

APRESENTAÇÃO

De 4 a 7 de dezembro de 2016, realizou-se, na Universidade de Brasília, o VII Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea: cartografias da produção atual. Evento promovido pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea – Gelbc (UnB/CNPq), o simpósio contou com a presença de professoras/es, pesquisadoras/es, doutorandas/os, mestrandas/os e estudantes de graduação de diferentes instituições nacionais e internacionais.

O evento, realizado durante o período das ocupações das escolas secundaristas e universidades federais brasileiras na luta contra o desmonte da educação pública e gratuita que se instaura no país, contou com o apoio e a participação dos estudantes da ocupação na Universidade de Brasília, que compartilharam com todos os presentes um pouco dessa vivência.

O encontro tinha como principal objetivo colocar em diálogo os trabalhos de pesquisa realizados pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea acerca das relações entre literatura e sociedade, os procedimentos de representação e autorrepresentação de grupos marginalizados e a emergência de novos parâmetros críticos para se refletir sobre a produção atual. Ao reunir professoras/es e estudantes de diferentes instituições nacionais e internacionais, o encontro se constituiu em um ambiente privilegiado para a discussão de aspectos relevantes da literatura e, mesmo, da cultura contemporâneas.

Esta publicação reúne em texto os trabalhos apresentados durante o simpósio pelos alunos/as em formato pôster, também disponibilizados no site do grupo, www.gelbc.com, contribuindo para divulgar as pesquisas em andamento e para fomentar a discussão da produção literária brasileira atual.

Boa leitura!

Graziele Frederico
Paula Queiroz Dutra
Organizadoras

Com apoio de:



A REPRESENTAÇÃO DO MARGINAL EM *CIDADE DE DEUS* DE PAULO LINS

Aline Teixeira da Silva Lima¹

“O que todos nós parecemos temer (...) é o abandono, a exclusão, ser rejeitado, ser banido, ser repudiado, descartado, despido daquilo que se é, não ter permissão de ser o que se deseja ser”.
Zygmunt Bauman

RESUMO: Neste artigo, pretendemos analisar a autorrepresentação em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, a fim de destacar elementos que problematizam essa construção, como as tensões causadas ao se questionar como esse narrador, que fala de uma perspectiva interna, está se posicionando em relação a quem ele representa.

PALAVRAS-CHAVE: marginal, autorrepresentação, legitimidade, Paulo Lins.

Em extensa pesquisa desenvolvida por Regina Dalcastagnè (2008) sobre a personagem do romance brasileiro contemporâneo entre 1990 e 2004, verificou-se a ausência de certos grupos sociais na nossa literatura, como mulheres, crianças, velhos, homossexuais e, principalmente, do pobre e do negro. Percebe-se, portanto, que esses grupos marginalizados estão sendo sub-representados na literatura brasileira. Devido ao fato de a obra literária ser a representação da forma social, podemos afirmar que a exclusão desses grupos se dá primeiramente no âmbito social em geral. Entretanto, mesmo sendo pouco representados nas narrativas brasileiras, encontramos autores que buscam falar em nome desses grupos marginalizados.

Como a arte é uma maneira de falar do mundo e o escritor é quem faz essa ponte (entre a forma objetiva e a forma literária), é importante nos determos no perfil desse sujeito que fala, pois é por meio dele que o mundo é filtrado. Devemos observar, portanto, a perspectiva pela qual essa pessoa vê o mundo e como é sua relação com seu objeto de fala, especificamente, neste trabalho, com os grupos marginalizados. Ao dar voz ao excluído, esse narrador está lhe garantindo o direito de falar ou apenas confirmando essa exclusão? Tendo em vista que a literatura é a voz que media os

¹ Mestranda em literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: alinetslima@hotmail.com

diálogos dos contrários sociais e, ao mesmo tempo, toma parte de ambos os lados, pois explicita, evidenciando a fala do excluído, mas também reforça a sua condição de opressão, operando dialética e simultaneamente com a mudança e a manutenção da estrutura social, a sua instrumentalização e a emancipação do indivíduo, há alguma mudança quando quem fala faz parte do grupo sobre o qual se fala? Refletiremos sobre essas perguntas ao longo do artigo acerca da figura do marginal na obra *Cidade de Deus* de Paulo Lins.

Paulo Lins possui uma perspectiva interna em relação a quem fala no texto e em nome de quem se fala, ele dramatiza de dentro do cotidiano periférico, representando o excluído. Representar, voltar a apresentar, reconstruir uma nova realidade é algo que se faz a partir do social, onde encontramos uma cultura compartilhada por determinados grupos. A representação integra esses diversos indivíduos num campo social coletivo. Paulo Lins, Ferréz, entre outros autores, representam esse coletivo, em especial, os grupos marginalizados, os quais não podem falar por si, ou por não terem autoridade ou legitimidade, ou simplesmente por acharem que não podem fazê-lo.

Percebe-se uma tensão quando esses grupos marginalizados se autorrepresentam, isto é, quando o excluído deixa de ser objeto da fala do outro para se tornar sujeito da sua própria fala. De acordo com Dalcastagnè,

o outro (mulheres, pobres, negros, trabalhadores) está, em geral, ausente; quando incluído nessas narrativas, costuma aparecer em posição secundária, sem voz e, muitas vezes, marcado por estereótipos. Daí a tensão presente em textos de escritores e escritoras provenientes de outros segmentos sociais, que têm de se contrapor a essas representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, reafirmar a legitimidade de sua própria construção (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 18).

A carência de legitimação no discurso desses grupos se deve ao fato de haver, na história literária, uma hegemonia social de autores brancos, masculinos e economicamente bem posicionados. Paulo Lins pode ser considerado uma exceção dentro do campo literário, já que não se encaixa nesse perfil, pois é negro, oriundo de outro estrato social, apesar de ser graduado.

Paulo Lins possui legitimação e autenticidade para falar em nome do pobre e do favelado. A autenticidade lhe é conferida por ter vivido, estudado e pesquisado (com Alba Zaluar²) o ambiente e as pessoas das quais ele fala. Ele ter sido morador da zona oeste carioca e ter, portanto, presenciado o dia a dia da favela garante a verossimilhança da narrativa. Sua legitimação provém da editora que publicou o livro, Companhia das

²O projeto nomeado 'Crime e criminalidade no Rio de Janeiro' resultou no livro *A máquina e a revolta*.

Letras, a qual estampa a palavra “romance” logo abaixo do título na folha de rosto, do aval do crítico literário Roberto Schwarz e da assinatura da antropóloga Alba Zaluar na orelha do livro, em que ela ratifica a importância da presença de campo de Paulo Lins para a escrita de sua obra.

Apesar de sua narrativa ser um painel do crime da favela carioca Cidade de Deus, como o próprio autor deixa claro em um fragmento da segunda parte do livro, quando o narrador está divagando sobre suas memórias de infância e de repente as interrompe com reticências e acrescenta: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui pra isso...” (CD p. 24), não há grandes discussões a respeito de *Cidade de Deus* ser ou não literatura, pois Paulo Lins já foi legitimado para representar nossa tradição literária e cultural, tendo em vista que a valoração de uma obra depende de como o campo a recebe. De acordo com Terry Eagleton,

não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. ‘Valor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos (EAGLETON, 2006, p. 17).

A literatura é aquilo que um determinado grupo (os agentes literários), de tempos em tempos, diz que é ou que não é. O peso maior da legitimação atribuída a Paulo Lins não vem da obra em si, mas dos agentes literários (a editora, Alba Zaluar, Roberto Schwarz, as críticas e os trabalhos acadêmicos sobre a obra), os quais endossaram sua narrativa e o incluíram no campo literário.

Vilma Arêas afirma que

o que faz toda a diferença em *Cidade de Deus*, do ponto de vista literário, é que a afirmação da violência, a tensão desesperada e as formas espectrais e desgarradas, delirantes pela fome ou pela droga (identidades na melhor das hipóteses coladas aos heróis televisivos), sejam narradas a partir de um ponto de vista interno e de classe, colhidas em muitas perspectivas e representadas a partir de distâncias diferentes, que refluem para a voz que narra (ARÊAS, 2007, p. 588).

Apesar dessa legitimação que Paulo Lins ostenta para falar de uma perspectiva interna dos grupos marginalizados, pode-se observar um abismo entre o narrador (em 3ª pessoa) e as personagens. Eduardo de Assis Duarte declara que “*Cidade de Deus* perverte a pureza monológica e grandiloquente da epopeia para se fazer romance no qual soam bem alto as falas da periferia” (ASSIS, 2007, p.592). Porém, encontro nessa afirmação alguns problemas.

Em primeiro lugar, praticamente todas as personagens do livro são bandidos (podendo esses ser diferenciados apenas pelo grau de crueldade que apresentam), assim,

é complicado dizer que há várias falas, como Assis afirma. Podemos dizer que há uma voz da periferia representada em *Cidade de Deus*, a do bandido. Contudo, a periferia não é composta apenas por bandidos, mas também por mulheres, trabalhadores, velhos, crianças... Se essas vozes fossem representadas, poderíamos usar a expressão falas da periferia, no plural, mas como não é o caso, considero a afirmação de Eduardo de Assis Duarte uma generalização, já que, na obra de Lins, a variedade em relação às personagens é pequena, tendo em vista que ele só mostra a perspectiva do bandido. Stuart Hall afirma que o sujeito pós-moderno que antes viveu possuindo uma identidade unificada e estável, está se fragmentando e agora seu composto não é de apenas uma identidade, mas de várias (HALL, 2006). Esse sujeito possui um mundo a sua escolha, cabe a ele absorver o que a pós-modernidade tem para lhe oferecer, ou seja, podemos adquirir a identidade que quisermos, na medida em que elas nos forem dadas. As personagens em *Cidade de Deus* não desfrutam desse livre-arbítrio na escolha de suas identidades. Elas lhe são impostas, pois, na narrativa, quem nasceu negro, pobre e favelado será bandido, não importando o que esse indivíduo ambicione. Há um trecho no livro que exemplifica bem essa afirmação. Buscapé trabalhava em um supermercado fora da favela. Certo dia, alguns meninos da Cidade de Deus cometeram um furto no supermercado e ao saírem cumprimentaram Buscapé. A saudação foi presenciada pelo gerente que ao se dar conta do furto despediu Buscapé, alegando que esse ajudou os meninos a praticarem o crime, ou seja, se ele é da favela, é bandido como todos os outros. Paulo Lins representa mais um grupo (de bandidos traficantes) que o cotidiano individual do favelado carioca.

Outro aspecto a ser considerado sobre a autorrepresentação em *Cidade de Deus* é que Paulo Lins representa o bandido, o pobre, o negro, o excluído, entretanto, apesar de compartilhar os três últimos aspectos com suas personagens, não pode, obviamente, compartilhar o primeiro, sendo que este é o que mais está em evidência durante toda a narrativa. Paulo Lins também não se afastou do convencional ao representar a figura do negro. Na pesquisa feita por Regina Dalcastagnè (2008), aqui já mencionada, sobre as principais ocupações das personagens negras do romance brasileiro contemporâneo, 20,4% são bandidos. Outro ponto que o distancia do objeto narrado é a oralidade. Enquanto a fala das personagens contraria a todo tempo a gramática e é carregada de palavreado chulo, é perceptível na fala do narrador o uso da norma culta, a escolha de palavras e até poesia. “A ousadia de linguagem mais notável, no entanto, vem por conta de uma inesperada insistência na poesia” (SCHWARZ, 2007, p.570). Quando o

narrador demarca essa diferença de linguagem, ele letrado e seu objeto de fala iletrado, ele o aproxima do pitoresco. Paulo Lins ocupa um entre-lugar em relação aos excluídos e intelectuais, visto que, apesar de sua origem, ele possui grau de instrução universitário, é pesquisador, escritor, poeta.

Apesar da construção simbólica de Lins evidenciar os princípios e valores da comunidade na qual suas personagens estão, ele não se afasta, em termos de linguagem e discurso, da escrita de um branco, de classe média, falando sobre o pobre, o favelado, o bandido, tendo em vista que este retrata o marginal exatamente nos moldes que temos em mente, ou seja, o imaginário popular sobre o grupo representado é reforçado. A favela, na obra, representa a desordem, com traficantes no comando, determinando quem vive e quem morre. A diferença da sua escrita é revelada em nível de estilo, pois na sua tentativa de articular a voz literária, seu discurso aparece muitas vezes como algo forçado, já que, além de um lirismo deslocado, a mistura da linguagem erudita do narrador com a chula do bandido não se harmonizam.

Roberto Schwarz afirma que "a narrativa de *Cidade de Deus* está longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante"³ (SCHWARZ, 2007, p. 568). Será? Com essa perspectiva do marginal que ele nos apresenta (os "bichos-soltos matando por algo muitas vezes insignificante, as crianças cada vez mais jovens se bandeando para o crime, a imagem bárbara do bebê sendo cortado em pedaços), Lins nos remete, como já afirmei, à imagem estereotipada do bandido compartilhada pelo senso comum.

Paulo Lins, como um escritor negro, de origem humilde, com uma voz 'autorizada', alcançou algo difícil logo no seu romance de estreia, conseguiu legitimação para sua obra, e assim pôde representar um grupo marginalizado, o qual é geralmente sub-representado nos mais diversos âmbitos sociais. Porém, respondendo às perguntas feitas no início deste artigo, agora voltadas para a obra *Cidade de Deus*, Lins, mesmo falando de uma perspectiva interna, não saiu do convencional, ou seja, ele não nos apresenta uma perspectiva diferente daquela que já temos em mente em relação ao grupo do qual ele fala. Lins deu voz apenas ao bandido, deixando de fora outros grupos minoritários que fazem parte da periferia. Tendo em vista que o ato de narrar é sinônimo de poder, pois o autor tem um instrumento em mãos capaz de formar opiniões e reforçar papéis sociais, a autenticidade de quem fala pelo outro deve ser questionada, devemos analisar como a representação ou a autorrepresentação nos é apresentada. Em *Cidade de*

³ Vilma Arêas também defende essa ideia.

Deus, Lins nada mais fez, acerca de representação, que corroborar com os preconceitos enraizados no imaginário social brasileiro, em que o indivíduo que nasce pobre, negro e favelado está destinado à marginalidade.

Referências bibliográficas

ARÊAS, Vilma (2007). “Errando nas esquinas da Cidade de Deus”, em Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

AUERBACH, Erich (1987). “A cicatriz de Ulisses”, em: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, pp 1-20.

DALCASTAGNÈ, Regina (2008). “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. Em: Dalcastagnè (org). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte.

_____ (2008). “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31. Brasília, pp 87-110.

DUARTE, Eduardo de Assis (2007). “Sertão. Subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins, em Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras.

EAGLETON, Terry (2006). *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ªed. São Paulo: Martins Fontes.

HALL, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

LINS, Paulo (2007). *Cidade de Deus*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARZ, Roberto (2007). “Cidade de Deus” em Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras.

YOUNG, Iris Marion (2006). “Representação política, identidade e minorias”. *Lua Nova*, nº 67, pp 139-90.

O QUE NOS CONTAM OS MUROS?

Amanda Holgado*

Resumo

Este trabalho propõe um percurso pelas ruas da cidade de Taguatinga, cidade satélite do Distrito Federal, em busca da identidade de seus habitantes através das narrativas de seus muros e o que elas expressam e de que forma interagem ou afetam os moradores. As narrativas e imagens como origem e essência desse lugar. As imagens que se seguem manifestam a linguagem comum à das ruas e indicam um posicionamento presente nesse tipo artístico: expressões de revolta às instituições governamentais e de representações das ideias do inconsciente coletivo. A partir disso, busca-se estabelecer suas relações com a literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Literatura contemporânea, arte urbana, narrativas.

Este ensaio procura compreender como a literatura se articula na contemporaneidade através da arte urbana. Quais são seus espaços? E seus limites? Tudo pode ser lido, mas pode também ser considerado literatura? As intenções literárias são somente do autor ou é algo que o leitor espera? O espaço da rua e suas narrativas, impressas nos muros, a expressão artística urbana, o grafite e as pichações podem ser considerados literatura?

Ruas e muros da cidade satélite Taguatinga, no Distrito Federal, foram o lócus para o desenvolvimento deste trabalho. Portanto, o caminhar, a observação e a leitura, algumas vezes desatenta e despretensiosa, em outras, interessada e envolvida, foram os primeiros passos para levantar respostas para as indagações que introduzem este texto e refletir sobre a função da literatura e seu poder de afetação nesse contexto.

Afinal, o que pode a literatura?

Começo aqui propondo que antes do uso estético da linguagem escrita, da arte literária, vem o próprio ato da leitura, e conforme diz o pedagogo Paulo Freire, a leitura do mundo precede a leitura da palavra, para o autor “o ato de ler, não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas se antecipa e se alonga na inteligência do mundo” (FREIRE, 1921, p.9). Desta maneira, linguagem e realidade se prendem dinamicamente. Parte daí, então, a ideia de que arte urbana, grafites e pichações presentes nas ruas podem ser considerados literatura, a partir do

* Graduanda em Letras Português pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: amanda.holgado@gmail.com

momento que está exposta e será lida, contemplada, observada, sentida num contexto onde a vida acontece, há movimento, onde as pessoas andam, trocam experiências, são espectadoras e leitoras se dando ou não conta disso.

A rua será o campo onde a leitura se efetivará, para Bourdieu

A noção de espaço contém, em si, o princípio de uma apreensão relacional do mundo social: ela afirma, de fato, que toda a “realidade” que designa reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõem. Os seres aparentes, diretamente visíveis, quer se trate de indivíduos quer de grupos, existem e subsistem na e pela diferença, isto é, enquanto ocupam posições relativas em um espaço de relações que, ainda que invisível e sempre difícil de expressar empiricamente, é a realidade mais real e o princípio real dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos. (BOURDIEU, 1997, p. 48)

Essa noção do espaço é percebida através desse movimento do caminhar e na percepção e afetação que despertam no leitor; de forma paralela, os autores que expressam nos muros sua arte, reflexo dessa realidade social. As frases, lembretes e mensagens são, geralmente, expressões que fazem parte do cotidiano, da língua coloquial daquele local, a maneira como as pessoas se expressam em suas relações entre pares, e também mensagens que fazem parte do inconsciente coletivo. Como se pode notar nas imagens abaixo:



Na primeira imagem, a expressão “Resgate o amor” transmite a ideia de conselho, um anseio para o bem comum, um juízo sobre um estado do ser que deixou de ter amor, e então segue a recomendação de recuperar esse sentimento.

Já na segunda imagem, a expressão “Tudo nosso! Porra” e embaixo a pichação dos autores, provavelmente são as iniciais de seus nomes (chamadas tags). A expressão, segundo o Dicionário Informal, significa “Tá tranquilo, o que é meu é seu”, expressão da liberdade de se expressar nesse espaço, no muro de uma casa, na rua, a rua é de todos e há liberdade até para os palavrões.

Não somente expressam essa liberdade, mas há aí um ato de transgressão, de mostrar-se, mesmo anonimamente, de infligir direitos que certamente já foram negados

a essas pessoas, uma situação de estar à margem, o que pode ser apreendido pela relação que Diana Klinger estabelece entre escrita e prática, ritual, e a considera como uma forma de estar no mundo. Uma forma de existência. (KLINGER, 2014, p. 49).

A respeito do grafite vale ressaltar que essa prática interfere na leitura dos espaços urbanos, e os grafiteiros, aqueles que praticam o grafite, acreditam que seus desenhos possam ser vistos e interpretados por pessoas de qualquer segmento social. Segundo Celso Gitahy (1999), grafite e pichação conversam de maneira diferente, pois o grafite advém das artes plásticas e é muitas vezes reconhecido pelo estado e a pichação vem das palavras, considerado crime, porém, suas características de linguagem se correspondem, tanto estéticas quanto conceituais:

Estéticas:

- Expressão plástica figurativa e abstrata;
- Utilização do traço e/ou da massa para definição de formas;
- Natureza gráfica ou pictórica;
- Utilização de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista;
- Repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da pop art;
- Repetição de um mesmo estilo quando feito a mão livre.

