição, não há a reiteração do sujeito poético que sofre com as injustiças do mundo, ou mesmo anotações subjetivas na denúncia de uma sociedade desumana. O *cavador* (na linguagem popular, cavador é o trabalhador de enxada, o que trabalha na lida) e a sua dor, a terra e a enxada são *planificados* a um mesmo nível no poema – a mesma terra que o trabalhador rural cava é aquela que receberá “o seu corpo velho” –, o que resulta de uma atitude analítica do poeta, naquele mesmo sentido de objetificação do poema concebido por João Cabral. Aliás, se não se trata de um recurso de forma alguma preponderante na poesia beliana, é curioso que se encontre em um livro torrencial como *Toda a Terra*: é o único poema desta obra em que se suspende a torrencialidade a favor de uma organização em quadras, que é a estrofação largamente predominante na poesia de João Cabral e também na literatura popular (as chamadas quadras populares).

Podemos apontar, em «Canção do cavador», aspectos que também encontramos no longo poema cabralino *Morte e Vida Severina*, inclusive a aproximação à lírica popular. Aqueles dois poemas *tematizam* a história de um *cavador* que deixa “a terra e a enxada” em busca de outro lugar que pudesse propiciar melhores condições de vida. O cavador criado por Ruy Belo, tal como o Severino de João Cabral, parece cumprir todo o ciclo de uma vida e de uma morte *severinas*. Se tanto um como outro chegaram a ansiar por tempos melhores na “cidade grande” (no poema de João Cabral) ou no “exterior” (no poema de Ruy Belo), diríamos que rapidamente se tornaram apenas mais um *Fabiano*, assim como na obra de Graciliano Ramos, com o fim sem saída que enfrentam os seus retirantes. Afinal, se “Não há cavador só do exterior”, como repete várias vezes Ruy Belo, é porque o *cavador* continuará sempre a ser, esteja onde estiver, filho da terra que o rejeitou. O fim do *cavador* emigrante, no poema beliano, não será muito diferente daquele reservado a Severino.

Vejamos: se na poesia cabralina a “fome, sede, privação” (MELO NETO, 1997, p. 152) não são suplantadas, se persiste toda a pauperização de um Nordeste sofrido, todavia esse Nordeste é submetido àquele processo de *tematização* que nos interessa aqui observar, a partir de reflexões de índole metapoética.

Enxergo daqui a planura
que é a vida do *homem de ofício*,
bem mais sadia que os mangues,
tenha embora precipícios.
Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:

se está negro não é lama,
é *graxa de sua máquina*,
coisa mais limpa que a lama
[...]

– Sua formosura
deixai-me que cante:
é um menino guenzo
como todos os desses mangues,
mas *a máquina de homem*
já bate nele, incessante.

(MELO NETO, 1997, pp. 177 e 178; itálico meu)

Essa “máquina de homem” pode sugerir o jogo duplo que há na metalinguagem desenvolvida por João Cabral: o poeta é encarado, no seu gesto lapidar, como “homem de ofício”, que explora incessantemente a manufatura poética em composições que, tal como *Morte e Vida Severina*, expõem o percurso do poeta pela escrita; mas, ao mesmo tempo, é também “homem de ofício”, que vive “aquela vida que é menos / vivida que defendida” (MELO NETO, 1997, p. 153). O homem em sua condição *severina*, condição severa e árdua de subsistência, revelada com uma certa *asepsia* que não encontramos em poetas como Ruy Belo ou Drummond. A componente social na poesia cabralina não parece resultar de uma síntese entre busca estética e poesia comprometida, entre poder de intervenção de novas técnicas expressivas e poesia social. A notável coerência na obra de João Cabral existe, em grande parte, porque “até na poesia social dele, a gente sente que a sua preocupação principal é a construção” (CANDIDO *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 153). Ou ainda, como diz Benedito Nunes (1971, p. 40), o que há é uma “completa exteriorização do sonho, que perde a sua conotação onírica para transformar-se num sonho de construção”.

III

Numa obra poética que em grande parte prima pela imagem sobre a mensagem, pelo plástico sobre o discursivo, o poeta, ao “fazer poesia com coisas”, constrói imagens que ganham relações inusitadas, nas quais “as ‘coisas’ podem funcionar como símbolos (mas no conceito goodmaniano de *estarem por*)”, enquanto “partes de um todo que referem por exemplificação” (MARTELO, 2000, p. 251). A poesia de Ruy Belo, no entanto, diríamos que está muito mais próxima do sentido do mundo de que fala Baudelaire a

partir da “floresta de símbolos”, e a descoberta do seu sentido oculto. Nesta “alegoria mística” (cf. RAYMOND, 1997, p. 19), segundo a qual as coisas são sempre apenas uma parte do que significam, a natureza exterior não é uma realidade que existe por si mesma e para si mesma. A criação deve ser encarada como um conjunto de figuras a se decifrar, permitindo que o poeta se movimente na esfera espiritual do universo visível: “todo o universo visível não é senão um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação conferirá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar”, afirma Baudelaire (*apud* RAYMOND, 1997, p. 19). A obra cabralina, portanto, afasta-se dessa matriz baudelaيرية ao propor uma “óptica da imanência”, idealmente mais próxima de Mallarmé, numa via que “conduz à apresentação do mundo como um texto que se deixa ler, sem nada guardar da atitude simbolista para além da possibilidade de essa leitura se fazer” (MARTELO, 2000, p. 251).

Nesse sentido, tomemos em atenção um poema como «Tecendo a manhã», de *A Educação pela Pedra*, um dos mais representativos poemas da artesanaria poética ou do fazer metalinguístico de João Cabral.

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(MELO NETO, 1997, p. 15)

Com efeito, sabendo que certos planos sintagmáticos de «Tecendo a manhã» também se encontram no poema «Os galos», de *Transporte no Tempo*, observamos que em tal composição de Ruy Belo o investimento metalinguístico não está no poema, como se quer antes de mais no poema cabralino, mas no sujeito poético, enquanto aquele “que tem na garganta a música difícil / que precede o abrir do novo dia” e está submetido ao “ritual restrito da destruição” (BELO, 2009, p. 447), ao fazer da sua *ars poetica* a sua *ars vivendi*. Ao invés da desmontagem contínua do poético, afinal, o que há é o registro de uma certa *inevitabilidade da vida*, em um poema que não deixa de evocar a *cotidianidade* dos dias que passam. Em suma, enquanto em «Tecendo a manhã» o artesanato poético se revela na disposição sintática apoiada em mecanismos variados de coesão e remontagem de estruturas, residindo aqui o caráter cíclico explorado por João Cabral⁴¹, no poema de Ruy Belo, entretanto, a própria condição do poeta é o tecido para o poema.

Já os galos tilintam na manhã

numa múltipla voz aonde vibra a voz de dedos em cristais
mais que dedais de dedos na mais fina porcelana

Já os galos tilintam na manhã

há já pão mole e lombo assado nas primeiras lojas
se voltamos dos touros e sentimos fome
e mais que o pão nos sabe o pão quebrar nos dentes
em vendas novas era ainda vivo o carlos
vivo agora na voz que a madrugada envia
às dunas deste dia mais que o tempo se escondia nos revela
talvez timidamente mas decerto sabiamente

Já os galos à beira do mais puro amanhecer

que touca o céu da mais fina das fímbrias
pouco antes de acender os máximos o sol
esse infractor do código da estrada que nem mesuro em cima
de nós procede à mutação da luz

já os galos que são o símbolo da voz

que abre e logo quebra numa abóbada de ânfora
moem os nós da voz na fímbria da manhã

⁴¹ Ruy Belo parece detectar esse movimento cíclico na obra de João Cabral, enquanto forma de série, ao escrever: “Outra série: conta o mesmo de antes de outra maneira. João Cabral”, conforme registra na marginália do poema «Memória», no exemplar de *Só* (11ª edição, Ed. Tavares Martins, Porto, 1959), de António Nobre, que encontramos em sua biblioteca.

A esta hora de equilíbrio luminar
os galos são os rígidos e estritos observantes
do ritual restrito da destruição
quando de crista erguida uns aos outros passam
a vida única vítima afinal a imolar
Só quando se consome a vida se mantém
e sei agora como o sabem bem
esses tenores sapientes saborosos exigentes
que têm na garganta a música difícil
que precede o abrir do novo dia
Madrugai galos madrigais de madrugada
Ó galos ó manhã ó vida ó nada

(BELO, 2009, p. 447; *itálico meu*)

Como se nota, o poema está estruturado a partir da repetição, numa espécie de “anáfora espaçada” que, como reconhece Ruy Belo (1984, p. 164), é um importante princípio de organização do poema, uma das principais “unidades de sentido” que afeta o ritmo para que se torne sincopado, marcado por um período de começo e recomeço. A repetição pode ser associada ao próprio movimento cíclico da vida, que então o galo representa, com o seu canto repetitivo, diário e premonitório em relação à manhã, em se tratando de um símbolo solar ligado à revelação e à ressurreição, na cultura cristã (assim como o cordeiro e a águia, o galo é também um emblema de Cristo). De modo que, em «Os galos», a inserção gradual desse caráter cíclico da vida se dá como “assunto” do poema, na medida em que o poeta evoca vários fragmentos do próprio cotidiano para construir a imagem dos galos como “símbolo da voz”. Como se sabe, a “voz”, na poesia beliana, está relacionada com a noção de “darmos a palavra aos que não têm voz / pois ao silêncio os têm submetidos”, ou de “devolvermos a voz ao povo emudecido / pela ignorância forma extrema e eleita de opressão” (BELO, 2009, p. 398 e 439), conforme lemos ainda em outros dois poemas daquele mesmo livro, no qual tal ideia é insistente. O tecer coletivo, dessa forma, acaba sendo um esforço individual, manifestado no grito ou no tilintar que tenta despertar um e outro galo: o uso do verbo *tilintar*, geralmente associado aos sinos, e do substantivo *grito* em vez de *canto* sugerem a noção de alerta, que de uma forma ou de outra, no entanto, coincide com o gesto daqueles que “moem os nós da voz” (Ruy Belo), “para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo” (João Cabral).

No desfecho de «Tecendo a manhã», a esperança se encerra e se renova, pois há uma abertura para a luz, que mesmo “luz balão”, luz que *voa* para longe, existe

enquanto fissura que permite que a manhã sempre rompa e propicie um novo dia. Se observarmos os versos em torno do sintagma *sol*, que surge em ambos os poemas, veremos que, no poema de Ruy Belo, o sol é um “infractor”, e mesmo assim não consegue “proceder à mutação da luz”. “O abrir do novo dia”, portanto, não implica “mutação” e não existe senão como uma “música difícil”. Em «Tecendo a Manhã», contudo, os gritos dos galos são “fios de sol”, que se *entrelaçam* uns aos outros para construir aquela “teia tênue”, podendo vir a se tornar “toldo para todos”, com os galos unidos na composição solidária e gradativa da manhã. Os galos não fazem alusão a um cenário específico; o que o poema evoca é a possibilidade de os “galos” anônimos do mundo, unindo os seus gritos, conseguirem erguer uma tenda para todos, onde todos entrem, apontando decerto para uma possível comunhão humana, o que no canto solitário de «Os galos» não chega a ocorrer.