Conceituais:

- Subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero;
- Discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;
- Apropria-se do espaço urbano a fim de discutir recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole;
- Democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo;
- Produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.

(GITAHY, 1999, p. 17 e 18)

Portanto, pensar a literatura e a arte através desse deslocar-se na cidade e enfrentar o mundo acontecendo, do que pode ser potência da prática artística e literária, campo informal que a tudo processa, ato intensivo e anti-hierárquico de fazer de nosso “mundo próprio” território aberto à experiência e à resistência, é o que propõe Klinger (KLINGER, 2014, p. 12).

Essa prática enquanto potência transformadora modifica e personaliza um local de forma subversiva, em desafio à lei e à conduta normativa, como representado abaixo:



Na primeira imagem, a pichação registra a frase “Polícia raça do caralho”, simboliza nesse contexto a revolta de grupos marginalizados que são penalizados pela sociedade apenas pela situação social, pelo preconceito racial presente na sociedade. Em entrevista ao jornal *El País* (2016), o pichador Cripta Djan, nome artístico de Ivson Djan, de São Paulo, conta seu posicionamento em relação ao picho, e diz que é uma forma do jovem marginalizado “sair da invisibilidade social na qual ele vive” e “retomar a cidade”. Ele afirma que o picho é uma resposta para a segregação espacial que existe em São Paulo. “São Paulo é uma cidade de muros entendeu, não é construída para as pessoas da periferia ocuparem”, afirma. Nesse contexto de desigualdade social, a pichação seria uma “reivindicação do uso público da cidade, que é cada vez mais privada”. “Quando que um jovem da periferia teria a possibilidade de escrever o nome dele no topo de um prédio do centro? Só se ele fosse uma empresa, um banco”, diz.

Seja em São Paulo ou em qualquer estado, as pichações e grafites estão diretamente ligadas à ocupação das ruas, a se ocupar um espaço que deveria ser de todos com todo o poder que a arte tem de afetação.

Na segunda imagem, o grafite com a expressão “Se love a sério” simboliza um conselho, o ato de afetar-se a si próprio. E nesse contexto de ocupação de territórios, Klinger faz um adendo “O território não existe como dado para nenhum indivíduo, ele deve ser inventado. Talvez seja a tarefa da arte e da literatura no mundo contemporâneo: não representar o mundo”, mas “torná-lo expressivo” (KLINGER, 2014, p. 164).

A expressividade, a mensagem, o discurso é que expõem de maneira democrática essa arte, com compromissos de quebras paradigmáticas estruturais da própria arte, da escrita, da forma e da estética, e é daí que cresce sua importância, sua visibilidade.

Pensando sobre território, espaço e cidade, em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau, no capítulo “Caminhadas pela cidade”, destaca o papel afetivo e expressivo das caminhadas urbanas. Ele considera o andar na cidade um ato criativo através do qual uma pessoa pode fazer da cidade um espaço pessoal, que pode atribuir sentidos e transformar um lugar através de movimentações e interações, como um processo de

apropriação e enunciação. Certeau estabelece uma relação entre essa enunciação da caminhada à apropriação da própria língua, e problematiza que

O ato de escrever mantém com o escrito, e até mesmo transpô-la para as relações do “toque” (o/a gesto/a do/a pincel) com o quadro executado (formas, cores etc). Isolado primeiro no campo da comunicação verbal, a enunciação teria aí apenas uma de suas aplicações, e sua modalidade linguística seria apenas o primeiro ponto de referência de uma distinção muito geral entre as formas empregadas num sistema e os modos de usar esse sistema, isto é, entre dois “mundos diferentes”, pois “as mesmas coisas” são aí consideradas segundo formalidades contrárias. Considerada através desse prisma, a enunciação pedestre apresenta três características que de saída a distinguem do sistema espacial: o presente, o descontínuo, o “fático”. (CERTEAU, 1994, p.177)

Essa analogia pode ser atribuída à arte impressa nas paredes, as palavras e imagens dando forma às narrativas vivenciadas, experienciadas nesse campo, a literatura vai se constituindo de maneira orgânica, viva, fluida, também sendo experienciada. Trata-se de transformar a literatura em movimento: sair, retornar. Sair da casa, da linguagem, da estrutura, da comunidade, do conforto, do lar. Sair, retornar, fazer desvios. Desertar. (KLINGER, 2014, p. 188).

Trata-se de se deixar envolver pelo fio da vida e da realidade e enxergar as potências de expressão no que se encarrega de transmutar, de transfigurar, de transgredir os limites impostos, compreender as necessidades de manifestação contemporânea e levando em conta, conforme aponta Bourdieu (1996), a lógica específica do campo literário como espaço de posições e de tomadas de posições, e o espaço como força externa para tratar das determinações sociais, a literatura é esse próprio entrelaçar de ideias e vivências, considerando que o que é essencial permanece graças à mudança, à transformação.

Portanto, pensando a literatura fora dos seus eixos, pois “fora da estrutura, a literatura se encontra com a vida” (KLINGER, 2014), desta forma, conclui-se que o espaço urbano está imbuído de narrativas, de situações e transeuntes. Todo esse contexto é potência de expressão e linguagem, é transmissão e troca de ideias, reflexões, imagens e palavras que fazem parte do inconsciente coletivo, ou seja, transfere para a leitura/escrita uma forma de pertencer ao mundo, mas, mais do que isso, “trata-se de pensar o sujeito a partir, não de suas identificações, mas do seu poder de afetação” (KLINGER, 2014).

Como disse em entrevista para mim, a grafiteira Brixx Furtado, moradora da cidade satélite de Taguatinga, que no começo de seu trabalho artístico o fazia para conhecer a si mesma, “no fim das contas o grafite deixou de ser sobre mim, passou a ser

sobre a cidade, porque isso desperta sentimento nas pessoas, sejam bons ou ruins, mas despertam sentimento”. Portanto, é este fator, dentre tantos outros, que aproxima a arte urbana à literatura.

Porque se por um lado a literatura funciona, nesses territórios marginais – no sentido geográfico e simbólico -, como forma de fuga ou “reinvenção de formas da vida”, por outro lado também oferece, para o “centro”, um atrativo “afetivo” como contraponto às formas canônicas e os cultos consagrados de circulação (KLINGER, 2014, p.165), fazendo assim transbordar de sentido narrativo os muros das cidades, as caminhadas, os pedestres, os artistas numa relação de continuidade e complementaridade, seja pela efemeridade com que são apreciadas, seja pela temporalidade fixada no espaço e na palavra.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre (1996). **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, Pierre (1996). **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. São Paulo: Papiros.

CERTEAU, Michel de (1994). **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

FREIRE, Paulo (1989). **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados: Cortez.

GITAHY, Celso (1999). **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense.

KLINGER, Diana (2014). **Literatura e ética: Da forma para a força**. 1ªed. Rio de Janeiro: Rocco.

Sites:

ALESSI, Gil; IVSON, Djan. “O muro do condomínio é muito mais autoritário do que o picho”. In: El País. Disponível em:

<http://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/21/cultura/1479735571_425031.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM> Acesso em: 26dez. 2016.

Dicionário Informal. Disponível em:

<<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tudo+nosso/4582/>> Acesso em: 26 dez. 2016.

O LUGAR DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Carina Rodrigues Lobato⁴

RESUMO: Este artigo é a análise do resultado parcial da pesquisa realizada para se entender como a literatura negra e/ou afro-brasileira está presente em periódicos acadêmicos de crítica literária brasileiros previamente selecionados no projeto **A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos**.

Palavras-chave: literatura negra; crítica literária; periódicos; literatura brasileira contemporânea.

Uma inquietação que parte de muitos estudiosos da literatura é compreender, ou ao menos mapear, como se dão as relações da literatura e do campo literário com a sociedade. Partindo-se desse intuito nasceu o projeto intitulado **A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos**, em que nove revistas acadêmicas de nota máxima (A1) na qualificação da Capes foram previamente selecionadas e seus artigos estão sendo minuciosamente analisados. São elas: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UNB), *Itinerários* (UNESP – Araraquara), *Letras de Hoje* (PUCRS), *Gragoatá* (UFF), *O Eixo e a Roda* (UFMG), *Ipotesi* (UFJF), *Literatura e Sociedade* (USP), *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (ABRALIC) e *Revista da Anpoll* (UFSC). Muitas informações puderam e podem ser obtidas por meio da interpretação dos dados dessa pesquisa, mas neste relatório o foco será a análise do lugar ocupado pela literatura afro-brasileira nos artigos científicos produzidos por alguns dos principais polos de produção acadêmica de crítica literária do país no intervalo de 2000 a 2014.

⁴ Graduanda em Letras Português / Bacharelado na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: bobita223@hotmail.com

Os primeiros dados a que tivemos acesso correspondem à leitura, fichamento e discussão de um total de 2.315 artigos, sendo que desses, 2.014 são os que tratam de literatura, como podemos ver na tabela abaixo:

Tabela 1: Número total de textos já analisados por revista (2000-2014)		
REVISTAS	total	sobre literatura
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea	404	390
Itinerários	374	331
Letras de Hoje	364	290
Gragoatá	322	236
O Eixo e a Roda	275	264
Ipotesi	183	170
Literatura e Sociedade	158	114
Revista Brasileira de Literatura Comparada	235	219
total	2315	2014

Fonte: Pesquisa "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos".

Destes, 2.014 artigos cujo foco é a literatura, verificamos que 1.024, ou seja, 50,8% tratam somente de literatura brasileira e que 169, ou 8,4%, têm como foco a literatura do Brasil e também de outras nacionalidades:

Tabela 3: Nacionalidade das obras analisadas (2000-2014)		
só literatura brasileira	1024	50,8%
literatura brasileira e outra(s)	169	8,4%
só outra(s)	481	23,9%
teoria literária	340	16,9%
total	2014	100%

Fonte: Pesquisa "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos".

Outro dado importante é o que diz respeito à abrangência, que registramos como monográfica (em que o foco recai sobre apenas um autor), comparativa (em que há uma relação de comparação entre dois autores) ou panorâmica (em que geralmente não há um foco específico nem aprofundado sobre algum autor), sendo estes os resultados por enquanto:

Tabela 5: Abrangência dos artigos (2000-2014)		
monográfica	1118	66,8%
comparativa	282	16,8%
panorâmica	274	16,4%
total	1674	100%

Incluídos artigos sobre literatura, exceto artigos sobre teoria literária.
Fonte: Pesquisa "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos".

A partir dos dados revelados até agora, que já correspondem a um resultado parcial de mais de 88% da pesquisa total, cruzamentos interessantes podem ser feitos com os autores mais trabalhados nos artigos analisados. No recorte realizado neste trabalho, um dado interessante seria verificar como se dá a presença de autores ou autoras negras nestas revistas, já que é a partir deles que se origina a literatura afro-brasileira. Para esta análise, separamos uma lista dos principais escritores de acordo com a abrangência, e este foi o resultado:

Escritoras(es) mais trabalhados em textos		
Monográficos	Comparativos	Panorâmicos
Guimarães Rosa (61 artigos)	Guimarães Rosa (13 artigos)	Machado de Assis (18 artigos)
Machado de Assis (46)	Machado de Assis (12)	Ferréz (17)
C. Drummond de Andrade (25)	C. Drummond de Andrade (25)	Paulo Lins (16)
Clarice Lispector (21)	Jorge Luis Borges (8)	C. Drummond de Andrade (13)
José Saramago (20)	Mário de Andrade (8)	Sérgio Sant'Anna (12)
Antonio Candido (13)	Euclides da Cunha (7)	Clarice Lispector (11)
Mário de Andrade (13)	José de Alencar (7)	Oswald de Andrade (11)
Chico Buarque (11)	Caio Fernando Abreu (6)	Haroldo de Campos (9)
Milton Hatoum (11)	José Saramago (6)	João Gilberto Noll (9)
Bernardo Carvalho (9)	Mia Couto (6)	Jorge Luis Borges (9)
Caio Fernando Abreu (9)	Osman Lins (6)	Augusto de Campos (8)
Luiz Ruffato (9)		Bernardo Carvalho (8)
Eça de Queiroz (8)		Mário de Andrade (8)
Érico Veríssimo (8)		Carolina Maria de Jesus (8)
Euclides da Cunha (8)		Osman Lins (8)
Jorge Amado (8)		
José de Alencar (8)		
Lúcio Cardoso (8)		

Fonte: Pesquisa "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos".

Na relação dos autores mais trabalhados nas abrangências monográfica e comparativa estão presentes dois autores negros, Machado de Assis e Mário de Andrade. Estes autores, além de não serem autores contemporâneos, raramente são retratados a partir de um recorte racial; aliás, no imaginário nacional, a imagem deles foi sendo gradativamente embranquecida. Na categoria de enfoques panorâmicos temos Ferréz, Paulo Lins e Carolina Maria de Jesus. Desses, somente Ferréz e Paulo Lins são autores contemporâneos. Outra questão relevante é que todos esses autores se situam na região Sudeste do Brasil, local que, também segundo nossas pesquisas, concentra 61,9% da produção literária nacional e que, não por acaso, é sede de cinco das nove revistas de crítica selecionadas pelo grupo. A hegemonia que esta região exerce sobre as outras regiões do Brasil reflete-se na produção literária e cria uma grande sombra em quase 9/10 do território nacional, tornando obscuro o caminho para acessar sua produção.

Pode-se perceber, após a apresentação desses dados, que a participação quantitativa de autores negros contemporâneos é mínima e que o tipo de abordagem de suas obras nos artigos é mais superficial, pois essa é a característica dos artigos panorâmicos. O lugar da literatura negra nas revistas de crítica já começa a ser esboçado e muito tem a ver com o lugar do negro na sociedade brasileira.

A literatura afro-brasileira e/ou negra ainda passa por dificuldades de conceituação por conta de diversos aspectos, dentre eles, a legitimação de seu espaço. Segundo Eduardo de Assis Duarte, em artigo intitulado “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”:

Enquanto muitos na academia ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe – e assinalemos aqui até mesmo a perversidade de uma pergunta que às vezes não deseja ouvir a resposta –, a cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita: ela tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espalha pelas literaturas regionais, a nos revelar, por exemplo, uma Maria Firmina dos Reis escrevendo, em São Luiz do Maranhão, o primeiro romance afrodescendente da língua portuguesa – *Úrsula* – no mesmo ano de 1859 em que Luiz Gama publica suas *Trovas burlescas*... Enfim, essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa. (DUARTE, 2008, p.11)

Ou seja, ao mesmo tempo em que várias descobertas de textos literários vêm aumentando o *corpus* da literatura negra, alguns acadêmicos chegam a questionar a sua existência.

Hoje, para ser classificada como literatura afro-brasileira, uma obra deve, à priori e segundo pensadores como Octavio Ianni, Eduardo de Assis Duarte e Luiz Silva Cuti, partilhar necessariamente de alguns critérios: a *temática* (o principal tema da literatura afro-brasileira é o negro), a *autoria* (o autor ou a autora devem ser afro-brasileiros), o *ponto de vista* (a identificação do ponto de vista do autor ou autora com as problemáticas que envolvem a população negra), a *linguagem* (resgate do vocabulário africano que sofreu processo de transculturação no Brasil) e o *público leitor* (formado por afrodescendentes).

Torna-se claro, a partir da observação dos critérios estabelecidos, o cunho político que abarca a produção afro-brasileira, que se assume como uma literatura engajada e que representa a luta dos afro-brasileiros pelo direito de existirem (no sentido de terem seu direito de voz e de representação garantidos) dentro e fora do campo literário. A condição dos homens negros e mulheres negras hoje no país é caracterizada pela marginalização e pela invisibilização e essa condição se estende para a literatura. A literatura afro-brasileira se torna, então, uma possibilidade de resgate, ou no caso do Brasil, da construção de um *lugar da voz* dos brasileiros e brasileiras afrodescendentes que exigem o direito de se autorrepresentarem nas obras literárias e de terem seu lugar junto à produção literária brasileira reconhecido e legitimado.

Em outra pesquisa do grupo, intitulada **Personagens do romance brasileiro contemporâneo**, foi feito um levantamento de dados de todos os romances nacionais lançados pelas principais editoras brasileiras entre os anos de 2005 e 2014. Um dos resultados que chama muito a atenção é em relação à cor dos autores: em um total de 197 autores, apenas cinco são não-brancos, ou seja, os autores negros se encontram dentro de um percentual de 2,5%, um resultado infinitamente pequeno. Cuti, em seu livro *Literatura negro-brasileira*, nos aponta que:

Considerando que a formação de um escritor é muito cara, pois envolve educação formal (escola) e informal (cursos paralelos de idiomas, redação, autodidatismo etc.), vemos que o desenvolvimento da literatura negro-brasileira necessitou e necessita que a população, cuja subjetividade é o fator fundamental daquela vertente, elabore sua ascensão social. (CUTI, 2010, p.29)

A diáspora africana no Brasil, que durou quatro séculos, seguida de uma abolição da escravatura que na verdade significou o abandono total e absoluto pelo

Estado da população afrodescendente, o racismo e a violência condenaram a população negra a viver no ostracismo e na miséria, impossibilitando assim a literatura negra e/ou afro-brasileira a se desenvolver plenamente. Já nessas pesquisas, o que constatamos é a falta de investimento do campo literário em autores negros, que funciona baseado em um monopólio branco (e também masculino, urbano e heterossexual), que investe em escritores brancos que escrevem sobre personagens brancas que só podem representar os leitores brancos, em um país em que pelo menos 53,6% da população é composta por negros (pretos + pardos), segundo pesquisa do IBGE realizada entre 2004 e 2014.

A crítica literária assume um papel de legitimação dos autores e a universidade é um importantíssimo canal de entrada para obras e discussões necessárias. Donaldo Schüler quando define a crítica como uma forma de leitura, explica que “criticar deriva-se do verbo grego **krinein**, que significa separar, distinguir, escolher, julgar, preferir, condenar. O significado de **kreinein** é separar. As outras acepções procedem desta” (SHÜLER, 1981, p.40). Em seu ensaio, o professor frisa a separação crítico-texto para o exercício da crítica literária se fazer possível, mas deste lugar em que estamos analisando o campo da crítica, percebe-se que a separação, a escolha e a preferência dos críticos está balizada no cânone literário, que por sua vez corresponde à literatura da classe dominante. A literatura negra ou as literaturas ditas marginais (em seus mais diversos significados), por questionarem a legitimidade desses lugares privilegiados, são consideradas uma “invasão bárbara dos excluídos” que “está deformando ou debilitando o campo literário em seus valores” (SCHMIDT, 2008, p.133). Ao mesmo tempo, a falta de investimento crítico nessas obras torna seu reconhecimento cada vez mais difícil, pois “o valor de um livro é dado não apenas pelo montante do consumo de exemplares, mas principalmente pelo acúmulo da fortuna crítica que a obra consegue amealhar no decorrer do tempo” (CUTI, 2010, p.32).

Após a análise crítica dos dados levantados pelas pesquisas e o cruzamento com informações trazidas por teóricos, pode-se perceber que a invisibilização e marginalização do povo negro na sociedade reflete na atual produção literária e intelectual do país: apenas dois representantes da literatura negra contemporânea aparecem nos levantamentos e os mesmos se situam dentro da literatura produzida na região sudeste do país, ou seja, além de termos informações extremamente rasas sobre a produção de autores negros, há uma defasagem em pesquisas que cubram, ou revelem, uma produção nacional. Outra questão significativa é eles terem sido citados em artigos panorâmicos, em que geralmente não há uma análise aprofundada do autor nem da sua

obra. O campo da crítica literária acadêmica se revela um território hostil para a produção negra e/ou afrodescendente que, quando está presente, recebe um tratamento leviano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUTI (2010). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro.

DUARTE, Eduardo de Assis (2008). Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, nº31, pp.11-23.

FERREIRA, João-Francisco (Org.) (1981). **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.); FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) (2011). **Literatura e Afrodescendência no Brasil**: antologia crítica, vol. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG.

IBGE (2015). **A Janela para olhar o país**. Disponível em:

<<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000024052411102015241013178959.pdf>>. Acesso em 17/08/2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha (2008). Centros e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, nº32, pp.127-141.

NARRATIVAS E SILÊNCIOS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA NA LITERATURA RECENTE

Graziele Frederico⁵

Eles permanecem aí, sorrindo – em reuniões regadas a bom uísque, sorrindo – diante das câmeras de televisão, sorrindo – de terno e gravata, sorrindo. Parecem felizes, diriam uns, estão de bem com a vida, pensariam outros, têm belas lembranças, concluiriam então. Sem dúvida! Cada vez que um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que se lembra disso ele sorri.

Regina Dalcastagnè, *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*

Resumo:

Diante de um cenário de prolongamento da impunidade dos crimes cometidos pelo regime ditatorial, este trabalho buscou analisar a partir da proposta ética construída por Emmanuel Levinas sobre a responsabilidade e o acolhimento do rosto do Outro, seis romances da literatura brasileira contemporânea que apresentam a ditadura militar como eixo de leitura. O propósito consiste em refletir sobre como a narrativa ficcional recente discute e reelabora essas questões no âmbito da escrita literária, com especial atenção à construção de silenciamentos presentes nessas obras.

Palavras-chave: ditadura militar, ética, representação literária, alteridade e multiplicidade.

Após a promulgação da Lei nº 12.258/2011 que instituiu a Comissão Nacional da Verdade no Brasil, houve uma movimentação no mercado editorial com lançamentos de obras acadêmicas, de cunho jornalístico e ficção sobre a ditadura militar no país. Distantes temporalmente dos romances testemunho e das obras de denúncia publicadas no final dos anos 1970 e durante a década de 1980, este trabalho escolheu analisar seis romances lançados após os anos 2000: *Não falei* (2004) de Beatriz Bracher; *Nem tudo é silêncio* (2010) de Sonia Regina Bischain; *História natural da ditadura* (2006) de

⁵ Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: grafrederico@gmail.com

Teixeira Coelho; K. (2012) de Bernardo Kucinski; *Soledad no Recife* (2009) de Urariano Mota e *O punho e a renda* (2014) de Edgar Telles Ribeiro.

A partir de uma primeira abordagem, tomou-se a perspectiva ética proposta por Emmanuel Levinas em seu livro *Totalidade e Infinito* (1980) sobre a responsabilidade no acolhimento do rosto do Outro a partir de uma visão não reducionista deste pelo Mesmo, para pensar o acolhimento deste Outro nos romances e a presença ou não dessa responsabilidade com a multiplicidade nas narrativas que tratam da ditadura militar brasileira. A principal pergunta que guiaria as análises dos romances era então se a questão ética proposta por Emmanuel Levinas de acolhimento não reducionista do Outro pelo Mesmo estava presente nos narradores, personagens, construções e escolhas das narrativas.

De maneira geral, as obras criticam o regime opressor e os militares. Porém, umas o fazem de maneira linear, com inúmeras certezas e afirmações enquanto outras apresentam estranhamento, desconforto, questões, problemas, incertezas. A ética da hospitalidade da multiplicidade, aplicada à análise dos romances, estaria naqueles que justamente estivessem dispostos e atentos a não reduzir discursos, simplificar posições e reforçar preconceitos ou estereótipos.

Foi assim que, num primeiro momento, os romances foram então divididos entre aqueles que inscreviam a ditadura militar num passado distante, com posições definidas e estabelecidas, e as narrativas que não encerravam suas possibilidades de compreensão. Corresponde ao primeiro grupo *O punho e a renda* (2014) e *Soledad no Recife* (2009). As duas obras não negam que horrores foram cometidos, mas dão a entender que o período é um episódio já superado de nossa história. De modos diferentes, impõem uma impossibilidade de problematizar e entender em sua complexidade as violências de todos os tipos cometidas durante a ditadura militar.

O presente, segundo esses romances, apresenta novas agendas de reivindicações, um contexto político muito distante e sem mais nenhuma ligação com aquele vivido nas décadas de 1960 e 1970. Uma vez que a democracia fora reinstaurada, dão o tema como encerrado. Nenhuma das obras questiona o não julgamento das graves violações de direitos humanos cometidas no período. Os livros trazem memórias do que aconteceu com o propósito de não as esquecer, mas não estabelecem formas de ampliação das questões, dos efeitos e das cicatrizes ainda abertas no presente e, por isso, segundo o entendimento construído nesse trabalho, não constroem um discurso sobre a não repetição da barbárie.

A possibilidade de coexistência entre a resistência à ditadura e a reconciliação com esse passado é apresentada, por exemplo, pelas conversas do narrador de *O punho e a renda* (2014) com os personagens Max e Eric, que colocaram o regime militar como planos de um contexto internacional de interesses da Guerra Fria. O próprio narrador não contesta a ideia de que se ele resistiu ou não à ditadura, agora isso não faz diferença, porque diante do fim da divisão mundial entre capitalistas e comunistas, os regimes militares na América do Sul não teriam mais sentido, nem mesmo aos estadunidenses que quiseram implantá-los. Há uma reafirmação durante o romance de que a ditadura foi um combate aos comunistas, que na atualidade já não faz mais sentido e que teria então perseguido aqueles que eram reconhecidos como inimigos.

Soledad no Recife (2009), por sua vez, num tom melancólico de homenagem à Soledad Barrett e aos outros militantes, assassinados em razão da denúncia do delator Daniel/Anselmo, apresenta-se como uma obra fatalista. Há claramente um sentimento de repugnância contra o assassino que continua impune três décadas após a traição que levou à morte de Soledad. No entanto, não há maiores questionamentos sobre essa impunidade, nem a questão central do narrador é problematizar a ausência de um julgamento dos crimes cometidos.

A proposta dele é descrever Soledad e narrar a história desde o dia em que se conheceram até a festa em que ela morreu. A paraguaia é descrita em detalhes, mas seus discursos são em parte ironizados pelo narrador. Ela, assim como os outros militantes de esquerda, são infantilizados e retratados como ingênuos e, algumas vezes, levianos. Essa crítica à esquerda, no modo como é construída, não propõe maiores reflexões, relata frases prontas e discursos que depois seriam utilizados contra os próprios jovens que lutavam contra a ditadura.

Sendo assim, a melancolia paralisante, que empurra os crimes cometidos durante o regime militar para um passado sob o qual nada pode ser feito para remediá-lo; e as ironias e banalizações sobre a resistência dos jovens da oposição permitem uma leitura que favorece uma simplificação a propósito do que fora a ditadura militar. Justamente, quem sabe, o contrário do que vislumbramos com a proposta ética de Levinas que busca tornar os discursos mais complexos a partir da multiplicidade que advém do Outro.

É possível apontar ainda que nas duas primeiras obras analisadas é sugerida a construção argumentativa de que naquele período vivia-se uma guerra. Foram constatados dois problemas nessa alusão: primeiro o fato de que o conflito requer uma delimitação entre dois inimigos, o que na ditadura seria uma luta entre os militares

contra os comunistas. O que se viu, na verdade, foi uma população atingida por uma opressão do Estado. Em segundo lugar, essa foi a justificativa de militares para que a Lei de Anistia, em 1979, pudesse conceder indulgência às vítimas e algozes. Esses romances, publicados após mais de quatro décadas do golpe de 1964, oferecem, nesse caso, abrigo a argumentos que encerraram na negociação da transição democrática uma conciliação sem que se fizessem pelo país grandes protestos por uma justiça de transição ou pela abertura dos arquivos do Exército após a promulgação da Lei da Anistia.

A resposta ética de Levinas, portanto, longe de propor apenas uma resistência para que nos esqueçamos das barbáries do século XX, requer uma hospitalidade da multiplicidade e, por isso, é contrária a reducionismos e simplificações. Na análise feita dos romances de Telles e Mota é possível que tal redução do Outro ao Mesmo, deslocada da filosofia para o espaço da literatura, esteja presente na construção de uma ditadura conformada num passado distante, reduzida a uma guerra contra os militantes e comunistas, sobre a qual não há mais nada a ser feito.

A ausência do acolhimento da multiplicidade resultaria, então, nesse virar a página da ditadura, em textos que contam uma história para que possamos não esquecer o que se passou, mas que não buscam problematizá-lo. Uma vez que acreditamos que, diante da proposta ética de Levinas, a todo tempo enquanto sujeitos somos interpelados pelo infinito do Outro em relação à totalidade que nos circunda, é possível dizer que enquanto infinita essa relação não poderia ser delimitada, simplificada, completa. A interação social ética de Levinas, em nossa percepção, se coloca diante de problematizações sobre o passado, não apenas para que possamos não esquecê-lo, mas para ampliar inúmeras questões ainda abertas.

Diante disso, foram nos romances que se configurou ficcionalmente um universo complexo de questões e problemas não resolvidos, incertezas e cicatrizes que permanecem abertas, que foi possível encontrar algumas das ideias propostas por Levinas. Todos os quatro romances, *História natural da ditadura* (2006), *K.* (2012), *Não falei* (2004) e *Nem tudo é silêncio* (2010), de diferentes maneiras demonstraram o quanto a ditadura militar continua presente, tanto em crimes continuados que não foram julgados e sequer tiveram seus fatos revelados, como na não delimitação da opressão apenas contra os comunistas. Os espaços da violência se espraiam para outros âmbitos que não mais apenas dos militantes. O ar era “irrespirável” como apontou o narrador de *História natural da ditadura* (2006), que numa construção formal bastante diferenciada,

estabelece um estranhamento, um desconforto e diversas críticas sobre um estado violento que se faz presente ainda hoje.

A própria literatura não oferece abrigo e nem redenção para o senhor K., protagonista da obra de Bernardo Kucinski (2012), que na busca pela filha passa o romance problematizando o que acontecera. Ele não tem um desfecho, porque nunca soube pelas autoridades o que fora feito com sua filha e genro, não teve um corpo para enterrar, não conseguiu nem mesmo prestar a homenagem por meio da literatura a seus mortos. Através de um texto polifônico, a obra traz uma multiplicidade de versões e histórias que ampliam as lentes e tornam complexa a ditadura militar. Há muitos silêncios, vozes que também sofreram com a repressão e estão ausentes, mas o romance não se quer completo. Não há corpo, nem justiça, nem redenção. É uma cicatriz aberta e uma violência que continua.

Também a partir de *Não falei* (2004), a expansão da repressão captura o personagem Gustavo quando ele achava que não seria atingido, porque não era um militante. O protagonista do romance de Beatriz Bracher seria, talvez, um bom contraponto ao personagem principal de *O punho e a renda* (2014), que defende com veemência que os militares estavam atrás de comunistas e foram eles também os responsáveis pelas mortes e dores que causaram a seus familiares. Gustavo não acreditava na revolução socialista para transformar o mundo. Ele queria melhorar as pessoas. Era um educador e trabalhava nesse viés, acreditando pertencer a outro círculo e estar imune aos ditadores. Foi preso e torturado.

O último romance analisado, *Nem tudo é silêncio* (2010), traz inúmeras questões e problemas de uma ditadura que não acabou com as eleições diretas para presidente da República. Além disso, a obra apresenta a importância sobre a multiplicidade na autoria literária. Enquanto nos demais romances temos em sua maioria homens, apenas *Não falei* (2004) é também escrito por uma mulher, todos os outros pertencentes a uma classe média e já inseridos no mercado editorial brasileiro. Eles publicam por editoras com estrutura de distribuição e divulgação para as obras, que incluem presença na chamada grande mídia e participação em eventos literários nacionais e internacionais. Sonia Regina Bischain publicou seu livro de maneira independente e está fora desse círculo.

Recuperando a definição de perspectiva social de Iris Young e o conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, o romance *Nem tudo é silêncio* (2010) traz muitos outros temas, conta em ritmos diferentes e propõe uma representação da ditadura militar

voltada para o que ela foi para os moradores da favela, os trabalhadores que pisavam e tropeçam ainda hoje em chãos enlameados para chegar à fila do ônibus. Há o acolhimento de uma multiplicidade que não está presente nos outros romances. São outros personagens, outros cenários para as histórias, outro tempo e, como já dito, outra dicção dos narradores.

A repressão contra cidadãos que se dá tanto na ausência como na presença de um Estado que é tão cruel quando não oferece atendimento de saúde ou escolas, como quando se faz presente por policiais corruptos, esquadrões da morte ou médicos negligentes. A violência contra os índios no projeto colonial, a escravidão dos negros, a urbanização que empurrou parte da população para as periferias, o racismo, a violência contra mulher, as dificuldades da educação para adultos e muitas outras pautas são apresentadas na obra, mas não são colocadas numa hierarquia e sequer a confrontação à ditadura e a busca por justiça e verdade são passados para um segundo plano.

Nos quatro últimos romances não há uma reivindicação de homenagem à resistência, existe um desconforto demonstrando que não é possível pacificar uma história que continua presente, impune e que, diante de mortos e desaparecidos e de crimes contra os direitos humanos, não é possível propor certezas, encerramentos e uma conciliação nacional. A página não está virada e as cicatrizes permanecem abertas. A resposta ética de Levinas estaria justamente presente nessa recusa a uma simplificação do tema e a não redução dos discursos a questões estabelecidas, sobre as quais respostas já teriam sido dadas.

Referências

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Ed.34, 2004.

BISCHAIN, Sonia Regina. *Nem tudo é silêncio*. São Paulo: Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2010.

COELHO, Teixeira. *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório – Volume I*. Dezembro de 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

_____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

KUCINSKI, Bernardo. *K*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Edições 70, Lisboa Portugal, 1980.

MOTA, Urariano. *Soledad no Recife*. São Paulo: Boitempo, 2009.

RIBEIRO, EDGARD TELLES. *O punho e a renda*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MEMÓRIA E DITADURA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

João Pedro Coleta da Silva⁶

Resumo:

Mesmo passadas algumas décadas após a redemocratização e a consolidação crítica de várias obras sobre a questão, a ditadura dos anos 1964-1985 ainda é um tema presente na ficção brasileira contemporânea e uma preocupação atual em meio à nossa sociedade. Nesse sentido, algumas obras procuram estabelecer um discurso que, além de representar as perdas, danos e consequências do regime, também trate o assunto sob uma ótica contemporânea, traçando paralelos entre o contexto brasileiro e o latino-americano e buscando novas formas de representação. Trauma, culpa, memória e ética são questões levantadas pelo romance de Julián Fuks, *A Resistência*, que será analisado neste trabalho.

Palavras-chave: ditadura; memória; resistência; culpa.

Mesmo passadas algumas décadas após a redemocratização e a consolidação crítica de várias obras sobre a questão, a ditadura dos anos 1964-1985 ainda é um tema presente na ficção brasileira contemporânea e uma preocupação atual em meio à nossa sociedade. Nesse sentido, algumas obras procuram estabelecer um discurso que, além de representar as perdas, danos e consequências do regime, também trate o assunto sob uma ótica contemporânea, traçando paralelos entre o contexto brasileiro e o latino-americano e buscando novas formas de representação.

A instauração da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, cujo objetivo foi apurar os abusos e violações aos direitos humanos cometidos durante o período ditatorial brasileiro, reacendeu a discussão em torno do tema. Ainda que a repercussão tenha sido tímida e pouco valorizada após a publicação dos relatórios finais, em 2014, principalmente ao se levar em consideração a importância da investigação de fatos e casos ocorridos durante os anos de chumbo que ainda carecem de explicações, houve um aumento da produção artística relacionada a essa temática. No campo literário,

⁶ Graduando em Letras na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: joao.pedro.ateloc@gmail.com

especificamente, pode-se citar obras como *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, *Você vai voltar pra mim*, de Bernardo Kucinski, *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, e *A resistência*, de Julián Fuks. Trauma, culpa, memória e ética são questões levantadas pelo romance de Fuks, objeto de análise deste trabalho.

Em *A resistência*, o narrador, logo nas primeiras páginas, deixa claro os impasses sobre os quais se constrói sua narrativa: deve ele ou não relatar a história do irmão? Pode ele ou não narrar a história de um outro? Ao partir de um questionamento ético, o romance de Julián Fuks se desenrola trazendo à tona não só a problemática da autoridade narrativa que envolve o relato autobiográfico, mas também a da memória, das ditaduras latino-americanas e da relação entre esses eventos históricos e uma possível herança da condição de exilado.

Filho de um casal argentino que foge para o Brasil durante o período ditatorial daquele país, o narrador em primeira pessoa, Sebastián, inicia seu relato a partir da evocação da história de vida de seu irmão, cujas características se mostram sempre opostas às dele. Marcado por essa contraposição, que se faz evidente nos mais diversos aspectos — da nacionalidade ao temperamento psicológico, dos gostos à relação com os pais —, o narrador ocupa um lugar de enunciação marcado sobretudo pela condição de diferença em relação ao irmão. Nesse sentido, esse sentimento desencadeia um tom narrativo em que se sobressaem a postura frequentemente ambígua, presente já na frase inicial, “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado” (FUKS, 2015 p. 9), e um sentimento de culpa em relação a atitudes cometidas no passado envolvendo o irmão e também em relação à própria ficcionalização do relato.

Ainda que o mote do romance esteja expresso na narração de uma história que não é a do narrador, mas de seu irmão, o livro opera em via dupla: ao narrar a história do outro, Sebastián também conta sua própria história. Não só a narração do outro implica um relato de si, como esse gesto se traduz como condicional ao processo narrativo; para falar do irmão, o narrador precisa também falar de si mesmo: “meu irmão se tornou meu irmão no momento em que foi adotado; ou melhor, no instante em que eu nasci, alguns anos mais tarde” (idem p. 9). Essa perspectiva denota uma concepção de sujeito que o identifica e o constitui por meio de suas relações e afecções, ou seja, por meio dos vínculos que estabelece com outros corpos no espaço social. Impossibilitado de se constituir e se definir de maneira total ou íntegra somente a partir de si, o sujeito é eminentemente relacional (KLINGER, 2014), o que quer dizer, em

outras palavras, que ele só existe na alteridade, nas relações que se dão com o outro. O tom psicológico se apresenta, conseqüentemente, como uma característica marcante da obra, o que é reforçado, além disso, pela presença da temática política em torno da ditadura.

O posicionamento ambíguo do narrador quanto a contar uma história que não é a sua, mas na qual a sua própria história não pode deixar de ser inscrita, está vinculado a uma narrativa em que a memória assume o papel de fio condutor. Ao ter de buscar as causas da relação traumática com o irmão na infância, o narrador acaba vacilando em suas afirmações, cujas comprovações muitas vezes carecem de lastro, o que ele mesmo confessa: “Na minha lembrança os olhos de meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada” (FUKS, 2015, p.14); “Não sei ao certo, talvez estas sejam lucubrações forjadas, noto pelo tom que se faz penoso, o tom que me sobrevém quando reconstruo esses episódios (idem, p. 88). Além das implicações individuais contidas numa narrativa que se sustenta na memória, há também o fato de se narrar uma história em que traumas coletivos são determinantes, em que o contexto da ditadura não pode ser negligenciado e em que o questionamento ético, portanto, também constitui uma problemática a ser considerada.