Afinal, nesta composição de Ruy Belo, os galos são os poetas, mas também os galos são toda a gente, e por isso o sujeito poético se sente tão impotente como qualquer outro na multidão – recordemos aqui a lição baudelairiana de um poeta que é, ao mesmo tempo, ele mesmo e um outro. Aliás, é o aprofundamento desta noção que vemos no poema «O urogalo», também de *Transporte no Tempo*. Se “os galos”, como indica a própria formação plural, não deixam de fazer referência ao coletivo, “o urogalo” representa a ave rara, que vive “solitária e livre”, “solitária e triste”. Eis aqui aquele que “morre se não canta”, tal como o poeta, que “quando canta leva a cabeça erguida / e apenas o perigo dá sentido à vida” (BELO, 2009, p. 469). O poema, com as suas dimensões metafóricas, denuncia uma sociedade na qual o poeta se sente censurado e vê o seu canto ameaçado, e ao transformar o seu grito de solidão em canto, evidencia aquela solidão coletiva, em que cada um canta, na multidão, a sua própria solidão – o canto do poeta se torna, assim, tão solitário quanto os indivíduos numa cidade.

Apesar de o núcleo simbólico de «O urogalo» se encontrar mais afastado de «Tecendo a manhã» do que o de «Os galos», o seu desfecho, no entanto, bem como o do poema de João Cabral, parece trazer algum laivo de esperança de que o poeta consiga a todos dar voz: “e que o seu coração seja capaz da solidão / e que levante o canto em liberdade / e que ao cantar a solidão seja cidade” (BELO, 2009, p. 470). Para Ruy Belo (cf. 1984, p. 156), o poeta, “perante as coisas a cantar, é sempre um primitivo”, uma vez que o canto desperta o que de mais primevo possa existir na natureza humana.

Essa recursiva ideia de “canto” ou de “canção”, notável em *Transporte no Tempo*, emerge ainda em outro poema daquele livro, «Espaço para a canção». Logo no início, versos apoiados pela repetição em polissíndeto – como também ocorre no verso final de «Os galos» – recordam núcleos sintagmáticos (águas/pedras, galos/manhã, alegria/agreste) frequentes na poesia cabralina: “ó limpidez das águas sobre as pedras / ó inúmeros galos da manhã / ó tempestade agreste de alegria” (BELO, 2009, p. 385). Ao longo de toda a composição, o poeta “anuncia a definitiva solidão”, com a chegada do

outono, época de recolhimento, passada a extasia do verão, e conclui: “Eu te saúdo outono punitivo / sinal desse silêncio que me não permite / desistir de cantar enquanto vivo” (BELO, 2009, p. 385). O silêncio, naquele poeta, revela-se como um canto que, distanciado da resignação, representa a resistência de um sujeito poético que luta até o fim pelo espaço da sua canção, inclusive através da *amplificatio* dos poemas, regida por um “*princípio de emagrecimento*” (cf. SERRA, 2003, p. 77).

IV

Segundo Pedro Serra, o “*princípio de emagrecimento*” surge na obra poética de Ruy Belo com o passar do tempo, em razão de um desinvestimento daquela poesia na própria onnipotência criativa de Deus, que é o mesmo que dizer de um sujeito poético que vai deixar de emular a unicidade do verbo divino, à medida que tenta se convencer da morte de Deus. O poeta deixa de perspectivar a origem da nomeação dos seres e das coisas em Deus e de concebê-lo como Verbo (Único), de modo que já não é obrigação do poeta a multiplicação da Palavra em palavras. O sentido agora é outro: as palavras se multiplicam em palavras, trocando coisa por coisa, numa poesia que vai denunciar essas mudanças com o alongamento do verso e do poema, assumindo o estatuto de deambulatória como uma conquista da sua modernidade. Assim, ao estimular a repetição, contra a racionalidade de uma economia vocabular como a que encontramos em João Cabral, Ruy Belo faz com que o excesso de palavras conduza a uma poesia que, paradoxalmente, se vê com poucas palavras: “hoje tenho quatro palavras para fazer um poema”; “pura pura negação da vida três palavras onde / se apoia há muito o homem que afinal só fala por falar”; “bem vistas as coisas disponho somente de duas palavras / desde a primeira manhã do mundo / para nomear só duas coisas”; “umas três quando muito palavras inúteis alguns gestos fúteis”; “O meu desporto é a versificação / e troco o próprio verão por três ou quatro palavras / dessas a que é alheio o coração” (BELO, 2009, pp. 275, 467, 667 e 855).

Se o *princípio de emagrecimento* produz na poesia beliana uma *poética do excesso*, no entanto, na obra poética de João Cabral de Melo Neto o princípio é o mesmo, mas as causas e os efeitos são diferentes. Estamos diante de uma “poética de privação e exiguidade” (MARTELO, 1988, p. 48), na qual consistem, como “formas do pouco”, “a sintaxe elíptica usada por João Cabral, a rima voluntariamente empobrecida, o efeito de constante retorno a que são sujeitos os temas nessa poesia” (MARTELO, 1990, p. 117). Antonio Carlos Secchin (1985, p. 13) vai falar em “poesia do menos”, explicando que “os processos de formalização dos textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como um portador de um transbordamento de significado”. Por isso mesmo a poesia cabralina pode ser entendida como uma “máquina de sentidos”, “capaz de triturar, moer e transformar a condição do signo estigmatizado”,

como diz ainda Aguinaldo Gonçalves (1990, p. 91). Talvez não haja outra poesia, senão esta, que se encontre diametralmente oposta à poética beliana partindo de um mesmo princípio.

No poeta do pouco também sobrevive a busca pelas tais “[...] certas palavras, / abelhas domésticas” (MELO NETO, 1997, p. 62), numa indisfarçada fixação sobre “as mesmas coisas e loisas / que me fazem escrever / tanto e de tão poucas coisas:” (MELO NETO, 1997, p. 205). Em «A lição de poesia», concluirá: “Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar” (MELO NETO, 1997, p. 44), recuperando essas “vinte palavras” em «Graciliano Ramos:»: “Falo somente com o que falo: / com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca:” (MELO NETO, 1997, p. 302). Há aqui, afinal, a lição aprendida com o autor de *Vidas Secas* e a descrição das lavadeiras de sua terra, que somente depois de lavarem, enxaguarem e torcerem as peças de roupa, “pelo menos três vezes”, é que as penduram na corda ou no varal, para secar: “Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer” (RAMOS, 1962, p. 14). Também em João Cabral encontramos paralelos metalinguísticos dessa natureza, em poemas como «Catar feijão» (“Catar feijão se limita com escrever:”) e «Num monumento à aspirina» (“o acabamento esmerado desse cristal, / polido a esmeril e repolido a lima”).

Esse poeta da concisão e da secura da linguagem vai ainda dizer, em *Morte e Vida Severina*, nas mesmas esferas metapoéticas: “– E a língua seca de esponja / que tem o vento terral / veio enxugar a umidade / do encharcado lamaçal.” (MELO NETO, 1997, p. 173). Não por acaso o protagonista Severino é conhecido como Severino Lavrador, tal como se quer o próprio poeta: um e outro, “[...] sempre lavrador, / lavrador de terra má; / não há espécie de terra / que eu não possa cultivar” (MELO NETO, 1997, p. 154). Aliás, desse mesmo modo, Ruy Belo – para quem o poeta tem que empunhar a palavra como o homem empunha a enxada na terra – associa a escrita ao trabalho de lavrar: “Poeta não escrevas lavra”, anuncia no último verso de «Canção do lavrador».

Meus versos lavro-os ao rubro
nesta página de terra
que abro em lábios. Descubro–
–lhe a voz que no fundo encerra

Os versos que faço sou-os
a relha rasga-me a vida
e amarra os sonhos de voos
que eu tinha à terra ferida

Poema que mais que escrevo
devo-te em vida. *No húmus*
a rego simples eu levo
os meus desvairados rumos

Mas mais que poema meu
(que eu nunca soube palavra)
isto que dispo sou eu
Poeta não escrevas lavra

(BELO, 2009, p. 62; itálico meu)

Segundo Pedro Serra, é a consciência do sujeito poético de que possui uma voz própria ou singular que o conduz, na poesia beliana, ao *princípio de emagrecimento*: “Se Deus é um ser supra-sígnico, o sujeito poético nada mais é do que signos – se quisermos: ‘Os versos que faço sou-os’” (SERRA, 2003, p. 77). Afinal, essa outra “canção”, dessa vez de *Aquele Grande Rio Eufrates*, mostra que os “lábios abertos” do poeta coadunam com a voz divina “que no fundo encerra”. É bastante significativo que a ideia da morte como o retorno do corpo ao “húmus” já se encontre naquele livro inicial, no qual “o monograma *AGRE* fixa um sintomático sinal agreste entre o alto e o baixo, o divino e o humano” (SILVEIRA, 2015, p. 64), pelo que a «Canção do lavrador» se torna prenúncio de que a terra agreste triunfaria naquela poesia. Tanto é que no prefácio para a segunda edição de *AGRE*, Ruy Belo (2009, p. 22) perscruta por que um poema não pode significar, “aos olhos de um homem realmente do nosso tempo, a atribuição de uma sua filiação a um deus que, por mais divino que seja, não pode ser tanto seu pai como o homem ou a terra?”. E vai ainda dizer:

a minha suprema ambição [...] é a de um simples mineral, com a sua impassibilidade e a sua adesão à terra, a que acabarei por voltar não só por condição como por desejo profundamente, longamente sentido e só satisfeito no dia em que a minha voz passar a ser a voz da terra, mais importante, no fundo, do que todas as palavras que me houve sido dado a proferir à sua superfície (BELO, 2009, p. 16).

Essa *humana condição*, na poesia beliana, virá acompanhada de uma consciência cada vez maior sobre a sua “existência mineral” (BELO, 2009, p. 401), lembrando que tudo o que é vivo provém, antes de mais, do inanimado, e para ele regressará: “[...] sons silêncio voz que poisa / nesta página pedaço de papel única vida / se não já mineral ao menos vegetal vida contida”, escreve Ruy Belo (2009, p. 729), em *Toda a Terra*. Aqui, a noção mineral está associada ao fluxo mortal da existência, em sua dimensão cíclica, e a morte acaba por ser reconhecida, com efeito, como a mudança necessária para que na natureza tudo permaneça como está: “«Mudança possui tudo»? Nada muda” (BELO, 2009, p. 321), diz o poeta de «Orla marítima».

Não obstante, enquanto o que há em Ruy Belo é essa “existência mineral”, na poesia de João Cabral poderíamos falar de uma “mineralização da existência”, para utilizarmos a expressão conseguida por Secchin (1985, p. 95). Na poética cabralina, não é propriamente a palavra do sujeito poético que é mineral, como na obra de Ruy Belo, mas o poema, encarado como um corpo, é que é mineral. O poema é apenas mais uma coisa *do* mundo (estamos a falar de uma poesia fundamentada em “amostras do mundo”, como vimos), que o poeta expõe no seu estado de palavra. Assim, o que temos é um poeta que inventa a sua própria língua, “o *idioma pedra*, nesse seu vocabulário mineral, ao escrever deixando ver o seu processo de fabricação”, como descreve Solange Rebuszi (2010, p. XIII). Nos desdobramentos dessa escrita mineral, o movimento da linguagem se torna o movimento das coisas.

Permanecemos atentos ao desdobramento dessa escrita mineral, percebendo-a na obra, e em suas múltiplas faces, seja no aspecto imagético que remete para os movimentos de contensão, tensão, vigilância, para afinal alcançar idéias fixas “com as mesmas vintes palavras”, seja para abrir um caminho por onde fique possível ler, inclusive, a sua escrita insatisfeita (REBUZZI, 2010, p. XIII).