A ditadura e a adoção do irmão de Sebastián, Emi, a quem o livro é dedicado, estão intimamente relacionados. Após tentativas frustradas de gravidez em meio à opressão do regime ditatorial, os pais de Sebastián, ambos psicanalistas, resolvem adotar um bebê obtido clandestinamente, por intermédio de uma parteira que consegue a criança. Por medo e resguardo de qualquer problema relacionado à adoção, os pais fogem para o Brasil para criar o filho primogênito, conseguido a duras penas. Entretanto, se o auto-exílio, por um lado, garante um certo conforto em relação à adoção ilegal de um bebê, uma vez que o casal estaria a salvo de problemas jurídicos, por outro lado os contextos argentinos e brasileiros são semelhantes, já que ambos vivem ditaduras políticas opressivas e violentas. No contato entre essas duas culturas, nascem mais tarde Sebastián (o narrador) e sua irmã, não nomeada na narrativa. A diferença dos dois em relação ao filho mais velho passa a ser, no seio familiar, motivo de conflito, o qual se transforma em um assunto que, por mais que se tente contornar, não pode ser ignorado.

Ao mesmo tempo que o narrador tem consciência de relatar uma história privada, individual, ele também reconhece não o poder fazer sem inseri-la num contexto que atua diretamente sobre ela. Esse contexto compreende, para além da problemática

relato de si versus relato do outro, a problemática do contexto sociopolítico vigente, do qual não se pode escapar e também no qual há sempre um certo receio em ser retratado. Quanto a isso, vale destacar o defendido por Judith Butler ao tratar da relação entre ética e relato de si:

Quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já pode estar implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração.(...) A razão disso é que o ‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação. (BUTLER, 2015, p. 18)

Nesse sentido, não só memória coletiva e individual se inter-relacionam, como a ficcionalização do relato é também posta em xeque: “Isso aqui não é uma história. Isso aqui é história. Isso é história, no entanto quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória” (FUKS, 2015 p. 23). Nesse trecho, o narrador compreende que seu relato não pode se sustentar sozinho, que não há como ignorar o contexto sócio-histórico, entretanto, a compreensão não se dá sem culpa, sem uma demonstração de impotência diante daquilo que se propõe a retratar, diante de um questionamento acerca da capacidade de o texto alcançar a realidade:

sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase. (idem, p. 23)

A relação entre memória, história e ficção parece ser um traço recorrente em romances que de alguma forma tratam da ditadura, como por exemplo em *K - Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, cuja advertência direta ao leitor lança dúvidas sobre a procedência daquilo que se narra como ficção: “Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 8). Se no romance de Kucinski, contudo, o gesto traduz a possibilidade de isentar-se da autoridade e da responsabilidade narrativas, ou ao menos de deixá-las em suspenso, transferindo-as ao leitor, no caso de Fuks a problematização é absorvida pelo próprio narrador.

A culpa diante uma literatura que perdeu sua autonomia é um ponto que merece análise mais aprofundada. De acordo com Ludmer (2010), o projeto de autonomia, que caracterizou grande parte da produção literária moderna, em especial latino-americana, consistia justamente na tentativa de construção de uma arte que resistisse à sociedade e à realidade, por meio de uma lógica que não compactuasse com a lógica-mercadoria do

capitalismo; uma arte que se mantivesse autônoma em si mesma, sem precisar recorrer ao que lhe fosse “exterior”. Diana Klinger (2014), ao ler o texto de Ludmer, acrescenta que esse projeto de autonomia é problemático e começa a ruir quando o exercício da ficção já não consegue mais isolar-se em pura forma, e, por não conseguir se desvencilhar do real, por reconhecer que o real sempre “invade” o texto, acaba recorrendo a uma escrita que se dá em continuidade com a vida. Decorrente disso, surge, então, um sentimento de culpa.

Em *A resistência*, essa relação de culpa parece estar vinculada não mais à questão da autonomia, mas à impotência da ficção diante do real. Enquanto no século XX a culpa ocorria devido à interferência da vida na ficção, em razão de se “escrever em continuidade com a vida” (idem, p. 29), na contemporaneidade, em que a autoficção e os romances em primeira pessoa ganham cada vez mais espaço no campo literário, essa culpa parece ter se remodelado. No romance de Fuks, ela parece recair sobre a incapacidade que essa ficção teria de tocar, de efetivamente representar e de abarcar o real. Não é a interferência do real na representação que é motivo de inquietação, mas a possibilidade de o texto não reverberar na vida, não conseguir ecoá-la, não se fazer potente, não proporcionar reconhecimento.

Culpa e representação se apresentam em crise em diversos trechos da trama. Ao recorrer às origens dos pais, no contexto de uma reflexão proporcionada por uma foto que o protagonista observa, fica nítido que há uma preocupação muito grande em conferir aos personagens verossimilhança e profundidade psicológica, sem reduzi-los a estereótipos ou caricaturas: “Nem sequer pode se perguntar que curiosa confluência aliou uma jovem católica, conservadora em sua origem, a um judeu de bairro boêmio que aderira ao marxismo, porque assim os reduz a identidades estanques, a tipos rígidos.” (FUKS, 2015, p. 36). A representação de uma história inseparável de seu contexto ainda se apresenta ambígua quando o acesso àquilo que se narra compõe um assunto tão delicado de se abordar, e cujos documentos oficiais parecem dizer menos do que o testemunho daqueles que vacilam entre narrar ou não um evento traumático ou até mesmo da memória do próprio narrador:

Quase tudo que me dizem, tiram; quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta. Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba (...) Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar um documento da Operação Condor em que consta seu nome. Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no

livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento.
(idem, p.40)

Nessa perspectiva, a preocupação em não tornar o relato demasiado frio e informativo, o que o aproximaria do documento, é um temor que assombra o narrador em diversos trechos da trama. Se por um lado só o documental conseguiria comprovar e sustentar a memória falha e possivelmente distorcida do narrador, por outro lado o atestado proporcionado por tais recursos é sempre desprovido de qualquer afeto ou humanidade. O risco de se aproximar do documental, da informação crua e desprovida de emoção, sempre perpassado pela ambiguidade que marca todo o relato, pode ser vista também num episódio em que o protagonista rejeita a fotografia, ao se deparar com um retrato da família tirado antes de seu nascimento:

É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los [o pai, a mãe e o irmão], só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio (idem, p. 65)

A cena demonstra não só a recusa ao puro factual, mas também a vontade e a valorização de uma escrita que deve ser fundada na memória, pois somente assim se pode conferir sentido à narrativa. Sebastián possui a consciência de que não bastam nomes, dados, imagens, é preciso explicá-los e inseri-los em seu contexto e em suas relações com o mundo para que façam sentido. Essa necessidade está atrelada ainda a um exercício que, por ser memorialístico, deve lidar conseqüentemente com a temporalidade. Devido ao fato de o trauma da relação conturbada com o irmão persistir em relação ao tempo da escrita, e ao fato de o texto assumir um tom, de certa forma, psicanalítico — pois busca nas relações da infância as causas de um trauma; “Quando fazemos um relato de nós mesmos, a narrativa exigida parte do pressuposto de que o si-mesmo tem uma relação causal com o sofrimento dos outros” (BUTLER, 2015, p. 23) —, o narrador tenta interpor uma distância diante aquilo que ele narra: “Hoje sonhei com a morte do meu irmão. Digo hoje para deixar cravado no tempo, para me distanciar” (FUKS, 2015 p. 69), o que, contudo, já se constata de antemão impossível. Ao alucinar sobre a possível morte do irmão e também de o livro supostamente funcionar como uma carta, fica claro como essa distância, além de ser impossível, não é

impedimento nem condição para que a ficcionalização de uma história privada se converta num dever ético e, portanto, coletivo:

Com a sua morte, por alguma razão o livro não fazia mais sentido, eu teria que abandoná-lo, teria que rasgar todas estas páginas indecisas (...) Como se o livro fosse uma longa carta para ele, uma carta que ele jamais leria (e se o livro for uma longa carta para ele, isso é o que agora cogito, preciso escrevê-lo melhor, preciso torná-lo mais sincero, mais sensível). Mas o livro não é uma longa carta para ele, eu pensava em seguida, (...) E voltava a entoar (...) que *a história dele, mesmo fenecido, tem que existir*. (idem, p. 70, grifo meu)

Ao mesmo tempo que narrar implica lidar com a memória, terreno volúvel, incerto e inconstante, e com uma vontade que se torna dever, a representação proporcionada pela narrativa não se dá sem culpa, sem remorso. No trecho supracitado, a sinceridade e a sensibilidade são evocadas como essenciais, e o sujeito, em outras passagens, revela fortes dúvidas quanto à potência de seu texto: “Não quero, não posso expô-lo numa jaula cujas barras são estas linhas, para o apreço de uma plateia ansiosa por sentir, por nutrir sua compaixão, alimentar seu altruísmo” (idem, p. 73). Para além de desconfiança em relação aos efeitos da escrita, a preocupação coloca em xeque todo o projeto do livro, cujo mecanismo primordial, como em qualquer texto literário, é a ficcionalização.

Literatura e vida, desse modo, estabelecem uma relação, em que as fronteiras entre as duas são cada vez mais tênues. O descontentamento do sujeito é oriundo de uma busca que pretende fazer com que o texto retorne ao mundo, em que aquele proporcione significados não expressos na vida cotidiana, extrapolando-a: “Sei que escrevo o meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade (...) e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a *vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar*” (idem, p. 95, grifo meu). Características como a fragmentação narrativa e a concepção de sujeito relacional são questões-chave para entender essa crise, que provoca a ideia de descontinuidade.

Diferentemente do romance clássico do século XIX, em que tanto a estrutura narrativa quanto a ideia de sujeito estavam ligadas à noção de individualidade e racionalismo, na contemporaneidade a literatura tende a apontar (assim como outros campos artísticos) para uma estrutura cada vez mais fragmentária. Essa fragmentação, vale ressaltar, não é somente estrutural, mas também temática, apontando para a inespecificidade. Personagens, temas, tempo e até mesmo gêneros se tornam mais fluidos e menos estanques, tendo que ser compreendidos sempre em relação, nunca em

categorias rígidas. No caso de livros que tratam da ditadura, mais especificamente, a fragmentação formal parece recorrente e pode ser justificada pelo fato de serem narrativas que lidam com a dificuldade de reconstrução do passado, com o problema de desaparecimentos, ausências, silêncio por parte de envolvidos, destruição de arquivos etc., como em *K*, citado anteriormente; *Volto semana que vem*, de Maria Pilla; *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, entre tantos outros.

Pode-se dizer, portanto, que a questão da ditadura dos anos 1964-1985 é um tema que ainda promove o debate de diversas questões estéticas, éticas e políticas no campo literário. Em contraste à ficção produzida durante as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, em que a ditadura figurou como questão incontornável, as obras produzidas nos últimos anos apontam para novos recursos e interpretações do período referido, e isso está relacionado a um aspecto central: a produção de narrativas que partem da perspectiva daqueles que não obtiveram contato direto com a ditadura, ou seja, daqueles que não vivenciaram o período, o que conseqüentemente acarreta um distanciamento entre narrador e matéria narrada. Decorrente disso, surgem outras questões que não estavam tão presentes anteriormente, como por exemplo a incorporação da autoficção, presente em *A resistência*. De todo modo, é necessário reconhecer o relevante papel das narrativas de ficção no processo de estímulo ao exercício político da memória como uma forma de resistência e compreensão do passado. Ao proporcionar um contato tão próximo com a alteridade, o texto literário permite que se reflita sobre a realidade social por meio de diferentes perspectivas, formas estéticas e discursos, tornando possível a elaboração de histórias que muitas vezes se contrapõem ao discurso hegemônico.

Referências bibliográficas

- BUTLER, Judith (2015). **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica.
- FUKS, Julián (2015). **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras.
- KUCINSKI, Bernardo (2014). **K: relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify.
- KLINGER, Diana (2014). **Literatura e ética: da forma pra força**. Rio de Janeiro: Rocco.
- LUDMER, Josefina (2010). “Literatura pós-autônomas” in **Aqui América Latina**. Buenos Aires: Eterna cadência.

RUÍDO BRANCO, SILÊNCIO NEGRO: INTERSECÇÕES NA POESIA DE RICARDO ALEIXO E MICHEL YAKINI

Laeticia Jensen Eble⁷

Resumo:

Este trabalho propõe uma análise comparativa dos poemas presentes nas obras *Impossível como nunca ter tido um rosto*, de Ricardo Aleixo, e *Acorde um verso*, de Michel Yakini. Ambos os autores produzem uma poesia refinada esteticamente e ao mesmo tempo pungente; por um lado atenta à linguagem e, por outro, atenta a questões como identidade e alteridade. Focada nesses dois livros em especial, destacarei elementos que aproximam esses dois autores de origens distintas – um mineiro e um paulista.

Palavras-chave: Michel Yakini, Ricardo Aleixo, poesia brasileira contemporânea.

*No silêncio da noite,
um grito.*

*No grito da noite,
o silêncio.*

Sérgio Vaz

Este trabalho é uma exaltação ao(s) silêncio(s) na poesia de Ricardo Aleixo⁸ e Michel Yakini.⁹ Um silêncio que tem cor, ou seja, é negro, e tem *cor*, que em latim significa coração, afeto, vontade e coragem.¹⁰ Como objeto de análise, trago poemas presentes nas obras *Impossível como nunca ter tido um rosto*, de Aleixo (2015), e *Acorde um verso*, de Yakini (2012).

Por um lado, o silêncio é lugar da subjetividade, é a forma pela qual o sujeito expõe sua perspectiva. Por outro, o silêncio é também silenciamento. Como afirma Eni

⁷ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. E-mail: laeticia.jensen@gmail.com

⁸ Ricardo Aleixo nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1960. Publicou, entre outros: *Festim* (1992), *Trívio* (2001), *Máquina Zero* (2004), *Modelos vivos* (2010) e *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015).

⁹ Michel Yakini é paulista, morador de Pirituba. É escritor, editor e produtor cultural, com atuação significativa nos movimentos de literatura periférica da cidade e do estado de São Paulo. Yakini é autor de *Desencontros* (contos, 2007), *Acorde um verso* (poesia, 2012), *Crônicas de um peladeiro* (Crônicas, 2014) e colunista do jornal *Brasil de Fato*.

¹⁰ De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/cor>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

Puccinelli Orlandi (2007, p. 11-12) na introdução de *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido”. Mas há também um silêncio que diz respeito a “um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não dito”.

Nos poemas de Aleixo e Yakini, percebemos essas duas instâncias em ação na tessitura dos versos, que partem de vivências comuns ao ser negro e sugerem visões de mundo muito similares, motivo que instiga uma análise mais detida. Assim, neste trabalho, contraponho esse silêncio negro que emerge do tecido dos poemas aqui analisados ao *ruído branco* – que na acepção técnica original descreve um tipo de ruído que, por conter a combinação simultânea de todas as frequências sonoras e eletromagnéticas, é capaz de mascarar outros sons. Utilizo, assim, a expressão como metáfora do discurso hegemônico branco que se pretende universal e impõe um excesso de discursos, sobrepondo-se ao discurso de outras alteridades, silenciando-as. Diante do silenciamento da narrativa oficial, que subtrai dos negros o poder e o lugar de fala, a poesia de Aleixo e Yakini recorre ao silêncio como forma de expressão, na medida em que “o silêncio cria espaços de reflexão” (LISBÔA, 2010, p. 3).

Desse modo, proponho uma leitura dos versos de Aleixo e de Yakini para observar como os dois poetas dialogam com esse “ruído branco”, oferecendo um discurso de confronto, na medida em que trazem para o primeiro plano os silêncios, tanto os silenciamentos impostos (o calar) quanto os não ditos impregnados nesses mesmos versos, que apontam para fora da linguagem – assim como o avesso do bordado é o que lhe dá a forma.

De acordo com Orlandi (2007, p. 24), o silêncio é

a possibilidade, para o sujeito, de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa.

Na poesia, assim como em qualquer discurso, o eu-lírico/sujeito poético não apenas seleciona o que dizer, mas também o que não dizer. O não dito potencializa o dito e lhe confere os sentidos que aquelas palavras precisam ter naquela situação. Para Obdália S. F. Silva (2008, p. 42) “os sentidos são condicionados, dada a forma com que os discursos se inscrevem na língua e na história; a incompletude do discurso conduz o sujeito a mergulhar na exterioridade, na história para inscrevê-la na continuidade interna do discurso”. É dessa forma que o silêncio é usado nos poemas aqui analisados, ou seja,

seu sentido surge por meio do diálogo com a exterioridade da história oficial acerca dos negros, da escravidão e da marginalização.

Conforme afirma Ricardo Aleixo, *Na noite calunga do bairro Cabula* é um poema em memória aos 13 jovens negros executados pela polícia em fevereiro 2015, no bairro Cabula, na periferia de Salvador.¹¹

O poema “Na noite calunga do bairro Cabula” foi escrito especialmente para a revista *O Menelick 2º Ato*, e versa sob o impacto do massacre, por integrantes da Polícia Militar, de 13 jovens negros da periferia de Salvador, na Bahia, na noite do dia 6 de fevereiro de 2015. O trágico episódio foi batizado por integrantes da campanha “Reaja ou será morta, Reaja ou será morto” de Chacina do Cabula, nome do bairro onde residiam os rapazes assassinados (ALEIXO, 2015a, p. 39).

Levantando-se como uma voz de protesto contra o extermínio da juventude negra no Brasil, o poema não se constrói sob a forma de denúncia ou de declaração explícita. Em vez disso, lança perguntas que deslocam o sentido para fora do texto, perguntas que vão de encontro a um silenciamento histórico imposto violentamente aos negros (“a cada silêncio / de pedra e de cal / que despeja o branco / de sua indiferença”). Esse espaço significativo é preenchido pelas respostas que não são dadas pelo texto, mas que instauram a necessidade de haver o poema.

Na noite calunga do bairro Cabula

Morri quantas vezes
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,

morri quantas vezes
na noite calunga?

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo

morrendo a cada
outro rombo aberto

na musculatura
do que um dia eu fui.

Morri quantas vezes

¹¹ Em que pese a denúncia do Ministério Público da Bahia, que descreve padrões de execução sumária (Marreiro, 2015a) — por exemplo, a quantidade de tiros e a posição dos disparos que atingiram os rapazes entre 16 e 27 anos –, em uma sentença relâmpago, a juíza Marivalda Almeida Moutinho, substituta da 2ª Vara do Tribunal do Júri, absolveu os nove policiais envolvidos sem a instauração do devido processo legal (Marreiro, 2015b).

na noite mais rubra?

Na noite calunga,
tão espessa e longa,

morri quantas vezes
na noite terrível?

A noite mais morte
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem voz e outra vez

morria a cada
outra bala alojada

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou

(a cada silêncio
de pedra e de cal

que despeja o branco
de sua indiferença

por cima da sombra
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).
[...]

A repetição das perguntas – “Morri quantas vezes?” – entra em consonância com a recorrência da morte – “morrendo de novo”. A morte dos rapazes negros assim se multiplica, ecoa, tornando-se uma metáfora de um drama coletivo, o homicídio de negros generalizado e institucionalizado. Mas o poema funciona também como resistência, ressignificando o signo da noite, que se por um lado é ligada à morte, apresentando-se “longa”, “terrível” e “trevoza”, por outro é relacionada à criação, contendo igualmente em si o gérmen que permite a procriação dos “filhos da noite”, que renascem ainda mais fortes, corajosos e belos: “sou tantos que um dia eu faço a vida viver”.