Dessa forma, o que em Ruy Belo (2009, p. 274) é a procura por «Cinco palavras cinco pedras», em João Cabral (1997, p. 49; itálico nosso) é o esforço de quem “Procura a ordem / que vês na pedra: / *nada se gasta / mas permanece.*”, como lemos em «Pequena ode mineral». A propósito, o próprio núcleo semântico da palavra “mineral” – que já na geologia é difícil de ser definida com exatidão – aponta para a matéria e o inorgânico, um corpo sólido formado pela interação de vários elementos fragmentários, provenientes de diversas composições. De modo que poderíamos pensar, então, que a “mineralidade” da estética cabralina associa os minerais à materialidade das palavras, entendendo que as palavras ganham significado no corpo do poema na medida em que as coisas do

mundo se rematerializam na poesia enquanto significantes. Como diz o poeta em «Psicologia da composição»,

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas e os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.

(MELO NETO, 1997, pp. 63 e 64)

Se os poemas de João Cabral demandam o mesmo “percurso vagaroso que exigem os enigmas e os obstáculos”, como alega Arnaldo Saraiva (2014, pp. 36 e 37), da mesma forma entendemos que, para o autor de *A Educação pela Pedra*, “o poeta nem sequer é um decifrador” (MARTELO, 2000, p. 251) – e também não pretende que o leitor o seja, pois a poesia seria precisamente polissêmica para permitir sempre a torção de sentido, quando as coisas se encontram naquele estado de poesia. Em outras palavras, a poesia “coisifica” o mundo não-verbal, tornando mineral qualquer sentido, o que consegue ao violentar radicalmente a sintaxe e a semântica partindo do antidiscursivismo. Além disso, reparemos que “a memória deixa de ser o depósito de evocações subjetivas para transformar-se em fator de articulação entre referências externas desvinculadas espaço-temporalmente, mas atadas pela retenção de seus traços comuns” (SECCHIN, 1985, p. 97). Naquela poética, a “impura umidade” ou a “rarefação do natural” garante que a “irreversibilidade da desintegração derrote uma espécie de movimento vital” (SECCHIN, 1985, p. 97). O curioso é que, partindo desses mesmos elementos, o movimento proposto pela poesia beliana é precisamente o oposto, pois ela prevê uma revitalização cíclica nas coisas, que por isso deixam de ser *tão-somente-coisas*.

Na poética de João Cabral, mediante uma tática de contenção e o controle do fluxo de escrita, “a morte é despojada de toda encenação, desprovida de qualquer prolixidade que retarde ou impeça a integração final do homem a terra” (SECCHIN, 1985, p. 99). Aqui, a morte é “a morte social”, como aquela “do miserável na seca, no mangue”, e por isso é *mineralizada* no poema para “exorcizar o medo que o poeta tem da morte” (MELO NETO, 2014, p. 69), como o próprio autor reconhece. Em uma poesia que rejeita as anotações subjetivas, a morte é sempre a “dos outros”, e é ontologicamente nivelada aos objetos que a acompanha, quer seja um avião, uma cama ou um caixão. Já na poesia de Ruy Belo, o poeta é que está sempre a introduzir naquela “morte social” uma morte rilkeana. Nesse sentido, é notável que, na fase final desta poesia, como observa Clara Rowland, a morte, pelo fim arbitrário que impõe à obra, recolha a sua unidade dispersa e liberte o sujeito, de uma só vez, das inúmeras mortes ou ficções do fim.

[...] a poesia final de Ruy Belo, ainda que tão marcada por imagens da morte e da sua iminência, parece prescindir das elaboradas encenações do fim que marcam a construção estrutural dos livros iniciais: no lugar da cláusula, ou de um efeito *closure*, estes poemas parecem definir-se pela interrupção, ou, mais precisamente, pela morte como possibilidade de interrupção (ROWLAND, 2015, p. 270).

Tal “possibilidade de interrupção”, afinal, pode ser vista num poema em prosa de *Transporte no Tempo*, «Canto vespéral», em que a melodia da música se confunde com a melodia da escrita, em composições *minerais* que o poeta *orquestra*. Com esse canto de véspera, o poema, na sua impossibilidade de antecipar ou adiar a morte, simplesmente a antecede.

Ouvia dia a dia a comovente *melodia da música* de um órgão mas não era nem só a música das árvores ao vento [...] nem sequer era música de missa mas sim música de messa essa prosaica marca duma máquina lá onde tecla a tecla a tecla vou tecendo e orquestrando *os minerais dos meus poemas*. Bem pouco decerto ficará de nós e para já jamais a *juventude* [...] (BELO, 2009, p. 389; itálico meu).

A associação dos minerais a essa “imorredoura juventude” (Belo, 2009, p. 434), implicando uma espécie de noção cíclica da eternidade – afinal, os minerais são muitas

vezes associados às pedras, às rochas, que de alguma maneira evocam a resistência ao tempo – é já anunciada no primeiro poema de *Transporte no Tempo*, «Enterro sob o sol», evidenciando “as duas mortes”, a metafísica e a do corpo: “Ela era semelhante a uma manhã / teria a juventude de um mineral [...] / Era o cume da esperança: eternizava / cada uma das coisas que tocava” (BELO, 2009, p. 375). Ruy Belo vai ainda escrever, num poema sem título e publicado postumamente, “e durmo o sono das coisas convivo com minerais preparo a minha juventude definitiva” (BELO, 2009, p. 868), em que essa “juventude definitiva” pode mesmo funcionar como uma imagem que antecipa o que sempre permanece, apesar da morte. Se bem repararmos, a música *anamorfiza* a morte (cf. SERRA, 2003, p. 84), sendo assumida como uma espera, na sua condição irrefragável de tempo preparatório que, mais do que uma alusão ao que vai morrer, impõe a noção de que tudo finda e renasce continuamente. A musicalidade resulta, então, de um suceder contínuo de palavras, que denuncia um poeta que, dialogicamente, quanto mais nomeia, mais se sente fracassado ao nomear.

O discursivismo e expressivismo líricos consistem na produção de um excedente: uma Música, precisamente. Esta musicalidade [...] brota de uma “atração vocabular” que fracassa com a nomeação. É neste sentido que entendo a excedência. E isto porque na nomeação falhada não se garante a ontologização do “vazio” originário. [...] Que esta Música seja uma espera da Morte significa que a Morte como real exterior à Música – e já agora: toda a realidade exterior à Música – é uma ficção. A Música produz a sua contingência e a sua transcendência, sem as resolver numa síntese. A continuidade da Música – o polir contínuo do poema, a poesia como essa continuação – é uma metástase: nem antecipa nem protraí a Morte. O poema difere (d)a Morte (SERRA, 2003, p. 84).

A este homem moderno – “que é um homem sem mitos: perdeu Deus, perdeu o ideal de cruzada, perdeu a pátria, perdeu o próprio homem” (BELO, 1984, p. 268) –, o que resta, portanto, é a “[...] surdez de sons sonoros / ó música esquecida e repetida / e recobrada e redobrada e destruída ó obsessão / de quem senhor da solidão que é seu senhor” (BELO, 2009, p. 735). E é assim que a música acaba sendo os intervalos do silêncio, num poeta que sabe – como também o sabe João Cabral, noutro tipo de tom, é verdade, com os seus “peixes surdos–mudos do mar” – que não há silêncio maior do que o ruído absoluto.

Referências

BELO, Ruy. *Todos os Poemas*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 16, 22, 62, 247, 274, 275, 321, 375, 385, 389, 398, 401, 439, 447, 467, 469, 470, 667, 729, 735, 782, 855, 868.

BELO, Ruy. *Na Senda da Poesia*. Ed. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 106, 107, 108, 317, 318.

BELO, Ruy. *Obra Poética de Ruy Belo – Vol. 3*. Org. e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1984, p. 156, 164, 268.

DE MAN, Paul. *O Ponto de Vista da Cegueira*. Trad. de Miguel Tamen. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999, p. 196.

GONÇALVES, Aguinaldo. João Cabral: 70 anos; 50 de uma poética. *Revista USP*, n. 7, São Paulo, 1990, p. 91.

MARTELO, Rosa Maria. Amostras de mundo: uma leitura goodmaniana da poesia de João Cabral de Melo Neto. *Colóquio/Letras*, n. 157-158, Lisboa, 2000, p. 246, 251.

MARTELO, Rosa Maria. *Estrutura e Transposição – Invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990, p. 117.

MARTELO, Rosa Maria. João Cabral de Melo Neto: A construção da exigüidade. *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos Literários*, n. 2, Porto, 1988, p. 48, 60.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* [1987]. In: SARAIVA, A. *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014, pp. 68, 69.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 08, 09, 14, 15.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Completa*. 1 e 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 15, 44, 49, 62, 63, 64, 152, 153, 154, 173, 177, 178, 205, 302.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Col. Poetas Modernos do Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p. 17, 40.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997, p. 19.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins, 1962, p. 14.

REBUZZI, Solange. *O Idioma Pedra de João Cabral*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XIII.

ROWLAND, Clara. *Conspiração de folhas: Ruy Belo e o livro de poesia*. In: ATHAYDE, M. (Org.). *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 270.

SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014, p. 36, 37.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985, p. 13, 95, 97, 99.

SERRA, Pedro. *Um Nome para Isto – Leituras da poesia de Ruy Belo*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 77, 84.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Ruy Belo: Brasil, *país possível*. In: ATHAYDE, M. (Org.). *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 64.

SUTTANA, Renato. *João Cabral de Melo Neto – O poeta e a voz da modernidade*. São Paulo: Editora Scortecci, 2005, p. 132, 242, 262.

VASCONCELOS, Selma (org.). *João Cabral de Melo Neto: Retrato falado do poeta*. Recife: Editora CEPE, 2009, p. 153.

Poesia Brasileira no México: uma antologia de antologias

Erivelto da Rocha **Carvalho**

Doutor em Literatura
Espanhola e Hispano-Americana
pela Universidade de Salamanca,
atua como professor adjunto da
área de Literatura Espanhola e
Hispano-Americana do
Departamento de Teoria Literária e
Literaturas da Universidade de
Brasília.

eriveltodarocha@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6119-8979>

Recebido em: 15/4/2019.

Aceito para publicação em: 20/6/2019.

Resumo

Três antologias publicadas no México a partir dos anos 2000 obedecem a diferentes estratégias de leitura para apresentar a Poesia Brasileira contemporânea: uma delas é a reedição da clássica antologia de Bishop. As outras duas são: a Mata e Crespo e, por fim, a de Aguilar. O artigo examina os prólogos das antologias mencionadas e apresenta algumas observações sobre seus pressupostos críticos, no que se refere ao seu produto e a determinados problemas de recepção e intertextualidade.

Palavras-chave: Poesia Brasileira. México. Antologia. Recepção. Intertextualidade.

Abstract

Three anthologies published in Mexico from 2000s follow different reading strategies to present contemporary Brazilian Poetry: one of them is the reprint of the classic anthology Bishop. The others are: the anthology by Mata e Crespo and, finally, the last by Luis Aguilar. The article examines the prologues of the mentioned anthologies and makes some observations about its critical assumptions, both as regards the product of anthologies, as to certain problems concerning reception and intertextuality.

Keywords: *Brazilian Poetry. México. Anthology. Reception. Intertextuality.*

1. Para um estudo das relações entre as literaturas brasileiras e mexicanas contemporâneas

Como o leitor suspicaz já pôde desvendar, o título deste artigo remete ao título de um livro de Jorge Luis Borges publicado na década de 70, o *Prólogos con un prólogo de prólogos*, uma compilação de prólogos do escritor argentino prefaciada pelo próprio autor. Como grande parte de sua literatura, o título de Borges joga literariamente com o literário e no texto de abertura alerta para o fato de que não se tratava no seu caso de uma obra de caráter transcendental ou mística como poderia ser o *Cantar dos Cantares* ou o *Rei de Reis* da tradição religiosa, senão algo totalmente diverso, com a imanência própria dos textos literários. Citando também os primeiros versos de *Os Lusíadas*, remete a um sutil complexo literário para então concluir sugerindo um livro de prólogos de livros não escritos e aludindo, não sem ironia, à conveniência de evitar a paródia e à sátira neste livro imaginário feito de livros imaginários.