O filósofo e professor da Universidade de Barcelona José Luis Ramírez (1992), distingue o *silêncio* – enquanto substantivo que pode aparecer no discurso como algo abstrato, uma entidade mítica, uma metáfora do inefável ou inexpressável – dos *silêncios*, que se referem a fatos e ações. Diante da força e da violência da linguagem

que, como diz Barthes (1989), é sempre opressiva,¹² a negação consciente da fala, em alguns momentos, também pode ser entendida como um instrumento de poder.

El silencio utilizado como instrumento de poder es el significante del miedo, de la inseguridad y de la desconfianza, el signo de lo imprevisible y difícil de interpretar, a un tiempo significado de significante inaprehensible y significante de esotérico y fluctuante significado, una especie de fantasma al revés en el cual el sudario es invisible pero el ánima palpable. [...] Pues a pesar de todas sus simulaciones y equívocidades de sentido, el que habla descubre siempre huellas de su postura y sus intenciones. Por eso dicen que por la boca muere el pez. Si el habla es polisémica, el silencio es metonimia pura, un camaleón de sentidos. No es, por tanto, cierto que la conducta característica del poder, ni siquiera el poder despótico (éste menos aún), sea la exigencia de silencio. El dictador teme al silencio más que al mismísimo diablo. Quien cree lo contrario no advierte la relatividad que rige el hablar y el callar. Aunque gramaticalmente se exprese por un sustantivo, el silencio no es un ente sino una acción. *La valoración del silencio depende entonces de cuál sea su objeto y quién sea su sujeto, es decir, de quién es el que calla o dice y qué es lo que se calla o se dice* (Ramírez, 1992, s.p., grifo nosso).

O poder de calar equivale, portanto, ao poder de falar. O silêncio não é uma fala, mas expressa uma ação: “en el silencio no se dice (verbalmente) nada, pero se dice (extraverbalmente) que no quiero, o no debo, o no puedo decir aquello que callo” (Del Pino, 1992, p. 80). No poema “Ser silêncio”, Michel Yakini exercita então o silêncio como negação ao discurso hegemônico que referenda a morte dos jovens negros com bordões como “bandido bom é bandido morto!” Sabemos que a associação automática do bandido ao negro que essa mesma ideologia prega é o que motiva os assassinatos. E é com isso que o eu-lírico se nega a compactuar:

Ser silêncio

me deixe ser silêncio
ser silêncio

sem verdade escorrendo no esgoto
sem punho mirando revides
sem verso nem versões

só silêncio

nas madrugadas frias
entre disparos e derrames
nos gritos afogados

ao arquitetar lonjuras
entre encantados nossos
nos giros da maré
nos jongos do meu peito

¹² “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva” (Barthes, 1989, p. 12).

ser silêncio

em ressonância
em amparo de ritmos
silêncio, suor e sereno

nos tremores em sinestesia
em sinestesia nos tremores

me deixe ser silêncio
só silêncio.

Em contraposição ao ruído racista que emerge das ruas que se tornam palco das frequentes perseguições e mortes de negros, instaurando o medo, e dos jornais que só apresentam o negro nas páginas do caderno policial, o silêncio é a resposta. O poema pede para ser silêncio, um silêncio literário/ficcional por meio do qual é possível “arquitetar lonjuras”, retornar às origens e recuperar as danças (“jongos”) e ritmos que dizem quem esse ser negro de fato é, recuperando para si a existência e a dignidade. O silêncio aqui não é o lugar da ausência ou do não ser. Enquanto o discurso oficial renega sua humanidade e mesmo sua existência, é lá no silêncio que ele encontra as razões para ser e existir.

Em *Poemissão*, Michel Yakini substitui o expediente da afirmação pelo uso do prefixo “des” (*desenzalar*, *desacoturnar*, *desconhecer*, *desenquadrar*), marca de cessação de algo que o poema não diz objetivamente o que é, mas apenas sugere, ao escolher palavras que remetem a um universo de violência histórica contra os negros: a escravidão e a polícia (a senzala, o coturno, a farda, o enquadro). Em lugar desse léxico opressivo, o poema prossegue propondo vocábulos, dessa vez selecionados de um repertório ligado à negritude (*encrespar*, *aquilombar*, *malunga*), que localizam o eu poético como sujeito da resistência.

Poemissão

... desenzalar
a cognição, desacoturnar
as veredas,

desconhecer as fardas
e desenquadrar as
esquinas,

aguçar as teias
esparramar pigmentos
plantar nas brechas da carne

encrespar

as espirais
me aquilombar
na confluência malunga,

me umbigar nos quintais
como semente forte,
fecunda

receber passes
de agrado e segredo
me nutrir da doçura
dos grandes pequenos

amar...
com mais cor
escurecer a
afirmação

para firmar os vestígios,
aquecer os silêncios
de vida e presença
aos que virão.

Aqui novamente aparece a ideia de escuridão ligada à criação, como na noite calunga de Aleixo. A semente forte, fecunda, que vem para “aquecer os silêncios / de vida e presença / aos que virão”. O silêncio aqui também não é aquele da morte, pelo contrário, é um silêncio que recusa esse destino: é vida e presença.

Para os limites dessa comunicação, não é possível apresentar e comentar todos os poemas dos livros, mas ambos são repletos desses espaços para reflexão, quer por meio do silêncio que aparece diretamente como significante nos poemas (em especial nos de Yakini), quer por meio de palavras e imagens que remetem a esse silêncio por meio de impossibilidades (palavras que não são ditas, lágrimas que não rolam, timbres que retinem no vácuo etc.). Essas impossibilidades – em geral interditos impostos aos negros pelo racismo que grassa em nossa sociedade – são assim os gritos que, por meio da leitura, passam a ressoar na mente do leitor sensível que consegue captar a densidade desses silêncios, pois afinal, é preciso que eles provoquem o eco para serem de fato “ouvidos”. Conforme afirma Regina Dalcastagnè (2008, p. 208), “ser negro numa sociedade racista não é apenas ter outra cor, é ter outra perspectiva social (nos termos de Iris Marion Young), outra experiência de vida, normalmente marcada por alguma espécie de humilhação.” É exatamente essa perspectiva que emerge dos silêncios analisados aqui e que oferece a chave de leitura para os poemas.

Referências

ALEIXO, Ricardo (2015a). Na noite calunga do bairro cabula. *O Menelick 2º Ato*, São Caetano do Sul, ano 5, n. 16, p. 37-39. Disponível em: <https://issuu.com/omenelick2ato/docs/o_menelick_ed16_finaloficialbaixa>. Acesso em: 27 dez. 2016.

ALEIXO, Ricardo (2015b). *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte: Edição do autor.

BARTHES, Roland (1989). *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.

DALCASTAGNÈ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Gragoatá* Niterói, n. 24, p. 203-219, 2008.

DEL PINO, Carlos Castilla (1992). El silencio en el proceso comunicacional. In: DEL PINO, Carlos Castilla (Comp.). *El silencio*. Madrid: Alianza, p. 15-45.

LISBÔA, Noeli Tejera (2010). A oposição silêncio e interdito no funcionamento da linguagem e suas relações com a ideologia. *Organon*, Porto Alegre, v. 24, n. 48, p. 1-9.

MARREIRO, Flávia (2015a). Promotoria da Bahia pede prisão de PMs acusados de execuções do Cabula. *El País – Brasil*, São Paulo, 18 maio. On-line. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/18/politica/1431971338_499756.html>. Acesso em: 27 dez. 2016.

MARREIRO, Flávia (2015b). Sentença-relâmpago na Bahia absolve policiais por mortes do Cabula. *El País – Brasil*, São Paulo, 26 jul. On-line. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/25/politica/1437834347_077854.html>. Acesso em: 27 dez. 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RAMÍREZ, José Luis (1992). El significado del silencio y el silencio del significado. In: DEL PINO, Carlos Castilla (Comp.). *El silencio*. Madrid: Alianza, p. 15-45. Reproduzido por *Scripta Vetera – Edición Electrónica de Trabajos Publicados sobre Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sv-73.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

SILVA, Obdália Santana Ferraz. Os ditos e os não-ditos do discurso: movimentos de sentidos por entre os implícitos da linguagem. *Revista Faced*, Salvador, n. 14, p. 39-53, jul./dez. 2008.

YAKINI, Michel. *Acorde um verso*. São Paulo: Edição do autor, 2012.

O fio de Ariadne na prosa-labiríntica de Adriana Lisboa

Laís Lara Oliveira Santos Vanin¹³

*Memory is the seamstress, and a capricious one at that.
Memory runs her needle in and out, up and down, hither and
thither. We know not what comes next, or what follows after.
Orlando, Virginia Woolf*

Resumo: A obra de Adriana Lisboa tem registrado a contemporaneidade em um estilo distante dos registros da violência em romances de outros escritores brasileiros. Recorrer ao passado das personagens, redescobrir influências clássicas e preferir a vagarosidade da narrativa são estratégias de resistência e reconfiguração. A narrativa não-linear, com fragmentos de memória e fusão dos tempos presente, passado e futuro colaboram para a cristalização do estilo delicado. Assim como sugerem os “fios” do primeiro livro e o capítulo “Fio de Ariadne”, de *Sinfonia em Branco*, Adriana Lisboa desenvolve uma prosa labiríntica e um estilo característico.

Palavras-chave: Adriana Lisboa, literatura brasileira contemporânea, labirinto

O estilo delicado de Adriana Lisboa muito se distancia do rótulo preconceituoso “literatura de mulherzinha”, ou *chick lit*. Antes, faz referência a um texto entrecortado, recheado de imagens e metáforas. Em todos os romances da escritora, o leitor se depara com uma “narrativa sem urgência” (VIDAL, 2013, p.303), cheia de *flashbacks* (ou de *fios da memória*, como sugere o título do primeiro livro), direcionada ao pequeno, ao insignificante, ao detalhe. Em obras como *Sinfonia em Branco* (2001), *Rakushisha* (2007) e *Hanói* (2013), os núcleos traumáticos – abuso sexual, perda da filha e luta contra o câncer, respectivamente – são tratados com tranquilidade, pois há um “equilíbrio entre o leve e pesado, despojamento e densidade, como se (...) seu texto buscasse uma sensibilidade extinta pelos excessos contemporâneos” (VIDAL, 2013, p.302).

¹³ Licenciada em Letras - Português pela Universidade de Brasília e graduanda em Letras - Inglês pela mesma Universidade. E-mail: laproflara@gmail.com

Luciene Azevedo, em sua tese, enxerga a delicadeza de Adriana Lisboa a partir de *A câmara clara*, de Roland Barthes, e dos conceitos de *studium e punctum*. O primeiro se refere ao interesse cultural despertado pela foto. Para exemplificar, Barthes afirma que entre as muitas fotos da insurreição da Nicarágua, por uma delas ele guardava “uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política” (BARTHES, 1984, p.45). O *punctum*, em contraste, refere-se à afetividade expressa pela fotografia. Segundo Azevedo, nele está guardado o segredo da escrita delicada, afinal “o *punctum* perturba, libera detalhes e, apesar de provocar uma ferida no olhar, não tem relação com o choque”, de maneira que “o detalhe salta da unidade da foto” (AZEVEDO, 2004, p.130).

A mesma estratégia se repete nas obras de Adriana Lisboa. Em *Sinfonia em Branco*, enquanto Tomás espera pelo reencontro entre ele, Clarice e Maria Inês, desvia o olhar para insetos quase sem vida: “diante de seus pés uma mariposa morta-viva acabava de se debater inutilmente enquanto um cortejo fúnebre de formigas pretas famintas arrastava-a em seu resto de existência pelo chão” (LISBOA, 2013, p.41). Também em *Azul-corvo*, quando tudo o que Vanja consegue lembrar sobre uma viagem à praia são os detalhes: “lembro-me daquela noite, do vento fresco e da minha pele quente, lembro-me da cor da lata de cerveja, lembro-me do céu e das estrelas sobre a Barra do Jacu e das fotos que eu não vi na revista *Life* e do pronunciamento que não ouvi Nixon fazer.” (LISBOA, 2014, p.173).

Sinfonia em Branco e *Hanói* apresentam os temas de maior peso emocional quando comparados aos demais romances. O abuso sexual de um pai contra a filha e a luta contra uma doença tão irremediável como o câncer poderiam conduzir a obra a esbarrar no sentimentalismo exagerado ou na violência explícita, mas isso não ocorre. O sucesso da composição pode ser defendido sob a perspectiva de Ítalo Calvino quando compara a leveza da literatura a partir da forma como Perseu mata a assustadora Medusa. Em *Seis propostas para o novo milênio*, Calvino explica no capítulo *leveza* (leia-se delicadeza)¹⁴ essa questão:

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saldar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (CALVINO, 1990, p.26)

¹⁴ Ver Lucena.

Como carregar o peso do mundo e ao mesmo tempo dar um salto ágil e imprevisto? Para Calvino, a leveza está exatamente aí, na habilidade de suavizar o pesado. Para ilustrar essa articulação, ele se vale de uma das imagens mais poderosas das do mito grego, a morte da Medusa e o conseqüente nascimento de Pégaso, o cavalo alado.

A Medusa era horripilante: tinha “dentes enormes como os de um javali, garras de bronze e cabelos de serpente. Tornou-se um monstro tão cruel, com um aspecto tão assustador que nenhum ser vivente poderia olhá-la sem se transformar em pedra” (BULFINCH, 2013, p.184). Como alguém seria capaz de deferir-lhe um golpe mortal se não poderia direcionar-lhe o olhar? Perseu encontrou a resposta, pois “enquanto ela dormia, e tendo cuidado para não olhar diretamente para o monstro, mas guiando-se apenas pela *imagem refletida no brilhante escudo emprestado*, cortou-lhe a cabeça” (BULFINCH, 2013, pp. 184, 185, grifo meu). Ou seja, “é sempre na *recusa da visão direta* que reside a força de Perseu” (CALVINO, 2002, p. 19, grifo meu).

Em *Metarmofoses*, de Ovídio, lê-se que Perseu fora instruído a tratar com suavidade com a cabeça pesada do monstro: “para que a areia áspera não melindre a anguícoma cabeça, ameniza a dureza do solo com ninho de folas, recobre-o com algumas algas que cresciam sob as águas, e nele deposita a cabeça de Medusa, de face voltada para baixo” (OVÍDIO *apud* CALVINO, 1990, p. 20) Voando com sapatos alados, Perseu carrega a cabeça da Górgona. Haveria trato mais apurado, leve – delicado – do que esse?

Semelhante à morte de Medusa, Lisboa organiza as situações traumatizantes de seus livros. Se olhar diretamente para Górgona petrifica, ler sobre o abuso sexual do pai contra a filha ou acompanhar o definhamento de um ser humano, congela. A narrativa de Lisboa foi precisa como Perseu, sem olhar diretamente para o inimigo. A diferença? O escudo da brasileira não foi o reflexo do metal, mas a delicadeza do discurso.

A narrativa não-linear, com fragmentos de memória e de fusão entre os tempos presente, passado e futuro colaboram para a cristalização do estilo delicado. Em *Os Fios da Memória* (1999), a história de trezentos anos do Brasil se intercala com o pequeno período em que a narradora se dedica na construção do livro. Já em *Sinfonia em Branco* e *Rakushisha* isso acontece de forma menos esquematizada, pois apenas se compreende a cronologia dos núcleos narrativos ao final da leitura. O vai-e-vem de recordações elabora uma estrutura circular, na qual entrada e saída se confundem, tal como um

labirinto. Portanto, assim como sugerem os “fios” do primeiro livro e o capítulo “Fio de Ariadne”, de *Sinfonia em Branco*, Adriana Lisboa cria um labirinto estrutural.

Segundo Chevaliere & Gheerbrant, um labirinto “é essencialmente um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não tem saída e constituem assim impasses. No meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro dessa bizarra teia de aranha” (CHEVALIERE & GHEERBRANT apud SANTOS, 2005 p.15). O labirinto de Lisboa se constrói a partir da narrativa entrecortada de digressões e de ênfase no detalhe, no pequeno. Dessa forma, a leitura jamais será linear ou previsível – o mesmo ocorre em *Os fios da memória*, no qual a divisão do tempo salta aos olhos.

Em *Azul- corvo*, por exemplo, o desenrolar da busca de Vanja pelo pai biológico é constantemente interrompida por digressões e pela história de quando Fernando estava na Guerrilha do Araguaia. Em *Um beijo de Colombina* (2015), ainda que haja uma reviravolta ao final da narrativa, o leitor tenta juntar as pistas para a morte (ou desaparecimento) de Teresa - tarefa tão difícil quanto encontrar a saída no Labirinto de Creta. O drama de Celina, em *Rakushisha*, desenvolve-se gradualmente e com a intervenção de outros dois narradores – Haruki e Bashô. E o que dizer sobre *Hanói?* A própria vida de David se torna tortuosa, sem saída, quando se vê obrigado a lidar com um câncer terminal.

O escritor argentino Jorge Luis Borges metaforizou o labirinto em diversos contos e poesias. A leitura de “O jardim dos caminhos que se bifurcam” contribui para a reflexão sobre a narrativa de Adriana Lisboa. O narrador escreve sobre uma história de investigação criminal e o protagonista Ya Tsun conversa com o homem que posteriormente assassinaria, Stephen Albert, sobre a tentativa do antepassado, Ts’ui Pen, de construir um labirinto-romance.

À primeira vista, a obra de Ts’ui Pen parece confusa, afinal “no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo” (BORGES, 2000, p.64). Apenas Albert consegue aclarar a confusão, explicando o segredo: o romance era um labirinto. Isso fica evidente quando Ya Tsun lê uma carta deixada pelo autor: “deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam”. Ya Tsun compreende a lógica do romance e relata:

Antes de exumar esta carta, eu perguntara-me de que maneira pode um livro ser infinito. Não conjecturei outro procedimento senão o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com a possibilidade de continuar indefinidamente (...) Detive-me, como é natural, na frase: «Deixo aos vários porvires (não a todos) o meu jardim dos caminhos que se bifurcam». Quase de imediato compreendi; o jardim dos

caminhos que se bifurcam era o romance caótico; a frase vários porvires (não a todos) sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, e não no espaço. A releitura geral da obra confirmou esta teoria. Em todas as ficções, sempre que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Tsui Pên, opta - simultaneamente - por todas. Cria, assim, diversos porvires, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. (BORGES, 2000, p.65)

Lara Oliveira explica o sentido do conto: “a narrativa funciona ainda como espelho do real, do que poderia ter sido, caso um outro caminho fosse escolhido” (OLIVEIRA, 2012, p.4). Os romances de Adriana Lisboa seguem a mesma linha da obra de Ts’ui Pen¹⁵. O “poderia ter sido” perpassa *Sinfonia em Branco* quando, por uma porta entreaberta, Maria Inês vê “uma cena que *poderia* ser belíssima” (LISBOA, 2013, p.79, grifo meu), mas que na verdade é o estupro. Ou em *Rakushisha*, quando as personagens em constante deslocamento tomam decisões repentinas que movem potencialmente o destino da cada uma. Em um encontro inesperado no metrô, Hakuri, “*por impulso*, convida”, Celina “para ir ao Japão, onde vai para se inspirar a fim de ilustrar o livro, *mesmo sem saber japonês*.” (LEAL, 2013, p.7, grifo meu).

No romance de Ts’ui Pen, quase todas as possibilidades de futuro estão escritas. Processo semelhante está nos livros de Lisboa. Em *Os fios da memória*, Beatriz constantemente reflete sobre os possíveis caminhos dos descendentes legítimos de seu antepassado; em *Sinfonia em Branco*, o leitor conjectura vidas diferentes caso o estupro não tivesse ocorrido ou presenciado por Maria Inês; o desfecho de *Um beijo de Colombina* prega uma peça até mesmo no leitor mais experiente, assim como um labirinto dissimula a saída; muito na vida de Celina não teria se encaixado caso ela não tivesse aceitado o convite de Haruki; em *Azul-corvo*, o último capítulo simula o que Vanja *gostaria* que houvesse acontecido, do que *poderia ter sido* e no último romance, *Hanói*, apesar do encontro desprezioso das vidas de David e Alex, ele modifica os dias das pessoas que os cercam.

Semelhante ao labirinto de Creta, as personagens de Lisboa estão perdidas em um labirinto existencial cujo monstro está esperando o momento do ataque. Em *Os fios da memória* há monstros, alguns dos quais patriarcas; em *Sinfonia em Branco*, o monstro é o pai; em *Um Beijo de Colombina*, a própria narrativa; em *Rakushisha*, a culpa; em *Azul-corvo*, a decepção; e em *Hanói*, a doença terminal.

As orelhas dos livros de Lisboa resumem histórias de enredo simples: uma mulher tenta resgatar a história da família por meio dos diários da tia falecida; duas

¹⁵ Ressalta-se que romance de Ts’ui Pen é ficcional. É real apenas dentro do conto de Borges.

irmãs se distanciaram e lutam por uma reaproximação; um professor de Latim tenta desvendar os mistérios da namorada aparentemente morta; o encontro de dois estranhos conduz a uma viagem ao Japão; a procura de uma adolescente pelo pai biológico nos Estados Unidos e um homem que luta contra uma doença terminal. Contudo, o êxito da escritora carioca não está na trama, mas na estrutura do texto, na composição das palavras, na sugestão de imagens, no silêncio entre as personagens e na solidão do cotidiano.

Visto que os seis romances relacionam o passado, presente e futuro das personagens e apresentam uma enxurrada de referências da cultura erudita, tem-se questionado a obra de Adriana Lisboa como efetivamente contemporânea. Paloma Vidal contrapõe esse argumento ao defender:

O elogio contido em termos como “elegância”, “sofisticação”, “delicadeza” e “simplicidade”, além de definir um estilo, *serve para destacar a maneira deslocada de ser contemporâneo*, em que a ideia mesma do contemporâneo é posta em xeque por meio de temporalidades superpostas, *quando se enreda presente com passado, relendo um por outro, criando fios, teias, filigranas que delicadamente os ligam*, numa série metafórica vinculada ao aspecto artesanal da escrita como tecido, urdidura, criação minuciosa e atenta ao detalhe mínimo, que a própria obra sustenta romance após romance. (VIDAL, 2013, p.301, grifo meu).

Conforme aponta Paloma Vidal, a memória é parte integrante de todos os romances já publicados de Adriana Lisboa. Por meio dela, constrói-se um “caráter anacrônico, (...) demarcando o território de uma escrita que arrisca se voltar para a memória para *trazer à superfície o que a urgência e a superficialidade do mundo contemporâneo não permitem ver*” (VIDAL, 2013, p. 301, grifo meu). Em um mundo onde tempo equivale a dinheiro e muitos autores optam pelo “espreme que sai sangue”, a obra de Lisboa segue outra direção, e nem por isso deixa de ser contemporânea. Recorrer ao passado das personagens, redescobrir influências clássicas e preferir a vagarosidade da narrativa em detrimento da velocidade, são estratégias tanto de resistência como de reconfiguração da literatura contemporânea brasileira.

A discrepância entre o tempo narrativo de Lisboa e a urgência da sociedade contemporânea pode ser encontrada na biografia ficcional *Orlando*, de Virginia Woolf, outra escritora que em seu tempo inovou a literatura. Além da imediata não-correspondência entre a idade cronológica de Orlando e o tempo que ele/ela vive (quase quatro séculos), a obra é permeada de reflexões sobre a natureza do tempo e da memória. Em especial no segundo capítulo (momento da transformação), lê-se que Orlando

Saía de casa, após o café da manhã, como um homem de trinta anos e voltava para o almoço como um homem de cinquenta e cinco, no mínimo. Algumas semanas acrescentavam um século a sua idade, outras, não mais de três segundos, no máximo. No final das contas, *a tarefa de calcular a duração da vida humana (...) está além da nossa capacidade*, pois assim que dizemos que se conta em eras, somos lembrados de que é mais breve o tempo que leva uma pétala de rosa para cair no chão. Dentre as forças que, alternadamente e, o que é ainda mais confuso, simultaneamente, dominam nossa cabeça dura – a brevidade e a diuturnidade – *Orlando ficava, às vezes, sob a influência de patas de elefante, outras, da divindade de asas de mosquito. A vida parecia-lhe de uma duração prodigiosa. Ainda assim, passava como um relâmpago* (WOOLF, 2015, p. 67).

Nas obras de Lisboa, a relatividade do tempo narrativo ressalta as contradições do mundo contemporâneo. Em *Orlando* essa dinâmica temporal acontece no enredo em si, já nos romances da brasileira tudo é mais sutil. Por exemplo, quando por uma porta entreaberta Maria Inês flagra o abuso sexual do pai contra a irmã, aquilo que durou apenas *um instante* se eterniza e transforma a vida de ambas drasticamente: “Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha. Ela quer fechar os olhos para voltar no tempo. Naquele instante o sol começa a recolher sua luz, mas a noite que se engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta” (LISBOA, 20013, pp.79-80).

Ainda sobre tempos e porvires, durante a jornada de David muito se conjectura sobre os dias em que ele não mais estaria vivo: “se houvesse como voltar dali a dez anos: será que Bob, o supervisor, continuaria ali, só que dez anos mais velho?” (LISBOA, 2013, P.59). David não sabe e tem pouco tempo para elaborar uma resposta, porque o monstro que está escondido em seu labirinto vai aparecer logo, logo:

Não havia muita margem de erro, no seu caso. Os sintomas já vinham colocando placas de trânsito no seu corpo, dizendo é por aqui. Placas de trânsito com limites de velocidade, com avisos de RUA SEM SAÍDA e com o vermelho histórico do PARE. De modo que não havia muita margem de manobra. Ele era como uma cidade tomada, cheia de barricadas e postos de inspeção. (LISBOA, 2013, p.22)

O questionamento de Paloma Vidal sobre *Azul-corvo* pode ser estendido para a análise de todos os romances da escritora carioca: “como falar da guerrilha e dos peixes?” (VIDAL, 2013, 313). Entre peixes, guerrilhas, borboletas e pedreiras está o segredo da prosa labiríntica de Lisboa. Para acompanhar a narrativa, o leitor precisa seguir um fio, assim como Teseu se agarrou ao de Ariadne, para não se perder entre digressões e ênfase nos detalhes.

Provavelmente o fio grego era de lã, mas o do leitor de Lisboa, não. A prosa-labiríntica dos seis romances exige um fio elaborado com atenção, sem a pressa ou

enredos mirabolantes. Ainda que simbólico, o fio-guia do leitor é indispensável. Caso não o use, nuances passam despercebidas, armadilhas no enredo o enlaçam e os detalhes perdem seu significado.

Adriana Lisboa aborda temas violentos e opta por uma estrutura que foge da linearidade. Valendo-se da delicadeza discursiva e da construção de personagens e enredo labirínticos, ela diversifica o tempo narrativo e estabelece uma literatura de resistência que não acusa, porém modifica o já (im)posto pelo silêncio e pelo medo.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para pensar o presente: a performance, o segredo e a memória**. 2004, 204 f. Tese (doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Tradução de Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de José Colaço Bareiros. São Paulo: Abril, 2000

BULFINCH, Thomas. **O livro da Mitologia**. Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. “**O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas**”. Disponível em <<file:///C:/Users/La%C3%ADs/Downloads/as%20meninas%20artigo2.pdf>>, acesso em 29 de abril de 2016, às 12:58.

LISBOA, Adriana. **Azul-corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. **Hanói**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **Os fios da memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. **Sinfonia em Branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **Um beijo de colombiana**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LUCENA, Aline Paiva de. **A delicadeza como estratégia**. 2014 (mimeo).

OLIVEIRA, Lara Emanuela da Silva. **Enigmas no conto “o jardim de caminhos que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges** In: “Linguagem – Revista Eletrônica de Popularização Científica em Ciências da Linguagem”, São Paulo, ed. 19, julho/agosto/setembro, 2012.

VIDAL, Paloma. “De baratas, moluscos e peixes: sobre Azul-corvo, de Adriana Lisboa”. *IN.: O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Organização: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. Rio de Janeiro: Rocco: 2013.

WOOLF, Virgínia **Orlando: uma biografia**. Tradução. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

BAZAR OIÓ: UMA LIVRARIA E O CONVITE A NOVOS OLHARES

Lúcia Tormin Mollo¹⁶

Resumo: Não se trata de um autor ou de uma obra, mas sim de uma livraria. O Bazar Oió, que funcionou entre 1951 e 1974, em Goiânia (GO), é o objeto de estudo deste trabalho. A ideia de recorrer a Pierre Bourdieu (1992) e seu conceito de campo literário se deu para analisar como esse espaço era e ainda é visto, por meio de registros como reportagens e entrevistas. Depois, invertemos o foco e passamos a analisar como a livraria, e aqui ela estará prioritariamente representada pelo *Jornal Oió*, “enxergava” o cenário literário/cultural nacional. Por fim, como exemplo, utilizou-se o caso da visita do crítico paulista Homero Silveira à Goiânia, em 1956, e a avaliação dele sobre a produção literária local, que gerou conflito entre escritores e intelectuais do estado.

Palavras-chave: Bazar Oió, Goiânia, campo literário, polêmica.

A livraria goiana Bazar Oió (1951-1974) atuava também como editora, com a publicação periódica de um jornal cultural, promovia lançamentos de livros, funcionava como biblioteca e organizava debates políticos e literários. Existia uma dinâmica, envolvendo o dono e livreiro Olavo Tormin e os diversos agentes culturais locais, que movimentava a cena intelectual da cidade e do estado. Em 1957, Tormin criou e dirigiu o *Jornal Oió* durante um ano e nove meses e 21 edições. As páginas do impresso foram um dos espaços para o desenvolvimento dessa dinâmica.

O objetivo deste trabalho é discutir o caso concreto de uma polêmica envolvendo o escritor e crítico literário paulista, Homero Silveira, e alguns dos intelectuais goianos. Será possível demonstrar, por meio desse exemplo, o papel de Olavo Tormin, como uma figura que fomentava a cena intelectual de Goiás. O caso analisado que justifica tal afirmativa baseia-se na crítica de Homero Silveira sobre a produção literária goiana. Suas palavras foram, em parte, mal recebidas e um embate se seguiu por, ao menos, nove meses, desde o primeiro posicionamento dele até o último

¹⁶ Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília, sob a orientação do prof. Anderson Luís Nunes da Mata. E-mail: ltorminmollo@gmail.com.

texto repercutindo essas opiniões. A controvérsia será contada por meio de textos publicados na imprensa da época, em sua maioria, no *Jornal Oíó*.

Para a discussão proposta, recorri a Pierre Bourdieu (2002) e o conceito de campo literário, e a João César Rocha (2011) e seu trabalho sobre polêmicas na literatura brasileira. Segundo Bourdieu, “o campo é uma rede de relações objetivas entre posições” (BOURDIEU, 2002, p. 261). Neste caso, vamos pensar no *Jornal Oíó* e seus colaboradores. Ainda segundo o teórico, “cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições”: o crítico paulista, os intelectuais do estado e o diretor do jornal. Segundo o teórico, cada *posição* resulta numa *tomada de posição*, que pode ser colocada em prática de diversas formas, desde textos literários a discursos e manifestos.

Passando do grande quadro (do campo literário), vamos para o menor, a polêmica dentro desse campo. De forma geral, o conflito pode ser mal visto se for pensado como troca de farpas e insultos, ainda mais em espaços onde estão envolvidos os egos e a disputa de poder, como são o literário e o intelectual. Porém, o resultado pode ser produtivo, como avalia João Cezar Rocha ao analisar a polêmica literária nos séculos XIX e XX. Para ele, “as inúmeras polêmicas representaram o autêntico motor da vida literária, pois estimularam a delimitação de estéticas adversárias e, desse modo, foram indispensáveis na estruturação do mundo das ideias” (ROCHA, 2011, p. 69). O foco dele é o embate entre a crítica produzida na imprensa e na academia. De acordo com o autor, é preciso reavaliar o papel da polêmica na formação da vida cultural brasileira ou do “sistema intelectual brasileiro”, para superar o que ele chama de marasmo existente no Brasil contemporâneo. Ainda segundo Rocha, os brasileiros consideram as “polêmicas tupiniquins como se fossem resquícios anacrônicos da mentalidade patriarcal [...] como modo de calar o outro por meio da imposição de uma ordem hierárquica rigidamente definida” (ROCHA, 2011, p. 36). Sendo assim, o objetivo da crítica seria derrotar o adversário verbalmente, sem espaço para a troca de ideias e o (re)conhecimento do trabalho do outro.

O crítico paulista Homero Silveira visitou Goiânia por três dias, em julho de 1956. Ele foi, junto com Mario Donato, presidente da Associação Brasileira de Escritores, Seção de São Paulo, participar da Primeira Semana de Arte em Goiás. Silveira era diretor do Departamento de Cursos da mesma entidade. Os dois deram palestras sobre Realismo e Parnasianismo na literatura brasileira. Foram dias em contatos com escritores e intelectuais da cena cultural da cidade. A passagem do crítico

repercutiu na cidade depois que Silveira apontou defeitos na produção literária de Goiás. Sobre esse fato, assim se referiu Olavo Tormin, anos mais tarde:

Homero Silveira balançou: ele criticou, negou a literatura em Goiás. Isso levantou uma porção de protestos da gente daqui. Xavier Júnior (presidente da AGL), Bernardo Élis acharam ruim. É onde o Eli (Brasiliense) falou que cavalo lerdo deve de vez em quando levar umas cutucadas (Goiás Ilustrado, 1984, p. 29).

Um dos textos ao qual Olavo faz referência é a entrevista que Silveira deu ao jornalista Fernando Góes, do *Última Hora*. Primeiro, o crítico elogia a capital goiana pelo seu desenvolvimento, “Goiânia é um milagre do gênio empreendedor dos brasileiros” (Góes, 1956, s/p), e cita instituições importantes no contexto cultural: faculdades, bibliotecas públicas, imprensa, a Escola de Belas Artes (criada em 1952) e o Conservatório Goiano de Música (criado naquele mesmo ano), e completa ao dizer que é uma cidade onde não vai se encontrar “o vaqueiro típico do Oeste longínquo” e, sim, poetas, romancistas e artistas em geral. Os elogios abrem espaço para que fale de forma mais pontual sobre a produção literária. Para ele, falta contato com fontes modernas de cultura: “apesar dos seus 20 anos apenas de vida, encontrei os goianos ainda versejando em plena era do Simbolismo”. Silveira cita José Godoy Garcia como o único poeta que pode ser apontado como modernista, “mesmo ainda muito preso aos cânones de 22”; e segue sem baixar o tom, ao contrário, ao ser perguntado sobre quem seriam esses escritores que estão “em plena era do Simbolismo”, responde: “Uma porção” e faz a lista com Gilberto Mendonça Teles, A. G. Ramos Jubé e Geraldo Vale, então presidente da Associação Goiana de Imprensa, entre outros. Sobre eles, afirma: “Timidez é a doença deles”.

Ao tratar de prosa, o crítico faz boas referências a Eli Brasiliense, Ada Curado, como ensaísta, e Oscar Sabino Júnior e Elisio de Assis Costa. Quando perguntado sobre as livrarias, Homero Silveira fala que a “da terra” chama-se Bazar Oió: “Bem aparelhada e com as novidades literárias de São Paulo e Rio”.

Essa foi a entrevista que encontramos com as críticas de Homero Silveira, mas ele também escreveu um texto publicado em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em que trata da produção de Goiás. Não tive acesso a esse material, mas a ele são feitas várias referências pelos intelectuais envolvidos, por isso, considero que a repercussão exposta a seguir se deu levando em conta as duas publicações. Dois meses depois da entrevista ao *Última Hora*, Silveira envia uma carta a Olavo Tormin falando sobre a tal polêmica. A correspondência, de 12 de outubro de 1956, é uma resposta aos jornais que Tormin

enviou ao paulista com a repercussão da sua crítica entre os escritores goianos. Segundo o texto, as reportagens do *Última Hora* e de *O Jornal* foram enviadas pelo próprio Silveira para serem divulgadas em Goiânia. Em tom conciliador, o crítico afirma que não compreenderam “o mundo de simpatia e de boa vontade” em suas palavras. Silveira diz estar dividido entre a melancolia “por vêr que há gente interessada em me indispor com meus amigos de Goiás” e a alegria, por saber que sua visita à Goiânia não foi em vão, “ao vêr que os meios intelectuais daí reagiram ao impacto de minhas palavras”. Rocha concorda com Silveira ao reconhecer que a polêmica pode agir de forma positiva no meio literário.

Silveira afirma que tinha a convicção de que a literatura goiana, “embora dotada de talentos verdadeiros”, estava iniciando; e que quem não via isso é porque era provinciano e de má vontade. O crítico se refere a essas pessoas como homens que “nascem com o complexo de perseguição”, aversos a qualquer crítica. Explica ainda que o adjetivo “passadista”, usado por ele, é apropriado: “Mas ser passadoista, por acaso, é ser burro? Não é. Nem eu disse isso dos poetas de Goiânia”. Segundo o crítico, ele preferiu não se calar e apontar os enganos a fazer elogios insinceros. “É isso que desejavam?”, questionou. Para finalizar, reafirma seus laços de amizade com Goiás: “continuo disposto a criar mil ‘casos’, sempre que resultar no progresso dessa terra e de sua extraordinária gente!”.

É interessante ver essa discussão tomando forma por meio dos textos. A carta, principalmente com o tom pessoal que lhe é característico, grita as palavras que nela estão escritas. Homero Silveira realmente se mostra preocupado com a repercussão de sua crítica e parece surpreso que tenha se dado dessa forma. Entretanto, as divergências são naturais no ambiente intelectual e necessárias, até porque, como já vimos, a polêmica funciona como um motor dentro de um campo literário que lhe garante movimento constante. E, claro, não tem local, ocorre nas periferias e nos centros e é bom que assim seja. A opinião do lado do “consagrado” não é melhor do que a do lado do “recém-chegado”¹⁷. Não necessariamente, mas o debate entre eles é primordial.

A série de textos gerada por esse conflito, e analisada aqui, foi publicada ao longo de cinco edições do *Jornal Oio*. Esse impresso foi criado somente em fevereiro de 1957, seis meses após a publicação das críticas, e quatro, depois da carta analisada acima. Nesse meio tempo, o assunto, de acordo com alguns intelectuais, foi abordado em outros veículos, como a *Folha de Goiás*, mas obviamente não foi esgotado. Apenas

¹⁷ Conceitos trabalhados por Bourdieu.

no número de estreia, foram três textos repercutindo a polêmica. Em “A salvação é o ‘Bode Intelectual’”, Jarmund Nasser defende Homero Silveira e chega a atacar os que não o entenderam. Segundo Nasser, o crítico paulista foi franco: “Acho, salvo alguns senões, que êle tem razão. E mesmo que não tivesse razão, a sua sinceridade merecia respeito. Tentaram responder-lhe. Falaram muito, mas não convenceram ninguém” (NASSER, 1957, p. 5). No mesmo sentido, aponta Jacy Siqueira em “A crítica e o artista”. O texto é breve, mas fala da importância da crítica construtiva, nem a que acaba com o trabalho de anos do artista nem a que é gratuita. Sobre o caso de Homero Silveira, ele afirma: “infelizmente em nossa terra [...] não sabemos receber uma crítica” (SIQUEIRA, 1957, p. 7). Já em “Crítica da camaradagem”, escrito por Oscar Sabino Júnior, Silveira não é nominalmente citado, entretanto, é perceptível o propósito do autor ao escrever tal artigo. O crítico goiano elabora o texto em cima da expressão “crítica da camaradagem” de Tristão de Ataíde. Reconhece que há crítica feita na base das relações pessoais, mas que essas não são maioria e cita Ataíde para defender sua posição sobre o tema: “prefiro o crítico honesto ao crítico inteligente” (SABINO, 1957, p. 3 e 6). Segundo Sabino, o “crítico inteligente” dá espaço para escritores de segunda mão, ao não considerar como mais relevante a qualidade do trabalho analisado.