Para além da sofisticada e divertida introdução, no mencionado prólogo de Borges chama-se a atenção para o fato de que o prólogo é uma espécie de “crítica lateral”. Esse é o axioma fundamental que constitui essa antiteoria do prólogo, que poderia ser aplicada aos prólogos ou notas introdutórias das antologias, que buscam justificar não o exercício da “crítica lateral” ou paratextual do prólogo, mas sim esse exercício de *crítica frontal* tal qual poderia ser encarada o exercício da compilação e, sobretudo, de seleção que compõe as antologias como tais. Segundo a perspectiva aqui adotada, a “crítica lateral” exercida nos paratextos das antologias, e que as apresentam e definem como tal, em parte se confunde com a *crítica frontal*, ou seja, direta, que é a seleção ou a escolha de autores que configuram uma tradição literária ou pelo menos uma visão que se tem da mesma.

Quando se trata da circulação da literatura brasileira no México, ou melhor, das relações entre as literaturas brasileiras e mexicanas contemporâneas, estamos em um terreno que nos últimos anos vem tomando um novo impulso, ainda que ainda haja muito para ser estudado e aprofundado na área¹. Desde o início dos anos 2000 se

¹ Este artigo nasce como um dos resultados de pós-doutorado que tem como base o projeto “Relações entre as literaturas mexicanas e brasileiras contemporâneas: problemas de recepção e intertextualidade”. Para 2019, o projeto prevê a organização de um dossiê especial sobre o tema na Revista *Cerrados* do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Agradeço, desde já, à Direção e à Coordenação do Departamento de Humanidades da Universidade Ibero-Americana de Puebla, bem como aos colegas do Cuerpo Académico Estudio sobre las Culturas Literarias da Benemérita Universidade de Puebla que tornaram possível a estadia no México e a realização da pesquisa.

multiplicaram as antologias de Poesia Brasileira no México e é evidente o incremento das traduções tanto em um sentido como no outro, ou seja, tanto no tocante à literatura brasileira publicada no México quanto a mexicana publicada no Brasil. Esse fenômeno pode ser explicado tanto por motivos editoriais, por um maior interesse das editoras no processo de difusão da literatura latino-americana dentro do “continente”, mas também obedece a consolidação de determinados grupos de interesses recíprocos ou paralelos, que se expressam às vezes institucionalmente, às vezes tomando um viés acadêmico, e às vezes através de um intercâmbio estritamente criativo. Todas essas formas de cooperação se manifestam a partir de círculos estreitos que tem no terreno da tradução um campo fértil para o diálogo intelectual e literário, apesar de todos os problemas e as barreiras ainda existentes para a consolidação de um espaço crítico que epistemológica e geopoliticamente se dá num plano Sul-Sul².

Neste contexto, a operação de *crítica frontal* que significa a seleção de um pequeno cânone ainda que numa realidade em que se consolidam as posturas contracanônicas, toma uma relevância peculiar porque, obviamente, trata-se de um movimento duplo retrospectivo e prospectivo de valores que para o público leitor de chegada pode marcar a maneira como se enxerga a literatura produzida em outro país, ainda que a ideia de uma literatura nacional “pura” e claramente definida esteja sendo cada vez mais colocada em cheque. Seja como for, as antologias demarcam uma geografia literária a respeito da qual o grande público ou o leitor incauto/iniciante tem poucos parâmetros para se aproximar, e se é verdade que facilitam a abordagem de outro universo literário em princípio estranho, podem também ter o efeito inverso de dar uma imagem imprecisa ou apagada sobre aquilo que pode interessar ao público.

Partindo dessas primeiras observações, é importante destacar que as antologias aqui abordadas serão vistas a partir de dois aspectos: a) o primeiro, importante para situá-las num determinado sistema simbólico de produção e recepção de bens culturais, diz respeito à dimensão *funcional* que ocupam em um “sistema literário”, tal como preconizado por Itamar Even-Zohar (2017), entendendo que nessa perspectiva as antologias de poesia são “transportadas” por assim dizer de um sistema a outro (do sistema literário brasileiro ao mexicano), e na medida em que são incorporadas ou apropriadas na passagem de um sistema a outro não deixam de conformar um terceiro

² Entre os trabalhos que evidenciam a recepção mútua e a também importância da tradução neste contexto, não se pode deixar de mencionar os de Gustavo Sorá (2003), ainda que voltado para o contexto Brasil-Argentina; Cláudia Dias Sampaio (2017), que ao tratar da outra ponta desta relação, a da recepção da poesia mexicana no Brasil, trabalha com a ideia de “tradução divergente”; além da perspectiva geral sobre as antologias de poesia brasileira no mundo hispânico de Rosario Lázaro Igoa (2014). O estudo de Paulo Moreira (2013) dá conta de um movimento mais amplo das relações entre Brasil e México, integrando outras expressões estéticas que não somente as literárias.

sistema ou um sistema intermediário³; b) o segundo, o aspecto aqui mais importante, é que essas antologias ou seleções ao serem publicadas como traduções renovam o cânone de chegada e retroalimentam o de partida, na medida em que o processo tradutório tem como efeito este duplo movimento, que é operado a partir das relações intertextuais das peças que fazem parte das respectivas seleções, assim como na inserção no que Hans Robert Jauss (1978) definiu como “horizonte de expectativa” do texto literário. Concebem-se aqui as relações intertextuais ou a intertextualidade a partir da definição de Gerard Genette (1982)⁴.

A escolha desses três trabalhos se dá na medida em que, apesar não serem as únicas, são antologias mais acessíveis para a maioria dos leitores mexicanos, pelo menos no que se refere às antologias de Poesia Brasileira contemporânea⁵. Um exame dos paratextos das três antologias em questão revela os critérios que presidiram cada escolha, e permite levantar problemas relevantes destacadas pelos antologistas no tocante às noções de recepção e intertextualidade. O repasso em conjunto das três antologias oferece também outro ponto de vista para perceber o projeto crítico que anima cada uma e, finalmente, lança luz sobre alguns aspectos da circulação da literatura brasileira em terras mexicanas. A abordagem que se dará às três antologias se preocupará, menos com o aspecto *funcional* que elas exercem no âmbito dos sistemas literários, e mais com o fenômeno da revalorização estética propiciada pela tradução de uma antologia com suas implicações em termos de recepção externa e releitura.

2. *Una antología de la poesía brasileña* de Elizabeth Bishop

Publicada originalmente em 1972 com o título de *An anthology of twentieth-century Brazilian poetry*, a antologia de Elizabeth Bishop e Emanuel Brasil apresenta uma compilação de poemas escolhidos de 14 poetas brasileiros, que são agrupados sob o título de “poesia Brasileira do século XX”. Das três antologias a ser aqui examinadas, é aquela que tem um claro caráter de leitura pessoal de poeta que apresenta a determinado público outro grupo de poetas, apesar de Bishop não tê-la organizado

³ Aqui, proponho deslocar o conceito de Even-Zohar do plano estritamente funcional para chegar a uma ideia de sistema literário em relação à sua dimensão estética. A ideia de um sistema intermédio criado a partir de dois sistemas literários distintos foi concebida a partir das discussões com o Dr. José Sánchez Carbó da Universidade Ibero-Americana de Puebla.

⁴ Entende-se aqui as noções de “recepção” e “intertextualidade” como marcos teóricos gerais para situar o “sistema literário”, sem se constituir como camisas-de-força conceituais que dificultam a aproximação do leitor desavisado ou se colocam como cavalos de batalha para o leitor teórico/crítico hiperespecializado. “Recepção” é tomada aqui a partir das teses história da literatura de Jauss (1978, p.43), desde a ideia de um “horizonte de expectativa” (Jauss, 1978, p.43) que se estrutura como um sistema de referências sincrônico e diacrônico, simultaneamente, remontáveis desde uma peculiar “hermenêutica da pergunta e da resposta”. Quanto à “intertextualidade”, entende-se esta como ‘uma relação de co-presença entre dois ou mais textos’ (Genette, 1982, p.10), o que, por sua vez, leva à trans-textualidade tal como formulada pelo teórico francês.

⁵ Uma antologia precursora das antologias mexicanas que se examinam neste artigo é a de Miguel Ángel Flores (1994). Já no século XXI, são publicadas as antologias de Camila do Valle e Cecília Pavón (2007), Elisa Andrade Buzzo e Rodrigo Castillo (2012) e a de Luis Alberto Arellano (2014). Todas elas obedecem muito mais à lógica de “mostra” de poesia contemporânea que ao conceito clássico de antologia, aproximando-se assim da antologia de Aguilar aqui representada. Também do início dos anos 2000 é a antologia do poeta e crítico José Javier Villareal (2014) que foi publicada, no entanto, na Espanha.

sozinha. Os poetas selecionados tiveram diversos tradutores e, neste sentido, a antologia de Bishop dá conta do interesse generalizado de um círculo de poetas norte-americanos pela poesia que se produzia no Brasil, em um dado momento, a partir da ponte estabelecida pela antologista.

O prólogo assinado por Bishop e Brasil é mantido na reedição mexicana, e os poemas selecionados são traduzidos ao espanhol por Ángel Alonso e Margarito Cuéllar (poeta também), que realizam a operação de levar ao público mexicano e de língua espanhola a antologia da poeta norte-americana. Retomar uma antologia consagrada e já reeditada nos Estados Unidos é uma aposta segura numa determinada versão da história da poesia brasileira, a partir de uma leitura difícil de contestar, mas que possui também seus limites, como toda antologia. O prólogo de Bishop e Brasil está dividido em quatro seções bem definidas, que vão da imagem do poeta e da poesia no Brasil, passando pelo conceito geral da antologia em questão, um breve panorama da poesia brasileira contemporânea até chegar à seleção realizada pelos editores.

Bishop começa a apresentar a seleção com uma frase que parece promissora: “Poetas y poesía gozan de una alta consideración en Brasil.” (2009, p.9)⁶. Entretanto, essa afirmação aparentemente positiva ou otimista se desfaz quando se retrata a figura do então poeta moderno brasileiro por excelência, Manuel Bandeira. O retrato de Bandeira no início da antologia dá ideia de como a poesia no Brasil é respeitada, mas como exercício ainda de literatos e como algo ligado a uma visão meramente beletrista do trabalho literário.

O ser “poeta” é ocupação de qualquer classe de homem, e é algo situado não como valor de ofício, mas sim de um determinado tipo de status, desculpando-se assim o fato desta imagem do poeta não primar pelo feito deste ao escrever poesia ou fazer literatura de maneira efetiva. Assim termina o parágrafo começado com a frase antes citada:

Entre hombres, el “apelativo” es usado a menudo como cumplido o apelativo cariñoso, incluso para referirse a los que se dedican a los negocios o la política, y no exclusivamente a quienes lo son de verdad. Uno de los poetas brasileños más famosos del siglo XX, Manuel Bandeira, recibió como regalo una plaza de parking delante del edificio donde tenía su apartamento en Rio de Janeiro con una placa esmaltada que decía POETA, aunque nunca tuvo coche ni sabía conducir. Cuando era ya bastante anciano, Bandeira dio clases en la Universidad de Brasil, donde se jubiló mucho antes de que hubiese enseñado el número de años necesarios para conseguir la pensión. No obstante, la

⁶ “Poetas e poesia gozam de uma alta consideração no Brasil” (Tradução minha, como em todos os textos traduzidos neste artigo daqui em diante).

Cámara de los Diputados votó con una ovación unánime concederle una pensión completa. (BISHOP, 2009, p. 9).⁷

A anedota a respeito de Bandeira denota a ambiguidade que Bishop demonstrou em outras ocasiões ante o poeta brasileiro e situa a apresentação inicial que faz da dificuldade de se escrever poesia no Brasil e a prática impossibilidade de se viver disso. Até que ponto há uma necessidade de marcar diferenças e até certo sentimento de superioridade na perspectiva adotada por Bishop é incerto dizer, mas numa leitura dessa primeira seção do prólogo fica claro que os antologistas distinguem claramente o poeta moderno (ou antigo?) representado por Bandeira e o poeta-criador profissional que vive da sua produção. A tônica da seção inicial a partir do retrato de Bandeira é a de que os poetas no Brasil não vivem de poesia, que está relegada a uma posição decorativa ou secundária.

Além disso, Bishop nota delicadamente que a poesia no Brasil é “coisa de homens”, e não deixa de ser irônica sua menção ao termo “poeta” como apelativo, na medida em que no sentido figurado em que se usa no Brasil, “poeta” pode ser alguém que de poeta nada tem, ou que não tem a poesia como um ofício realmente digno de si. A dedicatória da antologia à memória de Bandeira reforça delicadamente esse gesto sutilmente irônico, marcando distância, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo a presença do maior poeta menor na base da moderna tradição da poesia brasileira.

A segunda seção apresenta sinteticamente a antologia e busca contextualizá-la historicamente. Segundo Bishop:

La poesía brasileña no puede considerarse verdaderamente brasileña, o sea, independiente de la de Portugal, hasta después de la Proclamación de la Independencia de 1822. Su evolución es más o menos previsible, desarrollada en paralelo con los movimientos de Europa Occidental, especialmente Francia, con un intervalo de diez, veinte o más años. Como ocurre con la literatura norteamericana, este intervalo se ha ido reduciendo a lo largo de los años, volviéndose cada vez más corto, hasta el presente, en el que la poesía brasileña a veces parece en realidad más avanzada que la de los países de los que en origen procede. Como en la poesía norteamericana, hay excepciones, aparentes regresiones en el

⁷ “Entre homens, o “apelativo” é usado comumente como cumprimento ou apelativo carinhoso, incluso para referir-se aos que se dedicam aos negócios ou à política, e não exclusivamente àqueles que o são de verdade. Um dos poetas brasileiros mais famosos do século XX, Manuel Bandeira, recebeu como presente uma vaga na garagem diante do edifício onde tinha seu apartamento no Rio de Janeiro com uma placa pintada em que se lia POETA, ainda que não tivesse carro nem soubesse dirigir. Quando já estava em idade bastante avançada, Bandeira deu aulas na Universidade do Brasil, onde se aposentou muito antes de que houvesse ensinado o número de anos necessários para conseguir a correspondente pensão. Não obstante, a Câmara dos Deputados votou com ovação unânime a concessão da pensão completa”.

movimiento modernista, pero casualmente no aparece ninguna en el período abarcado por este volumen (BISHOP, 2009, p.14).⁸

Afirmar que a poesia brasileira só é brasileira depois de 1822 é algo redundante, mas que cobra relevância no contexto em que Bishop escreve, pensando que sua antologia se inscreve ainda sob o peso do interesse ainda latente do discurso sobre a modernidade brasileira instalada desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Termina por ser mais interessante, pensando na reedição mexicana, que esta apresenta ao público *hispanohablante* uma visão comparada da literatura brasileira e norte-americana, que toma como referência a literatura européia, mas que pode ser lida num processo mais amplo de comparação e circulação das ideias. Para os propósitos da reedição, pode-se pensar que não se trata somente de traduzir o Brasil ao público de chegada, mas de situá-lo num complexo mundo de trocas culturais e simbólicas.

As passagens que concluem o prólogo situam o panorama da história da Poesia Brasileira que culmina na seleção dos catorze poetas incluídos na antologia de Bishop. Há diversas imprecisões que denotam as dificuldades da poeta norte-americana em relação à história cultural brasileira, mas, para além de inúteis reparos, o importante é destacar como Bishop percebe uma espécie de núcleo duro que ela chama de “grupo” modernista, revalorizado na reedição mexicana. Neste núcleo ou grupo ela insere a quatro poetas principais (Bandeira, Oswald, Mario de Andrade e Drummond), situados como espinha dorsal da poesia brasileira do século XX, destacando paralelamente outros nomes como o de Vinícius de Moraes (“popular” e ao mesmo tempo posicionado junto à “ultrapassada” Bossa Nova) e a singularidade da expressão de João Cabral de Melo Neto, apresentado como poeta *difícil* e o de “más alto desarrollo y la mayor coherencia de estilo de entre todos los poetas brasileños” (BISHOP, 2009, p.18)⁹.

A antologia de Bishop e Brasil tem o mérito inegável de enxergar um núcleo de criação poética dentro do modernismo brasileiro, e tomando essa noção de uma forma ampla (não restrita à história da Semana de Arte Moderna de 1922), consegue fazer ver ao público uma versão coerente de uma determinada tradição poética. Talvez seja este um dos motivos que explica a sua reedição tanto nos Estados Unidos como no México,

⁸ “A poesia brasileira não pode ser considerada verdadeiramente brasileira, ou seja, independente de Portugal, até depois da Proclamação da República de 1822. Sua evolução é mais ou menos previsível, desenvolvida em paralelo com os movimentos da Europa Ocidental, especialmente a França, com um intervalo de dez, vinte ou mais anos. Como ocorre com a literatura norte-americana, este intervalo foi sendo reduzido ao longo dos anos, tornando-se cada vez mais curto, até o presente, em que a poesia brasileira as vezes parece na verdade mais avançada que a de outros países dos que em origem procede. Como na poesia norte-americana, há exceções, aparentes regressões no movimento modernista, mas casualmente não aparece nenhuma no período que este volume compreende”.

⁹ “Mais alto desenvolvimento de estilo e maior coerência de estilo entre todos os poetas brasileiros”.

na medida em que essa antologia articula de forma modelar algo que, para o público brasileiro talvez precise menos de apresentação que de detalhamento. Na sua imprecisa precisão, a antologia de Bishop se explica e se justifica como seleção que é.

3. *Alguna poesía brasileña* de Rodolfo Mata e Regina Crespo

A segunda antologia a ser aqui examinada é fruto da tradução de 26 poetas brasileiros pelos dois renomados pesquisadores da Universidade Nacional do México (UNAM), Rodolfo Mata e Regina Crespo, que possuem uma série de estudos e traduções dedicados à literatura bem como a história social e das ideias brasileiras, com um particular interesse no plano literário para o universo do Concretismo e seus desdobramentos.

Já nessa brevíssima contextualização a respeito da produção dos antologistas, é possível perceber que o trabalho de Mata e Crespo se apresenta como leitura especializada, com um eminente carácter crítico, tendo sido publicado numa coleção de uma editora universitária. Apesar disso, é relevante notar que Mata também é poeta e que publicou vários livros de poesia depois da organização de *Alguna poesía brasileña*. No prólogo da antologia, assinada individualmente, refere-se em um dado momento ao fato de que a seleção apresentada “es tan arbitraria como son las preferencias de cualquier lector de poesía” (MATA & CRESPO, 2009, p. 32).¹⁰

Essa indicação chama a atenção para o fato de que a antologia de Mata parece em determinados momentos equilibrar a dimensão do leitor “puro” de poesia, ou melhor, do poeta que lê poesia, e o aspecto que aparece com mais peso no prólogo, que é o fato de a antologia apresentada ser resultado de uma pesquisa contínua de longa data, que se consolida a través do processo de colaboração com outros pesquisadores (no caso, Regina Crespo). Por quê chamar a atenção para a busca do equilíbrio entre esses dois aspectos? Porque, ao que parece, é nela também que se referencia a estratégia de leitura que leva à seleção dos antologados em *Alguna poesía brasileña*. Leitura especializada, mas leitura também de leitor-poeta que articula uma compreensão do fenômeno criativo através da Poesia Brasileira.

Seria ocioso listar aqui todo o percurso argumentativo desenvolvido por Mata no prólogo, mas, para além de ser a mais longa e detalhada nota introdutória das três antologias analisadas que justifica a seleção realizada, é possível destacar alguns aspectos que aparecem como linhas de força no seu texto: a) a importância dada à contextualização e à compreensão ao sistema literário em que se produz e divulga a

¹⁰ “É tão arbitrária como são as preferências de qualquer leitor de poesia”.

poesia brasileira contemporânea; b) a compreensão desta desde uma perspectiva multifacetada, a partir de duas grandes linhas básicas que se subdividem em outras; c) o estabelecimento de um recorte cronológico que serve como parâmetro para organizar os autores incluídos na seleção.

Esses aspectos orientam a estratégia de leitura que justifica a antologia para além das arbitrariedades de um leitor “qualquer” de poesia. Escrevendo num momento de ampla internacionalização da produção literária brasileira, a visão de Mata do momento da poesia brasileira é positiva e até pode-se dizer que otimista, em termos gerais. A introdução do texto é clara:

Alimentada por la pasión y el entusiasmo de sus cultivadores, la poesía brasileña ha llegado vigorosa a un principio de siglo que le presenta perspectivas de renovación. En los últimos cincuenta años, su producción ha crecido y sus foros y público también lo han hecho. (...) La impresión que tengo – en un universo tan rico sólo me es posible aspirar a una impresión – es que la poesía brasileña se encuentra en un momento de valoración y revisión de los orígenes de su modernidad, el canon surgido de la Semana de Arte Moderno y los encuentros y desencuentros con los papeles fundamentales que jugaron las vanguardias como el Concretismo y los movimientos contraculturales que produjeron la llamada <<poesía marginal>> (MATA & CRESPO, 2009, p. 9–10).¹¹

Já desde este ponto inicial, Mata estrutura o prólogo no sentido de perceber os avatares das transformações do modernismo vanguardista brasileiro em suas diversas ramificações. Tem no Concretismo seu “ponto de referência” ou o momento articulador de todo o sistema, citando como data fundamental o ano de 1952 (ou seja, o ano de início da publicação da Revista *Noigandres*) e como “ponto de inflexão” a figura do poeta Régis Bovincino (1955–).

Em meio ao panorama que traça da história da Poesia Brasileira no século XX, Mata tece observações sobre algumas premissas teórico-metodológicas que orientam sua antologia. Faz também, uma espécie de “antologia de antologias” brasileiras e do mundo hispânico dedicadas à Poesia Brasileira, e retoma a sua maneira o esquema geracional proposto por Pedro Lyra na antologia *A poesia da geração 60*, de 1995, classificando os

¹¹ “Alimentada pela paixão e o entusiasmo de seus cultivadores, a poesia brasileira chegou a um princípio de século que lhe apresenta perspectivas de renovação. Nos últimos cinquenta anos, sua produção cresceu e seus fóruns e público também o fizeram. (...) A impressão que tenho – num universo tão rico só é possível para mim aspirar a uma impressão – é que a poesia brasileira se encontra num momento de avaliação e revisão das origens da sua modernidade, o cânone surgido da Semana de Arte Moderna e os encontros e desencontros com os papéis fundamentais que exerceram as vanguardas como o Concretismo e os movimentos contraculturais que produziram a chamada ‘poesia marginal’”.

poetas incluídos em sua antologia em dois grandes grupos: poetas da geração 60 e poetas da geração 80, considerando o intervalo de 20 anos como período de referência para a passagem de uma geração a outra.

A consideração do critério geracional como fundamento de uma antologia literária é uma discussão a parte, e não caberia nos limites deste artigo. Ela é importante, no entanto, para compreender as estratégias de leitura da antologia de Mata ao assinalar questões que lhe dizem respeito. Uma questão central levantada claramente nesta antologia se refere à própria importância que toma nas antologias o conceito de “tempo” como fator determinante que incide sobre o processo de organização das respectivas seleções.