Encontramos, no segundo número do *Jornal Oió*, uma postura mais enfática de Nasser, que volta a escrever sobre o tema em “Culto à personalidade”. Nasser afirma que o culto à personalidade também existe nos meios literários goianos, “onde já se apercebe o surgimento de uma aristocracia intelectual que não admite a menor restrição às suas obras e que só se sente bem com o alimento reconfortante da crítica elogiosa” (NASSER, 1957, p. 7). Cita um texto de A. G. Ramos Jubé, publicado na *Folha de Goiás*, em que esse reivindica a Bernardo Élis o título de “a mais forte personalidade local” e afirma que Homero Silveira se esqueceu do escritor ao se referir à literatura goiana. O atrito entre esses dois agentes, Ramos Jubé e Nasser, aumenta a cada texto até encontrar um fim mais harmônico, como veremos no final desta análise. Dois meses depois, veio a resposta no *Jornal Oió*. Em “P.S. culto à personalidade”, Ramos Jubé diz que Nasser foi injusto ao se referir a ele como o integrante de uma “aristocracia intelectual” que não admite críticas e justifica sua colocação em relação a Homero Silveira: “Apenas disse eu que Bernardo Élis estava ausente. E não estava?” (JUBÉ, 1957, p. 3, 4 e 6).

O romancista Eli Brasiense é um dos poucos escritores mencionados por Silveira em tom elogioso. Em entrevista ao número três do *Jornal Oió*, quando

perguntado sobre as palavras do crítico paulista à literatura goiana, as corrobora: “Muito justas e oportunas. Cavalo que anda com passo lerdo precisa de umas lambadas de vez em quando. Isto veio despertar-nos para as responsabilidades da hora presente” (Jornal Oió, 1957, p. 1 e 8). Pode parecer conveniente aceitar a crítica de Silveira visto que seu texto foi elogiado por ele. Entretanto, Eli Brasiliense não foi um ponto de discórdia entre os “opositores” de Silveira. Ao contrário, o romancista já tinha uma posição estabelecida na época. O motivo da discórdia dos demais estava na ausência de outros nomes e principalmente na presença de alguns, citados pelo crítico paulista como “atrasados”.

Situações como essa ajudam a exemplificar as dinâmicas necessárias para se caracterizar um campo literário. Portanto, concluo ao citar Silvio Romero: “uma literatura pacífica é uma literatura morta” (ROMERO *apud* ROCHA, 2011, p. 88).

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre (2002 [1996]). **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras.
- GÓES, Fernando. Literatura em Goiânia. **Última Hora**, São Paulo, 01 de agosto. 1956, s.p.
- GOIÁS ILUSTRADO. No tempo do Bazar Oió. Goiânia, aprox. 1984. p. 29.
- JORNAL OIÓ. Eli Brasiliense aplaude as críticas ao movimento cultural de Goiás. Goiânia, abr. 1957. n. 3, p. 1 e 8.
- JUBÉ, A. G. R.. P.S. – Culto à personalidade. **Jornal Oió**, Goiânia, mai. 1957, n. 4, p. 4, 3 e 6.
- NASSER, Jarmund. A salvação é o “Bode Intelectual”. **Jornal Oió**, Goiânia, fev. 1957, n. 1, p. 5.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2011). **Crítica literária: em busca do tempo perdido?**, Chapecó: Argos.
- SILVEIRA, Homero. [Carta] 12 de out. 1956, São Paulo [para] Olavo Tormin, Goiânia. 3p.

HIBRIDISMO E INESPECIFICIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UMA MULTIPLICIDADE QUE NARRA EM *OPISANIE ŚWIATA*

Michel Machado Flores¹⁸

Resumo:

Uma dissolução das fronteiras entre as diversas formas de arte é o que indicam alguns estudos literários, como os de Perrone-Moisés (2005), Maciel (2010) e Garramuño (2014). Neles, percebemos que, de maneiras variadas, uma mistura de gêneros textuais, assim como de diferentes meios e formatos, é traço marcante de certas obras da literatura, das artes visuais e até mesmo da crítica. No estudo de Garramuño (2014), a observação dessa tendência leva a autora a sugerir a existência de uma arte inespecífica. Este trabalho procura discutir alguns desses apontamentos para, na sequência, propor uma leitura e um olhar para uma obra da literatura brasileira contemporânea, *Opisanie Świata* (2013), levando em consideração noções poéticas da literatura e das artes visuais.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; artes visuais; arte inespecífica; *Opisanie Świata*.

Parecem ser muitas as leituras possíveis e impossíveis do romance *Opisanie Świata* (2013), de Veronica Stigger. Uma delas pode ser a de que se trata da história de uma viagem que transita por trem, navio, carta, fotografia, literatura, arte e cinema. Viagem que começa na Europa e termina na Amazônia brasileira. É também a história de um pai indo em direção a um filho desconhecido. E é sobre um encontro deste pai com outro desconhecido (Bopp). É uma obra que ainda pode ter muitas outras leituras, pois, como um livro rizoma, uma multiplicidade habita e constrói sua trama de formas e sentidos. Ao redor do percurso da viagem que coincide com o início e o fim do romance, uma narrativa que se constitui através de diversas formas de narrar, com palavras e imagens. Quem a percorre é Opalka, personagem que, vivendo em Varsóvia, na Polônia, recebe uma carta do Brasil de um filho, até então desconhecido, que agoniza em uma cama de hospital na Amazônia. Natanael, o filho, contando com sua possível morte, escreve para o pai que não conhece e envia bilhetes pedindo sua visita. Assim começa essa viagem rumo ao desconhecido, na qual o leitor embarca ao lado de Opalka e Bopp – personagem ímpar que divide o protagonismo da história acompanhando Opalka desde os primeiros passos de seu percurso – senhor e senhora Andrade, Curto Chivito, Hans, dona Oliva e as Olivinhas, entre outros.

¹⁸ Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); bolsista CNPq. E-mail: michel.flores@acad.pucrs.br.

A multiplicidade que narra em *Opisanie Świata* (2013) se mostra não apenas pelos nomes de seus personagens, referências claras às figuras da arte e da literatura europeia e brasileira, mas também pelas formas que constituem essa narrativa. Sua leitura acontece através de um trânsito por diferentes gêneros textuais e meios, como cartas, fotografias, trechos narrados em terceira pessoa, anotações, uma canção, um poema, cartões postais, anúncios de jornal do século XX etc. Junto a isso, acompanhamos essa viagem conhecendo aos poucos partes do passado de Bopp e Opalka. É uma leitura que junta pedaços, fragmentos heterogêneos que, ao mesmo tempo em que se mostram soltos, em aberto, contam uma história. Da História para a história, alguns desses fragmentos são apropriações da literatura, da arte, da crítica e até de experiências vividas pela autora. Essa junção de elementos aparentemente díspares, além de possibilitar diversas leituras, aponta para uma possibilidade de narrar com a literatura, o arquivo e outras artes, jogando com e problematizando categorias artísticas.

Hibridismo e inespecificidade: uma expansão das linguagens artísticas

Mesmo com propostas e atitudes diferentes, muitos estudos literários coincidem em afirmar que as fronteiras (sempre instáveis) da literatura, da arte e da crítica, em certas obras, se entrecruzam ou até mesmo se apagam. Sobre essa questão, a teoria da literatura tem como uma de suas marcas a criação de conceitos como o da intertextualidade, que nos remete à noção de texto como uma mosaico de citações, à imagem do palimpsesto, entre outros desdobramentos – conceitos importantes sobre os quais muito já foi dito. No entanto, parece que, além da conhecida presença de um texto em um novo texto, o fenômeno da mistura de referências, gêneros, formas, poéticas etc. na constituição de uma nova obra ganha nuances e formas novas na contemporaneidade, diferente da qual foi pensada sob o sentido da intertextualidade.

Alguns dos trabalhos que atestam tal afirmação são, por exemplo, o de Perrone-Moisés (2005), que discute o caráter crítico do texto literário e o caráter literário do texto crítico, mostrando que as diferenças hierárquicas e de discurso entre a crítica e a literatura analisadas pela autora se atenuaram desde a metade do século XX. Autores como Roland Barthes, Michel Butor e Maurice Blanchot produziram obras que hoje são vistas como literárias ao mesmo tempo em que são críticas porque, com seu modo de existência, questionam a autonomia dessas formas. Na literatura brasileira contemporânea, um hibridismo de gêneros textuais, formas e formatos na constituição do texto é traço cada vez mais marcante, segundo Maciel (2010). Ao tratar das “ironias da ordem” no ato classificatório, a autora salienta que “desde que existem gêneros, existem as misturas” (p. 108); no entanto, atualmente, “as misturas têm se tornado um valor de nossa época” (p. 109). Pensando o hibridismo textual presente na obra de alguns autores, como Ana Cristina Cesar e Armando Freitas Filho, Maciel propõe a expressão *escritas transgênicas* “para designar o texto híbrido que se compõe de cruzamentos, enxertos, mesclas, justaposições de diferentes gêneros textuais” (p. 112). Ainda que trate de obras da literatura e das artes visuais para refletir sobre a insuficiência dos sistemas de classificação, quando se detém à literatura, a autora concentra-se a pensar a mistura de gêneros no texto verbal das obras com as quais desenvolve seu argumento.

Com uma abordagem que busca refletir sobre uma estética contemporânea, o estudo de Garramuño (2014) sugere relações entre obras da literatura e de outras artes a partir de um traço em comum: a inespecificidade. Sua proposta parece ser diferente da que estuda o hibridismo formal e a mistura de linguagens que perpassa certas obras.

Garramuño parte da afirmação de Rancière de que a arte é a manifestação de um pensamento fora de si e busca pensar obras da literatura e de outras artes através da criação de um conceito que ultrapassa as categorias de gênero. Faz isso recorrendo a obras das artes visuais e da literatura que se constituem pela mistura de elementos de diversas formas artísticas, identificando nessas obras um discurso contra o específico. Para a autora, essa busca seria um traço do contemporâneo e teria a ver também com a criação de novas formas de narrar e de fazer arte, característica que identifica na produção de Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Luiz Ruffato, Sylvia Molloy, Tamara Kamenszain, entre outros.

Hibridismo e inespecificidade são algumas das maneiras possíveis de se ler e ver *Opisanie Świata* (2013). Por mais que esta possa ser entendida como uma obra literária (apresenta-se no formato livro), sua trama se forma com a montagem intercalada de fotografias, entre outros documentos provenientes de pesquisa historiográfica, cartas, relatos de viagem e um narrador em terceira pessoa que descreve episódios dessa história. Todos esses elementos corroboram e integram a narrativa. Palavra, imagem, montagem, entre outros, são elementos que narram. E, da forma com que *Opisanie Świata* (2013) nos mostra e nos conta sua história, percebe-se que o que ali narra é a literatura junto às artes visuais, inclusive o cinema. A apropriação de documentos que são utilizados na construção de uma ficção, a montagem de elementos variados que contam uma história sem apagar seus intervalos, seus cortes, e um narrador que descreve episódios dessa viagem a partir de um ponto de vista semelhante ao de uma câmera atuam como linhas visíveis dos estratos e territorialidades que formam a narrativa. Há ainda movimentos no interior do texto que lembram poéticas das artes visuais, como a apropriação e a colagem praticadas por Kurt Schwitters e a forma particular de pintar de Roman Opalka, quando preenche telas com a enumeração do tempo (ver Stigger, 2013, p. 55-56). Cinema, arte e literatura, nessa narrativa, são linhas que se mostram mas que também carregam consigo fugas, referências escondidas e possibilidades de outras leituras. Dessa maneira, *Opisanie Świata* é uma obra que nos incita a pensar a possibilidade de se contar uma história *com* e *além* da palavra, através da mistura de elementos de diferentes artes.

O livro como um rizoma

Um conceito caro para a filosofia de Deleuze e Guattari (1995) é o de rizoma, a partir dele, muitas outras questões do pensamento desses filósofos são desenvolvidas. Trata-se de um conceito amplo, complexo, que este trabalho não é capaz de abordar com rigor. No entanto, é difícil entrar em contato com tais ideias sem lembrar da forma narrativa de *Opisanie Świata* (2013). Por isso, optou-se por correr o risco de trazer algumas ideias, mesmo incipientes, que compõem a teoria do rizoma. Pelo que se pode entender, o rizoma é um conceito, um sistema, uma ideia de mundo, que agrega muitos elementos, dentre os quais, faz parte o livro. Desde as primeiras linhas de *Mil Platôs* (1995), o rizoma é elucidado com a figura do livro: “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (p. 12). Todas essas linhas e movimentos formam um agenciamento, uma multiplicidade, um rizoma, termos que ora parecem se equivaler, ora parecem se diferenciar, complementando-se. Deleuze e Guattari (1995) pensam a literatura e o livro como agenciamentos que fazem “rizoma com o mundo” (p. 20). Para isso, discorrem sobre duas formas de livro: o *livro raiz* e o *livro rizoma*. O primeiro seria o livro clássico com sua crença enraizada de que o livro é a imagem do mundo. O livro raiz está relacionado à ideia de representação, de uma arte que imita o mundo e, por isso, se insere dentro de

uma lógica binária (mundo – obra; realidade – ficção etc.). Também é possível aqui incluir a ideia da centralidade que o narrador ocupa em muitos dos romances clássicos da literatura. Para contrapor essa imagem, pensando que a natureza não se comporta dentro dessa lógica, Deleuze e Guattari vão defender a ideia do livro rizoma. Este rompe com a ideia de representação porque não possui um centro, uma raiz central, sua imagem é a da raiz fasciculada. Para os autores, neste grupo estariam os livros da modernidade, como os de Joyce, Burroughs e até os aforismos de Nietzsche. Textos que, como as palavras de Joyce, “quebram efetivamente a unidade da palavra”; ou, como o método *cut-up* de Burroughs, realizam “a dobragem de um texto sobre outro”; ou, ainda, como os aforismos de Nietzsche, “quebram a unidade linear do saber à medida que remetem à unidade cíclica do eterno retorno, presente como um não sabido no pensamento” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 14-15). Assim, mesmo sem buscar representar o mundo, o livro rizoma seria a imagem do mundo, de um mundo que é múltiplo, que é caos.

Se “uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 22), talvez também seja esta uma das possíveis leituras de *Opisanie Świata* (2013). Como já foi sugerido no decorrer deste trabalho, há uma multiplicidade que habita e constitui essa obra, seja pelas referências variadas que se encontram na trama, seja por seu jogo exploratório com diferentes gêneros e formatos. Além disso, *Opisanie Świata* (2013) cria o impossível que a literatura possibilita ao narrar o encontro em um mesmo navio (história) de personagens que não se encontraram dessa maneira na História, como Roman Opalka, Raul Bopp, Kurt Schwitters, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Não são apenas os nomes dessas figuras que são apropriados pela autora na construção de sua narrativa, a apropriação acontece também com a inclusão de trechos de cartas, livros e documentos provenientes de uma pesquisa de arquivo e inseridos no interior do texto. Esses fragmentos aparecem no decorrer da história sem destaque. Apenas ao final do romance a autora manifesta as diversas referências que serviram de base para a criação de sua história, como obras literárias, filmes, documentos e até eventos vividos por Stigger. Dessa maneira, na forma de narrar encontrada por Veronica Stigger, pedaços da História (textos, fotografias documentos) são roubados, revisitados, rearranjados, incrementados, *dobrados* e recriados a partir do presente de uma escrita. É importante salientar que esta apropriação não está a serviço de uma recriação que busque uma representação, e sim de um exercício literário que cria uma história particular do século XX, com tons de absurdo, mas que também pode ser vista como crítica da realidade. Essa multiplicidade visível que constrói *Opisanie Świata* (2013) desafia também a entidade do narrador na literatura e sua posição de centralidade, visto que trechos narrados por um narrador onisciente são intercalados por documentos de arquivos, entre eles, fotografias, e partes de um relato de viagem supostamente escrito pelo personagem Opalka. Todos esses elementos narram e cada um conta uma história própria ao mesmo tempo em que compõem a história do romance. Se há alguma centralidade no gesto do narrador de Stigger, esta seria a da ação de montar narrativas diversas criando uma história que contém muitas outras histórias e sentidos. Como no livro rizoma de Deleuze e Guattari, este livro parece ser “feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes” (p. 11), ao se constituir numa multiplicidade que faz rizoma com a literatura e as outras artes, ou num modo de existência inespecífico.

Referências bibliográficas:

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34.
- GARRAMUÑO, Florencia (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, (Edição Digital, Kindle).
- GARRAMUÑO, Florencia (2014). Formas da impertinência. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2005). *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes.
- MACIEL, Maria Esther (2010). *As ironias da ordem: Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- STIGGER, Veronica (2013). *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify.

A POLÊMICA EM REVISTA: BRUNO TOLENTINO, UM CRÍTICO EM AÇÃO

Nívia Maria Santos Silva¹⁹

Resumo: O presente trabalho se voltará para a produção crítica do poeta Bruno Tolentino, dedicando-se a sua atuação enquanto colaborador de periódicos na década de 1990. Este estudo parte do pressuposto de que Tolentino, por meio dessa produção, lutou contra o arrefecimento da força da opinião e pela restauração da figura do crítico humanista, para fazer de suas resenhas e ensaios plataformas de uma *tomada de posição* estético-literária. Levando em consideração o contexto do jornalismo cultural dos anos 1990 no Brasil, este trabalho tem o objetivo de investigar tais hipóteses por meio do exame da *estratégia* da polêmica aplicada por Tolentino. Para tanto teremos como principal *corpus* de análise as seções *Ensaio*, *Livros* e *Notas*, da revista *Bravo!*

Palavras-chave: Bruno Tolentino. Jornalismo cultural. Polêmica.

Quando comecei a estudar a obra de Bruno Tolentino, trabalhava com a hipótese de que a sua figuração de polemista havia sobrepujado sua condição de poeta. Depois de muitas leituras, debruçada sobre suas produções e perscrutando sua vida literária, fui percebendo, no entanto, que essa questão não era tão simples e que merecia ser problematizada. Agora, percebo que a relação entre o polemista e o poeta é mais de complementariedade do que de concorrência. Isso porque fui entendendo que sua atuação polêmica se confunde com a sua ação enquanto crítico literário e, por causa do investimento presente em seus textos críticos em defesa de um programa poético próprio, parece-me equivocado pensar a sua obra poética prescindindo de sua obra crítica e vice-versa. O que acredito hoje é que a intervenção crítico-polêmica tolentiana em vez de eclipsar sua poesia, serve-lhe de esteio. Daí a importância de colocar a polêmica tolentiana em revista, ou seja, buscá-la novamente e rever-lhe os contornos.

¹⁹ Doutoranda em Literatura e Cultura pelo PPGLitCult-UFBA, pesquisadora CAPES.
E-mail: niviamvasconcellos@hotmail.com

Sua atuação como polemista ocorreu em paralelo com a sua atuação como poeta. Na década de 1990, não apenas lançou muitos de seus livros de poesia (*As horas de Katharina*, *Anulação e outros reparos*, *Os deuses de hoje*, *A balada do cárcere*, *Os sapos de ontem*) como também, concomitantemente, escreveu um grande número de ensaios e resenhas em periódicos. Sua colaboração para o jornalismo cultural se iniciou de forma esporádica em suplementos de jornais, como o Caderno de cultura de *O Estado de São Paulo*. Na segunda metade dos anos 1990, entretanto, sua presença no jornalismo cultural tornou-se mais constante com o surgimento de revistas do segmento cultural. Tolentino encontrou nelas um espaço oportuno para a publicação da maioria de sua produção crítica já que, seguindo um caminho oposto aos jornais, nelas ocorria o restabelecimento do espaço para o ensaísmo e para a crítica não especializada. Nesse contexto, a *Bravo!* passou a ser o periódico privilegiado por Tolentino como veículo de comunicação adequado para ser sua tribuna.