Em especial, a preocupação com a cronologia, entendida não como conceito fechado, aparece como ferramenta metodológica de construção de temporalidades. Na antologia de Mata, a categoria aparece à sua maneira e tem as suas devidas implicações, tal como na justificação da classificação dos grupos ali presentes:

Los poetas aparecen ordenados de acuerdo con su fecha de nacimiento y no por su debut literario, aunque esto parezca romper el devenir de la poesía. No, la aparición de un libro en la escena poética no hace que su autor pertenezca a un período diferente, pues su formación continúa estando determinada por lo que le ha tocado vivir. Tampoco creemos que es posible hablar de cambios estilísticos o temáticos por décadas pues el entramado es complejo (MATA & CRESPO, 2009, p. 33).¹²

Sem dúvida, a antologia de Mata e Crespo é bem sucedida ao perceber a história da Poesia Brasileira em sua complexidade, isso se deixa notar claramente no seu prólogo. No entanto, a opção por fundamentar a apresentação da seleção realizada pela biografia dos autores tem como consequência inevitável colocar em segundo plano as relações entre as obras no tempo. Mesmo com essa observação, por si mesma bastante evidente, não é possível deixar de reconhecer a efetividade da antologia de Mata como obra de referência que opta conscientemente por um tipo de história literária que privilegia o percurso dos autores antes que o dos seus livros¹³, no caso, buscando organizar coerentemente um “coro” de vozes poéticas dentro de uma tradição que é múltipla.

¹² “Os poetas parecem organizados de acordo com sua data de nascimento e não por seu debut literário, ainda que isto pareça romper com o devir da poesia. Não, a aparição de um livro na cena poética não faz com que seu autor pertença a um período diferente, pois sua formação continua estando determinada pelo o que lhe tocou viver. Também não acreditamos que é possível falar de mudanças de estilo o temáticas por décadas pois o entramado é complexo”.

¹³ Mais do que uma oposição entre obras e autores, existe uma tensão na antologia de Mata entre esses dois termos. Ao sublinhar o fato de recolher poemas representativos dos diversos livros de cada poeta selecionado, os antologistas não deixam de considerar a

4. *Poesía joven de Brasil* de Luis Aguilar

A antologia publicada por Luis Aguilar, poeta e investigador da Universidade de Nuevo León, é das três antologias aqui examinadas a que, de alguma forma, se instala na tentativa de ser simultaneamente uma antologia de poeta e crítico acadêmico. Um rápido repasso pelo seu paratexto editorial (a apresentação do antologista na contracapa da edição, por exemplo, que destaca a biografia poética do antologista), bem como a própria forma com que se organiza e apresenta sua antologia permite notar essa dupla dimensão rapidamente.

Trata-se também de uma antologia que se diferencia das demais aqui examinadas por ser uma antologia bilíngue, e por apostar em algo que vai se tornando cada vez mais frequente no universo das antologias em geral, que é o fato das mesmas serem concebidas como antologias do “presente” ou de projeções deste. No caso, esse aspecto é reforçado na breve nota introdutória que apresenta as premissas das quais parte a antologia de Aguilar:

La presente antología de la poesía joven de Brasil recoge piezas significativas de veintiséis poetas y busca presentar el lector un reflejo del concierto polifónico que, de suyo, es la poesía del gigante de Sudamérica.

Seleccionar a los poetas para una antología es siempre una complicación, y más aún si el ojo revisor pretende tomar distancia del canon. Pensar en la tradición poética de Brasil resulta sencillo a la hora de considerar a Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecilia Meireles o, más acá, a los hermanos Augusto y Haroldo de Campos; a Guimarães Rosa, Ferreira Gullar, Adélia Prado o Lêdo Ivo.

Pero pensar una antología fuera del canon, donde la apuesta no es la estabilidad sino el riesgo, no el pasado sino el futuro, resulta doblemente complicado; sobre todo porque con frecuencia no se asientan con claridad las condicionantes que determinan las inclusiones (AGUILAR, 2014, p.9).¹⁴

importância do percurso da trajetória da obra literária dos poetas antologados. De qualquer maneira, e assim como nas demais antologias aqui examinadas, a de Mata segue a perspectiva de pensar a biografia literária como referência de peso, ainda que não a única, para sua seleção.

¹⁴ “A presente antologia de poesia joven recolhe peças significativas de vinte e seis poetas e procura apresentar ao leitor um reflexo do concerto polifônico que, de por si, é a poesia do gigante da América do Sul.

Ainda que considerando os poetas antologados como poetas do “futuro”, o certo é que a concepção deste como valor se estabelece desde a conjuntura presente da publicação da antologia. Publicada no mesmo ano que a reedição mexicana da antologia de Bishop, e poucos anos depois da antologia de Mata, a de Aguilar aposta por nomes ainda não consagrados e, em certa medida, considera o panorama do século XX da poesia brasileira como algo esgotado ou pelo menos já conhecido. Trata-se, neste caso, de uma antologia que se quer contracanônica (como deixa explícita a passagem inicial acima) e que tem como referência a Poesia Brasileira escrita no século XXI.

De certa forma, a antologia de Aguilar se constitui desde onde termina a antologia de Mata e, de certa forma, a de Bishop também. Num aspecto, no entanto, ela coaduna com as antologias antes examinadas, e isso se deixa ver na apresentação sintética dos critérios que orientam sua seleção. Entre eles, estão:

la edad, considerando jóvenes hasta el momento del arranque del proyecto a todos los poetas menores de cuarenta años; el haber obtenido al menos un reconocimiento público; y tener en su haber, cuando menos, dos libros publicados con ISBN; y por la razón obvia, que no se tratase de ediciones de autor. (AGUILAR, 2014, p.9).¹⁵

Sem entrar na questão da maior ou menor obviedade ou validade de se erigir aspectos institucionais ou editoriais (prêmios recebidos, livros publicados desde a indústria editorial) como balizas seguras no particular universo da edição no Brasil, é importante salientar que, ainda que de forma diversa, o corte cronológico continua sendo a marca fundamental que define as antologias de Poesia Brasileira, ou pelo menos aquelas publicadas no México nos últimos anos. Isso talvez diga respeito não só as estratégias de leitura adotadas pelos antologistas e editores, mas também à própria tradição filológica mexicana e às expectativas do público do país latino-americano quanto ao Brasil.

Selecionar os poetas para uma antologia é sempre uma complicação, e ainda mais se o olho revisor pretende tomar distância do cânone. Pensar na tradição poética do Brasil mostra-se fácil à hora de considerar Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles ou, mais para cá, aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos; a Guimarães Rosa, Ferreira Gullar, Adélia Prado ou Lêdo Ivo.

Mas, pensar uma antologia fora do cânone, onde a aposta não é a estabilidade e sim o risco, não o passado e sim o futuro, acaba sendo duplamente complicado; sobretudo porque com frequência não se estabelecem com clareza as condições que determinam as inclusões”.

¹⁵ “A idade, considerando-se jovens até o momento de partida do projeto a todos os poetas menores de quarenta anos; o ter obtido ao menos um reconhecimento público; e ter em seu nome, ao menos, dois livros publicados com ISBN; e pela razão óbvia, que não se tratasse de edições de autor”.

Antologias que primam pelo viés cronológico privilegiam, logicamente, a ordem do tempo e da caracterização dos períodos com marcos temporais cujos motivos nem sempre estão bem claros para o público leitor, ainda mais em se tratando de literatura originada em outro país, com outra cultura poética e outra língua. Funcionam muito bem como textos de orientação e referência, mas deixam em segundo plano aquilo que não encaixa bem no esquema explicativo adotado. Esta é uma condição que diz bastante a respeito dos limites das antologias de maneira geral, e cabe bem na condição que Aguilar reconhece ao afirmar que em sua antologia, obviamente, “no están todos los que son ni son todos los que están” (AGUILAR, 2014, p.11).¹⁶

Apesar dessas observações sobre a questão cronológica, a antologia de Aguilar se diferencia ao colocar a ênfase também num certo valor indeterminado que joga com as expectativas leitoras: o fato de ser uma antologia de “poesia jovem”. Há de se notar aqui o paralelo desta iniciativa com aquela em voga a partir de revistas como *Granta*, ancladas numa visão que parte do mundo anglo-saxônico e que ao internacionalizar-se vai anexando novas coleções de números dedicados a escritores “jovens” de diferentes rincões do globo. Os resultados de iniciativas deste tipo dão ensejo a valorações diversas, na medida em que é bastante evidente que a idade, por si só, é um critério volúvel para se considerar como definidor de um determinado “corte” epistemológico (o que tampouco o invalida de entrada como critério, é claro).

5. Últimas considerações

As antologias aqui examinadas tratam cada uma de um período da produção poética no Brasil contemporâneo e tem desde o princípio alguns pontos em comum em suas estratégias de leitura: consideram o modernismo um marco relevante para avaliar a Poesia Brasileira contemporânea (uma referência seja para reiterá-la, seja para superá-la, como no caso da antologia de Aguilar); adotam, de diferentes formas, a cronologia como instrumental na hora de organizar e classificar a seleção apresentada; e situam-se desde uma geografia literária onde ainda predominam autores radicados ou nascidos, em sua maioria, no Sudeste brasileiro¹⁷.

Em termos de recepção e intertextualidade, noções que orientam este trabalho, as três antologias estabelecem um rico diálogo de textos acerca de uma tradição literária,

¹⁶ “Não estão todos o que são, nem são todos os que estão”.

¹⁷ Incluo em anexo a relação total dos poetas antologados nos três trabalhos, divididos segundo a publicação e ordem geral cronológica das antologias, com os poetas de cada grupo em ordem alfabética.

mesmo que de forma não proposital. As três lançam olhares díspares que se complementam se pensarmos a recepção, em longo prazo, do que se entende como Poesia Brasileira contemporânea. Apresentar a “ruptura” de uma nova geração de poetas “nascida” no século XXI não é motivo para desconhecer as relações das novas gerações posteriores ao modernismo com este. Da superação à negação, ou vice-versa, há um caminho de reflexão profunda sobre uma tradição reconhecida como tal.

Os textos que conformam as antologias estabelecem relações entre si e as próprias antologias, como já dito antes, podem ser vistas operando em relação recíproca. O público que as acessa (seja o mexicano ou o da crítica brasileira, aqui as especificidades dos sistemas literários já não contam tanto), pode observar a sobreposição de gerações e poéticas que se colocam como referências múltiplas para pensar um determinado espaço literário. São antologias distintas, com cortes cronológicos distintos, mas que possibilitam pensar num complexo de relações que ultrapassa no mínimo três gerações (chegando a 4 ou mais dependendo da consideração do leitor) e poéticas distintas.

Alguns aspectos relevantes, que aqui serão somente sugeridos, podem servir para um estudo mais aprofundado da Poesia Brasileira a partir desta antologia de antologias: a questão das ausências (algumas anunciadas nas notas introdutórias, como a de Glauco Mattoso na antologia de Mata); a ambígua situação da poesia musicada ou popular nelas, às vezes conscientemente excluída como em Aguilar, às vezes reconhecida parcialmente (como em Mata, que sublinha a presença de 7 letristas na sua seleção, mesmo tomando a canção como uma atividade paralela), às vezes colocada como exercício extemporâneo (como no caso da relação de Vinícius de Moraes com a Bossa Nova, por exemplo, em Bishop); e a questão também do que poderíamos chamar de “vazios” historiográficos ou aspectos que chamam a atenção no que se refere às percepções críticas e historiográficas sobre a Poesia Brasileira nos séculos XX e XXI.

Sobre este último aspecto, é interessante notar como movimentos como os da Geração de 45 e da Poesia Marginal, ou mesmo o papel de poetas singulares que poderiam ser situados como contracanônicos dentro da tradição central do modernismo (pode-se citar a Murilo Mendes, Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto como exemplos), são pontos que aparecem como problemáticos nesta particular historiografia da Poesia Brasileira, e que dificultam um discurso pacífico e retilíneo sobre esta tradição poética. São clarões ou buracos negros que estão por ser integrados de forma orgânica a uma reflexão sistemática sobre a recepção da Poesia Brasileira contemporânea, dada as relações intertextuais complexas que se estabelecem entre as diversas poéticas e grupos mais ou menos afins, no seio desta.

Por fim, outra possibilidade de leitura que pode sugerir esta antologia de antologias é a do trabalho de perceber as afinidades e rechaços entre os grupos configurados em

cada antologia de época. Uma leitura verticalizada poderia pensar a tradição da Poesia Brasileira ao longo dos últimos 120 anos, tomando tanto a relação entre as distintas poéticas quanto o corte geracional como motor de organização de outra seleção. Isso fica, porém, como matéria crítica para possível reflexão em outra antologia, o que não é aqui o caso¹⁸.

De todas maneiras, as três antologias editadas no México aqui examinadas oferecem soluções variadas para o enfrentamento da tradição poética brasileira, e colocam em circulação três versões distintas, em certos pontos coincidentes, a respeito de como ler a Poesia Brasileira desde “fora” do país (um “fora” que vê muitas vezes o universo literário lusófono como próximo e paradoxalmente estranho)¹⁹. Fazem as três antologias, a necessária “crítica frontal” que esboça o rosto de Poesia Brasileira contemporânea no exterior, tal como indicado na “crítica lateral” dos seus respectivos prólogos de apresentação.

Referências

- AGUILAR, Luis (Org.). *Qué será de ti?/ Como vai você? Poesía joven de Brasil*. Madrid/Monterrey, Vaso Roto/UNL, 2014.
- ANDRADE BUZZO, Elisa & CASTILLO, Rodrigo (Orgs.). *Poesia contemporânea do Brasil e do México. Radial. Poesía contemporánea de Brasil y México*. México: Cielo Abierto/Conaculta, 2012. Ed. bilíngue.
- ARELLANO, Luis Alberto (Org.). *Versiones acústicas. Muestra de poesía mexicana/Versões acústicas. Mostra de poesia mexicana*. Jalisco: Mantis, 2014. Trad. Paulo Ferraz.
- BISHOP, Elizabeth. (Org.) *Una antología de la poesía brasileña*. México, Vaso Roto, 2009.
- BISHOP, Elizabeth & BRASIL, Emanuel (Orgs.). *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Middletown: Wesleyan University, 1972.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2017. Disponível em: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.

¹⁸ Abandona-se aqui a proposta do prólogo borgeano que serve como mote no título do artigo, que fica apenas como ideia para outra antologia não realizada, formada desta vez não por prólogos de livros nunca escritos, mas por uma seleção ampliada de poetas já antologados (e, quem sabe, de não antologados também).

¹⁹ A respeito deste aspecto em específico, vide os artigos de Ieda Magri (2016) e Cláudia Dias Sampaio (2016).

- FLORES, Miguel Ángel (Org.). *Más que carnaval: Antología de poetas brasileños*. México: Aldus, 1994.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions Du Seuil, 1982.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Editions Gallimard, 1978.
- LÁZARO IGOA, Rosario. El universo de las antologías de la poesía brasileña en traducción al castellano. *1611*, Barcelona, n. 8, 2014. Disponível em: <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/lazaro.htm>>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- MAGRI, Ieda. Não trabalhamos com mortos: literatura brasileira contemporânea na América Latina. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, México, n.63, 2016. p.157–176.
- MATA, Rodolfo & CRESPO, Regina (Orgs.). *Alguna poesía brasileña. Antología (1963–2007)*. México: UNAM, 2009.
- MOREIRA, Paulo. *Literary and Cultural Relations Between Brazil and Mexico: Deep Undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan US, 2013.
- SAMPAIO, Cláudia Dias. Observações sobre a tradução e a recepção da poesia do Brasil no México. *eLyra*, Porto, n. 9, 2017. p. 177–198.
- _____. Fronteras y desplazamientos de la poesía contemporánea en Brasil y en México. *Periódico de Poesía*, México, n.90, 2016. p.1–9.
- SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- VALLE, Camila do & PAVÓN, Cecília (Orgs.). *Caos portátil. Poesía contemporánea del Brasil*. México: Conaculta/Fonca, 2007.
- VILLAREAL, José Javier (Org.). *Antología de la poesía del siglo XX en Brasil*. Madrid: Visor/UANL, 2012.

ANEXO

(Lista geral de poetas em três grupos, segundo cada antologia)

Carlos Drummond de Andrade · Cassiano Ricardo · Cecília Meireles · Ferreira Gullar · João Cabral de Melo Neto · Joaquim Cardozo · Jorge de Lima · Manuel Bandeira · Marcos Konder Reis · Mário de Andrade · Mauro Mota · Murilo Mendes · Oswald de Andrade · Vinícius de Moraes

Adélia Prado – Alice Ruiz – Antonio Cícero – Ana Cristina César – Arnaldo Antunes – Cacaso (Antônio Carlos de Brito) – Carlito Azevedo – Cláudia Roquette-Pinto – Cláudio Daniel – Duda Machado – Eucanaã Ferraz – Francisco Alvim – Frederico Barbosa – Maria Lúcia dal Farra – Orides Fontela – João Bandeira – Josely Vianna Baptista – Nelson Ascher – Paulo Henriques Britto – Paulo Leminski – Régis Bovincino – Ricardo Aleixo – Roberto Piva – Sebastião Uchoa Leite.

Ana Elisa Ribeiro · Ana Rüsche · Andréa Catrópa · Anita Costa Malufe · Bruna Beber · Dirceu Vila · Elisa Andrade Buzzo · Eduardo Sterzi · Fabiano Calixto · Fábio Aristimunho Vargas · Fabricio Carpinejar · Fabricio Corsaletti · Leonardo Gandolfi · Marcello Sorrentino · Márcio-André · Mariana Ianelli · Marília Garcia · Matias Mariani · Pádua Fernandes · Paulo Ferraz · Prisca Agustoni · Renan Nuernberger · Ricardo Rizzo · Sergio Cohn · Tarso de Melo · Thiago Ponce de Moraes

“ ‘Canoa Cheia’, Canoa Vazia”

Entrevista Com Rosa Clement

Eliane Cristina Testa

Atualmente é professora de
Literatura Portuguesa do Curso de
Letras, da Universidade Federal do
Tocantins /UFT/campus de
Araguaína.

poetisalia@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0863-4297>

Recebido em: 4/8/2019.

Aceito para publicação em: 4/8/2019.

1. Rosa, conte-nos como você se fez poeta/haicaísta?

Olá a todos. Quando eu era criança, eu adorava recitar quadrinhos nas brincadeiras com os amigos. Cresci e a coragem para escrever meu primeiro poema demorou um pouco. Foi só no *community college* quando eu morava no Havaí, nos anos 90, depois que escrevi um ensaio (o qual foi premiado) para o curso que eu estava fazendo, que decidi enfrentar todas as dificuldades e escrever meus primeiros poemas. Agora, como me tornei haicaísta é uma outra história. Um dia, eu estava lendo o jornal, quando vi uma notícia sobre um concurso de haikai. O artigo me interessou bastante, principalmente porque eu nunca tinha ouvido falar sobre haikai na minha recente trajetória poética. Fui pesquisar mais sobre o assunto e vi que precisava de muito tempo para absorver todo o vasto conteúdo. Não participei do concurso, mas escrevi meus primeiros haicais. Mesmo não tendo certeza se eram haicais ou não, foi assim que me tornei poeta e haicaísta.

2. Rosa, você como autora amazonense, como você vê a produção do haikai no Amazonas? Poderíamos falar de gerações de haicaístas?

Eu diria que atualmente a produção de haikai no Amazonas é praticamente nula. Às vezes, sinto que sou uma das poucas a praticar essa forma na minha cidade. Desde que o Grêmio Sumaúma foi extinto, uma ou outra pessoa interessada ou tentou ainda compartilhar e praticar a arte do haikai. Vale lembrar que o Grêmio Sumaúma foi fundado por um pequeno número de poetas interessados em difundir a prática do haikai entre os amazonenses. Infelizmente, os interessados foram poucos e Grêmio Sumaúma acabou por fechar as portas. Eu fui uma das fundadoras.

No Amazonas, ouve-se tão pouco falar de haikai que poderíamos reunir os escritores de haikai em uma só geração. Podemos citar os poetas Luiz Bacelar, que foi o primeiro a introduzir o haikai no Amazonas, Jorge Tufic, Aníbal Beça, Zemaria Pinto, Roberto Evangelista, e mais alguns outros, todos com livros de haikai publicados. Os três primeiros já faleceram e os demais talvez ainda escrevam haikai esporadicamente.

- 3. Que diálogo você faria entre sua poesia e de outra produção hacaística de mulher amazonense? Em sua opinião, qual é a presença da mulher na produção de haicais, no Amazonas?**

As mulheres que praticam o haikai no Amazonas são poucas. Certa vez, reuni em um estudo as mulheres que escreviam haicais, especialmente no Amazonas. Foram somente três que despontaram, sendo eu, uma delas. Sendo assim, pode ser que o diálogo que eu faria entre nossa poesia, caso houvesse mais escritoras disponíveis, seria falar sobre as paisagens, as estações, os laços culturais e assim por diante.

- 4. Rosa, sabemos que você produz haicais em português e inglês, a que se deve isso? Em sua opinião, o que esse processo de produzir em dois idiomas/línguas suscita de potencialidade para a produção do haikai?**

Eu aprendi a escrever haikai em inglês e desde então internalizei essa aprendizagem. Sempre achei mais interessante escrever haikai em inglês, pois as palavras são geralmente menores e cabem mais algumas sílabas. Também, porque, como a maioria dos haicaístas norte-americanos, eu sigo a escola moderna de haikai em lugar da escola tradicional, muito praticada aqui no Brasil. Outra razão, é que o mercado de publicação de haikai é muito maior em inglês do que em português. Enquanto em português temos, por exemplo, duas revistas que publicam haikai, em

inglês temos 100, o que me anima a submeter mais do meu trabalho. Alguns dos meus haicais publicados:

*deserted beach
seagulls redo
their footprints*

*praia deserta
gaivotas refazem
suas pegadas*

*rolling thunder
The gentle vibration
of unused crystals*

*rola o trovão
a suave vibração
dos cristais sem uso*

*narrow bridge
our shadows fall
onto the rocks*

*ponte estreita
nossas sombras caem
sobre as rochas*

*suburban road
the sound of my high heels
silences the crickets*

*rua suburbana
o som do meu salto alto
cala os grilos*

5. Na sua trajetória de poeta haicaísta e de leitora de haicais, quais os principais poetas/haicaístas permanecem ao primeiro alcance dos seus olhos e do seu coração?

Entre os mestres, tenho preferência por Issa, que criou pungentes e divertidos haicais, embora admire Basho, Buson e Shiki também. Há muitos outros cujo trabalho admiro muito, mas Issa é meu favorito. O modo como Issa se expressa em seus haicais é único e singular. Uma outra haicaísta favorita é Chiyou-ni, uma das importantes mulheres que escreveu haikai no Japão. Chiyo-ni escreveu e viveu uma vida toda de poesia em harmonia com a natureza.

Um haikai de Issa:

*não se preocupem aranhas
eu cuido da casa
casualmente*

Um haikai de Chiyo-ni:

*som de coisas
caindo da árvore —
vento de outono*

6. Você sempre publicou fora do Brasil? Por quê?

Como mencionei antes, tenho publicado haicais nos Estados Unidos devido ao maior número de ofertas no mercado de publicação e também graças às facilidades da Internet que permite acesso instantâneo a essas revistas literárias. Publiquei meu livro “Canoa Cheia” nos Estados Unidos, graças a um amigo que abriu uma gráfica e editora. Então resolvi organizar meu primeiro livro de haicais.

7. Em livro “Canoa Cheia” (2001) você se debruça sobre o universo da cultura e da geografia amazonense. Que ligação possível você faz entre esse livro e suas demais produções?

A maioria dos meus haicais é baseada em observações da natureza, como requer uma das regras do haikai. Sendo do Amazonas, é natural fazer uso de cenários, aspectos culturais e das deslumbrantes paisagens amazonense em meus haicais. Essa é a ligação que eu faço entre “Canoa Cheia” e meus dois outros livros, “Sabor do Amazonas” e “Terra de Cunhatã e Curumim É Assim”, que tenho publicado. Sabor do Amazonas é um livro de receitas amazonenses e Terra de Cunhatã e Curumim É Assim é um livro de poemas infantis sobre animais da Amazônia.

8. Conte-nos um pouco da sua experiência de escrever em *Blogs*? O que você acha desta plataforma?

Eu possuo um blog, o qual chamo de Vagalua onde eu gostava de postar meus haicais. Acho que é uma ferramenta muito útil para quem quer publicar seus trabalhos e ter como leitores uma audiência específica. O difícil é levar essa audiência até o blog. Não sou fã de redes sociais, portanto, preciso fazer outro tipo

de “marketing” para lograr objetivos. No entanto, vivo procrastinando e o meu blog vive desatualizado.

9. Há algum livro em andamento? Como a senhora vê a linguagem? Que mecanismos poéticos o haikai exige?

No momento, tenho dois projetos de livros de haicais. Um é um e-book de haicais baseados em paisagens observadas pelos indígenas de uma comunidade do Amazonas, o qual chamo de Aru, que significa vento frio. E o outro é uma seleção de meus melhores haicais, que ainda não tem nome e que vai demorar alguns meses.

Eu vejo a linguagem no haikai como elemento essencial para escrever um bom haikai. Ela não deve ser rebuscada, repetitiva, metafórica, filosófica só para citar algumas. Ela deve ser enxuta, livre de excessos, e objetiva.

Os mecanismos que o haikai exige são poucos, na verdade. As palavras precisam formar pelo menos uma imagem, geralmente em dois versos, com um terceiro verso para a justaposição. Tudo gira ao redor dessa imagem, que deve gerar um momento de descoberta, algo novo, percebido pelo haicaísta e transmitido ao leitor.

10. Sobre literatura e a produção de haikai (ou poesia de um modo geral), o que diria aos jovens estudantes dessa geração que estão nas escolas e nas universidades?

Eu diria para eles que amem a natureza, pois a natureza é fonte de bem-estar para nossas vidas. Se ela está bonita, limpa e inspiradora para qualquer um, estaremos bem também. Portanto, evitem jogar lixo nos caminhos, pois além de trazer benefícios para todos, pode haver um escritor de haikai logo atrás de você procurando pela beleza da natureza. Muito obrigada.

Manaus, 19 de Abril 2019.

Resenha de Canto para meus netos: poemas de Victor Hugo

Kall Lyws Barroso Sales

Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal
de Santa Catarina.

kalllyws@gmail.com

Lucas Ferreira Gois

Cursa Letras–Francês na Universidade
Federal de Alagoas (UFAL). Atua como
professor bolsista de francês pelo programa
Idiomas Sem Fronteiras na UFAL.

lucas.f.gois94@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5133-0526>
 <https://orcid.org/0000-0001-9899-3781>

Recebido em: 28/6/2019.

Aceito para publicação em: 20/7/2019.

HUGO, Victor. *Canto para meus netos*: Poemas de Victor Hugo. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres. Ilustrações de Laurent Cardon. São Paulo: Gaivota, 2014.

Victor Hugo foi um grande escritor francês autor de diversos romances, poemas e peças de teatro. Ele é reconhecido mundialmente como um dos grandes escritores do século XIX e, até mesmo, da história. Algumas de suas obras mais famosas são: *Les Misérables* (1862), *Notre Dame de Paris* (1831), *Hernani* (1830) e *Cromwell* (1827). O autor possui obras com elementos românticos e inovadores, porém foi também um dos expoentes do movimento realista. Ademais, grande parte de sua bibliografia foi traduzida para diversas línguas e não há dúvidas que suas obras têm um destaque especial e são objetos de estudo e análise ainda hoje, além de terem influenciado alguns dos mais conhecidos escritores das gerações seguintes.

A obra “Cantos para os meus netos” é uma edição bilíngue francês-português de um compilado de poemas que o autor compôs para seus netos. Esses poemas foram traduzidos e editados por Marie-Hélène Catherine Torres, mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, doutora em Estudos da Tradução pela Katholieke Universiteit Leuven e Pós-Doutora pela Universidade de Minas Gerais. Marie-Hélène Catherine Torres é, atualmente, professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina e atua no programa de pós-graduação em Estudos da Tradução, um dos maiores programas de pós-graduação em Estudos da Tradução da América Latina. Além da supracitada obra de Victor Hugo, a tradutora tem diversas publicações no Brasil sobre tradução literária: “uma antologia de escritoras francesas do século XVIII” (2015); traduções de textos teóricos como o livro de Antoine Berman “A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo” (2012), trabalho que ela realizou em coautoria com Mauri Furlan e Andreia Guerini; e traduções de textos literários de expressão francesa, como o conto “Bela e a Fera” (2014), escrito por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont em 1757.

A edição do livro “Cantos para os meus netos” foi publicada pela editora Gaivota em 2014 e possui ilustrações feitas por Laurent Cardon, ilustrador francês radicado no Brasil em 1995. Além de ter trabalhado, também, com as ilustrações do livro “Bela e a Fera” traduzido por Torres, Cardon recebe, nesta edição, uma pequena apresentação de seu trabalho que é exibida após os poemas em francês. Neste excerto o leitor tem acesso a outras obras ilustradas por ele, inclusive algumas que foram premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil (FNLIJ) (2014, p.39). O livro possui trinta e nove páginas e é dividido nas seguintes partes: uma apresentação da edição, um sumário que apresenta os poemas traduzidos, uma nota da tradutora intitulada “Traduzindo a poesia que

traduzi”, a sequência dos oito poemas escolhidos para compor o livro traduzidos para o português, uma sessão intitulada “Sobre os poemas” que discute cada um dos poemas, suas origens e seus significados, os oito poemas no original em francês, uma pequena biografia de Victor Hugo, uma biografia de Marie-Hélène Catherine Torres e uma biografia de Laurent Cardon.

Na apresentação, a edição deixa evidente, para os leitores, a importância dos poemas escritos de Victor Hugo, considerados “patrimônios da poesia francesa para crianças”, já que seu autor é “um dos maiores escritores de todos os tempos” (2014, p.5). É nessa apresentação que sabemos que os poemas escolhidos foram aqueles escritos para seus netos George e Jeanne, além de colocar o autor dos poemas como um dos escritores pioneiros a introduzir a criança na literatura, mostrando, como exemplo, Cosette, Gavroche, George e Jeanne.

Os poemas escolhidos para compor esta obra foram: quatro poemas da obra poética intitulada *L’Art d’être grand-père* [A arte de ser avô] de 1877: “O que comenta o público” [*Ce que dit le public*], “a pão e água” [*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*], “A canção de avô” [*Chanson de Grand-père*] e “Pepita”; dois poemas extraídos do livro de poesia *Toute la lyre* [Toda a lira], publicado entre 1888 e 1893: “Cantiga de roda” [*Ronde pour les enfants*] e o “avô louco” [*Je suis enragé. J’aime*]; um poema extraído da obra poética *La légende des siècles* [A lenda dos séculos]: “Deus faz as perguntas e a criança responde” [*Dieu fait les questions pour que l’enfant réponde*]; um poema extraído da obra *Les contemplations* de 1855: No convento das Feuillantines [*Aux feuillantines*].

Na nota da tradutora, intitulada “Traduzindo o que traduzi”, que antecede as traduções, Torres permite um pequeno passeio pelo fazer tradutório e das possibilidades presentes em uma tradução e, particularmente, nas suas traduções dos poemas. Ao começar seu texto com “não existe receita pronta para traduzir” (2014, p.7), a tradutora evidencia os desafios experimentados por tradutoras e tradutores que, muitas vezes, devem encontrar os próprios caminhos na tradução, buscando “conhecer o contexto em que a obra está inserida”, “a cultura do país e a época em que foi escrita a obra” (2014, p.7). Neste pequeno texto, ela apresenta alguns exemplos em que na tradução de poesia é preciso “escrever poesia” e não apenas traduzir “palavra por palavra”.

A tradução dialoga diretamente com as ilustrações de Cardon. Por exemplo, no poema “A pão e água”, proposta tradutória do poema “*Jeanne était au pain sec dans le cabinet noir*”, temos a personagem Jeanne que estava proibida de comer doces e que estava presa em um quarto escuro por ter quebrado as regras, pois “Jeanne estava a pão e água no quarto escuro, por faltar ao dever, e, por um crime obscuro” (2014, p.20). Ao lado do poema, temos a imagem de Jeanne triste, sentada no chão, em um ambiente no

qual predomina a cor marrom escura. Entretanto, há um feixe de luz com cores claras na imagem e, nele, uma mão estende algo semelhante a um pote de doce. Para que leitores compreendam o que se passa na história da imagem, a tradução do poema e a imagem devem ser lidas juntas. Ao ler a tradução do poema, podemos entender que a mão é do avô de Jeanne que, contrariamente ao castigo imposto à jovem, “lhe passa sorrateiro um pote de doce. Contrário à lei.” (2014, p.20). Essa experiência de ler tradução e imagem faz com que ampliemos nossos horizontes de leitura.

Caso o leitor se interesse em descobrir a história por trás destes poemas, a edição apresenta ainda uma parte intitulada “sobre os poemas” que traz informações valiosas sobre as edições originais e as datas de publicação dos livros de Victor Hugo. Além disso, ela oferece uma pequena apreciação crítica e artística de cada poema, introduzindo, a leitoras e leitores, a complexidade do ser humano, os prazeres e desafios da infância, a musicalidade dos poemas, algumas histórias pessoais da vida de Victor Hugo e, também, de sua infância.

Além de “a pão e água”, a leitura dos outros poemas escolhidos para fazer parte desta obra atçam a imaginação de jovens e adultos e atestam a importância de conhecermos a poesia de Victor Hugo. Nestes poemas traduzidos, acompanhados de imagens e dos poemas originais em língua francesa, podemos perceber o porquê das palavras de Victor Hugo encantarem leitores e leitoras de todas as idades e gerações, sobrevivendo ao tempo, e fazerem do autor um dos grandes nomes da literatura de expressão francesa.

Referências

TORRES, Marie-Hélène C; SALES, Kall Lyws Barroso; RANGEL, Aída Carla. *Antologia de escritoras francesas do século XVIII*. Santa Catarina: Núcleo de Pesquisa de História da Tradução, 2015. Disponível em: <https://mnemosineantologias.com>. Acesso: 02 mai. 2019.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. *Bela e a Fera*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres. Piracicaba: Poetisa, 2014.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: Copiart/PGET, 2014.

HUGO, Victor. *Canto para meus netos: Poemas de Victor Hugo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres. Ilustrações de Laurent Cardon. São Paulo: Gaivota, 2014.