A *Bravo!* era uma revista cultural sofisticada, com caro projeto gráfico, impressão esmerada, padrão editorial de alto nível, que apresentava, além de agenda de shows e espetáculos, dossiês monotemáticos e páginas dedicadas ao ensaio e à resenha crítica. Além disso, muitas de suas colunas eram assinadas por artistas que escreviam sobre arte em geral, pautados em sua própria experiência artística. Existia na *Bravo!* uma abertura para o não-jornalista, para o não-especialista e, conseqüentemente, para as ideias pessoais, para publicação de textos opinativos. Isso tudo fazia da *Bravo!* um terreno fértil para a polêmica de Tolentino já que o texto polêmico é um gênero textual mais propício à opinião do que ao exame ou à análise.

Quando revistei os textos de Tolentino escritos para a *Bravo!*, percebi, por exemplo, que, ao apresentar um poeta, comentar um livro ou falar de acontecimentos literários, o poeta não deixava de dedicar-se a deslegitimar aqueles que não convergiam com seu projeto poético e que, em sua opinião, alcançaram a consagração sem que para tal contassem com o devido mérito literário. É como se seus textos fossem pretextos para a divulgação de sua opinião sobre o fazer poético, mais que isso, a defesa de sua postura estético-literária, a defesa de sua própria poesia.

Vale salientar também que percebi que esses textos ora recuperavam ora antecipavam muitas das críticas contidas em outras de suas produções publicadas em outras plataformas, como nos suplementos literários de jornais diários e em entrevistas, em depoimentos e nos prefácios e posfácios de seus próprios livros de poesia, uma

estratégia que colaborou para que o discurso crítico instaurado por Tolentino se tornasse reincidente e atingisse novos leitores, tomando novo fôlego.

Ver seus textos críticos dessa forma me fez colocá-los no patamar de manifestos, de investimento no campo literário brasileiro, ou melhor, de *tomada de posição*. Entendo *tomada de posição* aqui, pela clave conceitual bourdieusiana, como uma aposta do autor em assumir uma nova posição campo literário. Quer dizer, *tomada de posição* seria a atuação do agente, por meio da qual o autor se inscreve no campo, estabelecendo seus adversários, visando alcançar um lugar de maior prestígio.

Posso ilustrar o que estou querendo dizer com o texto “A S. Paulo-come-ideia. A cidade já não é a última sala vazia da Sorbonne”. Escrito para a seção *Ensaio!* da revista *Bravo!*, essa matéria promete falar do livro de ensaios de Luís Augusto Fischer, “Para fazer a diferença”, mas aparenta mesmo ser uma desculpa para Tolentino revisar críticas já realizadas por ele ao primeiro modernismo e à poesia concreta. Nesse texto, contra Mário e Oswald de Andrade, Tolentino decreta: “Tratar suas obras, todas falhadas, como ícones totêmicos e fazer de Erico Veríssimo e Simões Lopes Neto ‘passadistas seculares’ [...] é roteiro de chanchada.” (1999a, p. 26, grifo do autor). Contra os concretistas, considera sua poética uma herança desse primeiro modernismo, que seria uma “Forma ideológica de substituir o bolo pela receita” (1999a, 1p. 26). Critica, sobretudo, o modernismo oswaldiano recuperado pelo próprio Concretismo, deixando a análise do livro de Fischer para o segundo plano.

Outros julgamentos semelhantes a esses foram publicados de forma recorrente em diversas de suas colaborações para própria *Bravo!*, especialmente de 1997 a 2000. A forma polêmica como essas apreciações depreciativas são feitas e o fato de já terem sido realizadas anteriormente por Tolentino em muitas de suas produções críticas e poéticas, como na resenha “Crane anda para trás como caranguejo” (Tolentino, 1994, p. 1-2) e nos livros *Os sapos de ontem* (Tolentino, 1995) e *A balada do cárcere* (Tolentino, 1996b), me permitiram pensar essa ação como uma estratégia do poeta crítico que dizia ter a missão de mudar o instituído no que costumava chamar de “República das Letras” (Tolentino, 1996a, p. 8).

Avançando um pouco mais, pude perceber também que a *Bravo!* não foi apenas um canal para críticas contumazes de Tolentino, mas também um veículo utilizado para ampliação de seu discurso crítico. Essa inferência se pauta no fato de Tolentino passar a investir contra a poesia da década de 1970, geralmente associada à geração marginal. Sobre ela, no texto “A lorota de Ipanema”, apresentado na seção “Notas” da revista

Bravo!, Tolentino afirma, que é “uma nova versão canônica do banal e do gratuito” (1998, p. 64). Vários textos de Tolentino repetem o mesmo expediente. Na resenha “Berimbau de Barbante”, ele rechaça o livro *Envio meu dicionário, cartas e alguma crítica*, de Paulo Leminski e Régis Bonvicino (editora 34/1999). Com o título já em tom de deboche, o texto de Tolentino, a pretexto de ser uma resenha, parece mais uma objeção a uma escolha estética que o crítico considera de “Dicção rala, ideias curtas, cultura de almanaque” (Tolentino, 1999d, p. 45). Para ele, tais características colocam Leminski, com um fazer poético “axiomático” e “vazio” (1999d, p. 45), mais próximo do imediatismo do entretenimento, do mercado publicitário do que da poesia. Mais que isso, o classifica como um *pocket poet*, que Tolentino define como um poeta “com filosofia de publicitário, ritmos de mingau, versalhada instantânea e rimas de muleta” (1999d, p. 45), um modelo poético, que Tolentino, da mesma forma que fez com o modernismo de Mário e Oswald de Andrade e com o Concretismo, rebaixa à receita e que a seu ver não poderia ser legitimado. E Tolentino não para por aí, pois, ao utilizar o espaço concedido pela revista à resenha, aproveita para emitir sua opinião, em tom professoral, também acerca de outros poetas:

É preciso arquivar e esquecer Leminskis e Anas Cs, Cacasos, e Gugus, confusos e confrades. É preciso em seguida ler com toda a calma o que, da Arcádia Mineira ao Condor baiano, de Gonçalves a Manuel Bandeira, de Drummond a Cabral e de Cecília a Adélia [...] (TOLENTINO, 1999, p. 45).

Afirmações como essa em destaque iam me confirmando a ideia de que Tolentino, ao recusar nomes da literatura brasileira, estava investindo na legitimação de outros nomes, inclusive do dele próprio. Orientada pela *teoria dos campos* de Bourdieu, passei a crer que uma das apostas centrais das rivalidades que Tolentino instituía é “o monopólio do poder de dizer com autoridade [...] quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor” (Bourdieu, 1996, p. 253). Esse movimento de Tolentino, de um texto para o outro, polemicamente, ia criando contrapontos, oposições.

Na seção “Livros”, de *Bravo!*, fez sua aposta, por exemplo, em Alberto da Cunha Melo, enaltecendo o livro *Yacala*: “O pernambucano Alberto da Cunha Melo renova e amplia a poesia maior do Brasil com um magistral canto narrativo em mais de 1.500 octossílabos” (1999e, p. 138). Nesse julgamento, pude perceber um juízo de valor que tenta orientar a leitura, “renova e amplia a poesia maior do Brasil”, e uma escolha estética que vai ao encontro da própria poética tolentiana, como no elogio ao “canto narrativo” adjetivado de “magistral”. Tolentino investe a favor da narratividade e não

por coincidência seus próprios poemas apresentam, muitas vezes, a narratividade como uma marca, como em *A balada do cárcere*, conjunto de poemas que contam liricamente a história de Nick, suposto companheiro de prisão de Tolentino que, por estrangular a mulher, foi condenado à prisão perpétua em Dartmoor²⁰.

Vale sublinhar ainda a menção à quantidade de versos octossílabos, o que me faz pensar que o poeta-crítico enaltece o labor versificatório, o número de versos metrificados é algo a ser ainda reconhecido e enaltificado, por isso destacado já na chamada de seu ensaio. Cabe lembrar que o poeta pernambucano é o criador de uma forma fixa chamada de retranca e que, alguns anos depois dessa matéria jornalística, Tolentino seria o responsável por escrever o posfácio do livro de Cunha Melo, *Dois caminhos e uma oração*, lançado em 2003, no qual indica: “Leiam e confirmem, meninos, eu li, vi e ouvi o caso mais espetacular de alta poesia narrativa em nossa lira [...]” (Tolentino, 2003, p. 347). Ao chamar o leitor de “meninos”, deixa a ideia de que está falando com pessoas ainda em formação, pessoas sobre as quais pode exercer alguma influência. Acrescento também que a convicção com que realiza essa afirmação é coerente com outras declarações realizadas por Tolentino em *Bravo!*, como a que diz que “Cunha Melo amplia a lição cabralina, resumindo e expandindo sua própria arte a ponto de tornar irrefutável sua definitiva presença entre os grandes de nossa lírica” (Tolentino, 1999e, p. 138). Colocações como essas dialogam entre si e me provocam a pensar que, mais do que comentar o livro, Tolentino reafirma seu investimento na legitimação do projeto poético de Cunha Melo, chamando para si a autoridade de dizer quem é ou não poeta.

Como esses, muitos outros textos de Tolentino ratificam essa ideia. Antes mesmo da matéria “A tentação de Yacala”, publicada pela *Bravo!*, Tolentino já havia anunciado o livro *Yacala* na seção Notas, na qual realiza um comentário intitulado “Triunfo da lira”, em que não fala apenas de Cunha Melo, mas também aproveita para revelar mais de suas preferências/apostas poéticas:

O Ano Domini de 1998 terá abalado o calendário poético do país. Primeiro Adélia Prado, mais cintilante que nunca em *Oráculos de maio*. No mês passado, o novo Ferreira Gullar, *primus inter pares*, com um sensacional negativo do retrato do artista quando grande; em *Várias Vozes*, o mestre do passado a limpo ressurgiu firme, enxuto, essencial. E eis que agora vem-nos chumbo grosso e outro fino, a fortíssima mistura de Alberto da Cunha Melo, nossa terceira grande voz pós-cabralina. Aguardem seu monumental *Yacala*

²⁰ Bruno Tolentino foi preso na Inglaterra por tráfico de drogas e formação de quadrilha. Condenado, passou por prisões inglesas, chegando a cumprir parte da pena em Dartmoor.

(*homem* no dialeto banto), pela Ed. Gráfica Olinda. [...]. (Tolentino, 1999d, p. 104, grifos do autor).

A beligerância com que realiza essa exclusão/seleção me faz vê-lo como um agente em enfrentamento com outros agentes do campo em busca de sua própria consagração. Por isso, reconheço na opção por Gullar mais do que uma preferência literária, reconheço uma forma de *escolher um lado*, já que o poeta maranhense era um dos dissidentes da poesia concreta, inclusive um dos que mais polemizava contra esse movimento, principalmente, contra Augusto de Campos, desafeto preferencial de Tolentino. Seguindo o mesmo raciocínio, compreendo que a escolha por Adélia Prado também tem seus desdobramentos. Ela se lança no campo literário brasileiro nos anos 1970, mesma década de lançamento do primeiro livro de Ana Cristina Cesar. Com a mesma segurança que no texto “A lorota de Ipanema” desconsidera Ana C. enquanto poeta, Tolentino elege, em “Epifanias de um coração disparado”, Adélia como “a poetisa do ritmo, do instante e do precário indizível” (Tolentino, 1999b, p. 56).

Vale lembrar que Haroldo de Campos, um dos fortes nomes do Concretismo, negava a poética de Adélia Prado²¹ e Adélia, por sua vez, em poemas como “A formalística”, no qual apresenta versos como “O poeta cerebral tomou café sem açúcar” (Prado, 1991, p. 380), realiza uma poética de negação dos ideais concretistas, que vem muito a calhar com os pressupostos das críticas de Tolentino, as quais são, acima de tudo, anticoncretista. Diante disso, fui levada a interpretar o elogio de Tolentino a Ferreira Gullar e a Adélia Prado não só como uma predileção pessoal e desinteressada, mas como uma forma de rivalizar contra determinados códigos literários, por isso uma *tomada de posição*.

Essas minhas deduções são reforçadas por afirmações do próprio Tolentino, como esta na qual afirma que tem o objetivo de dar “o recado ao jovem artesão do verso no pórtico do novo milênio” (1998, p. 64). Ou seja, a formação e a divulgação de seu cânone particular seria uma maneira de criar aos novos poetas outras referências literárias, ao que parece referências distintas das privilegiadas pelo paideuma concretista. Tolentino assume para si a missão quase pedagógica de orientar as escolhas estéticas dos jovens poetas, agindo como um crítico *humanista*. Digo crítico *humanista* em oposição ao crítico formalista ou ao crítico especializado e no sentido de ser um crítico que pretende apresentar uma dimensão educativa à medida que demonstra

²¹ Em entrevista ao programa Roda viva, em 1996, Haroldo de Campos, ao ser perguntado acerca de sua postura sobre a poesia de Adélia Prado, respondeu: “Não é uma poesia que a mim interesse”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U> > Acesso em nov. 2016

preocupação em orientar a experiência estética do leitor, por meio do exercício do poder de indicar o certo e o errado, o bom e o ruim e influenciar gostos, desempenhando a função de moderador cultural.

O texto “A S. P.-como-ideia” ilustra bem essa atuação. Nele, há declarações como esta: “O modernismo que mudou o país não se fez em São Paulo, mas no resto do Brasil, em Minas, no Nordeste” (Tolentino, 1999a, p. 26) e esta “ainda não existe uma grande literatura paulista” (Tolentino, 1999a, p. 26). Ambas sugerem outro mapeamento da literatura nacional e um consequente desejo de alteração de seu cânone, apresentando a ambição de reescrever aquilo que até os compêndios escolares já tinham consolidado. É com base nisso que cheguei à percepção de que as opiniões polêmicas de Tolentino investem na desqualificação de ideias já incorporadas pelo campo literário brasileiro.

Os traços do crítico *humanista* aparecem em todos os demais textos da *Bravo!* citados neste trabalho: “Lorota de Ipanema”, “Berimbau de barbante”, “A tentação de Yacala”. Todos eles baseiam-se na potência da opinião, abstando-se da análise propriamente dita, e apresentam certa erudição e ecletismo, demonstram domínio de idiomas e conhecimento sobre artes. Isso me leva a crer que Tolentino investia na força de seu capital cultural para realização de apreciações fundamentadas em conhecimentos de mundo e juízos de valor. Quero dizer que as leituras literárias de Tolentino abriam mão das teorias literárias e mais emitiam concordâncias e discordâncias do que realizavam análises, por isso as situo próximas da subjetividade das críticas chamadas *impressionistas*. Faz parte também das características de seus textos críticos a força expressiva de sua retórica que se confundia, muitas vezes, com agressividade, e os posicionamentos, frequentemente, polêmicos, criando antagonismos. O próprio Tolentino frisava que era herdeiro “da combatividade crítica de José Guilherme Merquior. [...] Aqui [no Brasil], com esta independência, cultura, erudição e combatividade, não tem outro que nem eu.” (1996a, p. 8).

Até o momento, a problematização da combatividade retórica da atuação de Tolentino me mostrou que ele investia na preservação de seus próprios valores literários de raízes romântico-classicizantes, conciliando o trabalho da forma, geralmente metrificada e rimada, muitas vezes de teor narrativo, com um conteúdo metafísico-filosófico, contra os extremos do esteticismo objetivista e da informalidade subjetivista, que ele identificava no Concretismo e na poesia marginal. Essa leitura, possibilitada pelo material estudado a partir da orientação da *teoria dos campos* de Bourdieu e seu conceito de *tomada de posição*, leva-me a afirmar que, em vez de competir ou

prejudicar, o crítico-polemista Bruno Tolentino pretendia colaborar com a legitimação do poeta Bruno Tolentino.

Quando associo a atuação de Tolentino no jornalismo literário à *tomada de posição*, faço por vê-la como uma forma de Tolentino “manifestar -se” e, mais que isso, “posicionar-se”, também vejo no sentido de “ocupar um lugar”, de “tomar um lugar para si”. Levando em consideração que no campo literário “existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva” (Bourdieu, 1996, p. 271), posso dizer que os textos crítico-opinativos de Tolentino afirmavam a sua diferença, para fazê-la conhecida e reconhecida. Penso que Tolentino, por meio de sua intervenção polêmica na crítica literária brasileira, não apenas praticou um jornalismo de cunho humanista-pedagógico, que objetivava orientar a formação do público leitor, mas, acima de tudo, almejou afirmar sua identidade com o objetivo de consolidar seu nome de autor.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

PRADO, Adélia (1991). “A formalística”. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, p. 380.

TOLENTINO, Bruno (1994). “Crane anda para trás feito caranguejo”. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cultura, p. 1-, 3 Set.

_____ (1995). *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Editora Diadorim.

_____ (1996a). “Quero o meu país de volta: entrevista”. *Veja*, São Paulo, ed. 1436, ano 29, n. 12, p. 7-10, 20 mar. Entrevista concedida a Geraldo Mayrink (Páginas Amarelas).

_____ (1996b). *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Top Books.

_____ (1998). “A lorota de Ipanema”. *Revista Bravo! São Paulo*, n. 11, ag., p. 64.

_____ (1999a). “A S. Paulo-come-ideia. A cidade já não é a última sala vazia da Sorbonne”. *Revista Bravo! São Paulo*, n. 19, abr., p. 25-26.

_____ (1999b). “Epifanias de um coração disparado”. *Revista Bravo! São Paulo*, n. 19, abr., p. 56-63.

_____ (1999c). “O triunfo da lira”. *Revista Bravo! São Paulo*, n. 22, jul., p. 104.

_____ (1999d). “Berimbau de Barbante”. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 23, ag., p. 45.

_____ (1999e). “A tentação de Yacala”. *Revista Bravo!* São Paulo, n. 10, out., p. 138-141.

_____ (2003). “Posfácio”. In: MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa editora.

A violência contra a mulher em contos de *Beijo, boa sorte*, de Ana Elisa Ribeiro

Paula Queiroz Dutra²²

We shall by morning
Inherit the earth.
Our foot's in the door.

Mushrooms, Sylvia Plath

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo problematizar a representação da violência contra a mulher em alguns dos contos reunidos no livro *Beijo, boa sorte* (2015), da escritora mineira Ana Elisa Ribeiro. Entre o cotidiano e a memória, os contos abordam as várias formas de violência contra a mulher presentes em nossa sociedade. Com base na crítica literária feminista e nos estudos de gênero, buscamos investigar de que forma a autora subverte os papéis de gênero tradicionais no intuito de desenvolver uma crítica à violência contra a mulher em seus escritos.

Palavras-chave: violência contra a mulher, ficção contemporânea, contos, Ana Elisa Ribeiro.

A violência contra a mulher é um dos temas mais prementes e atuais dos estudos feministas. Seu reconhecimento, um tanto recente, de se constituir em uma violação dos direitos humanos, foi um passo importante para o surgimento de políticas de combate à violência de gênero. De acordo com Lei 11.340 de 2006, também conhecida como Lei Maria da Penha, “configura violência doméstica ou familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”²³.

Em suas diversas formas, a violência de gênero, termo mais amplo que abarca a violência doméstica e a violência intrafamiliar, revela a assimetria que estrutura nossa

²² Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: qpaulad@gmail.com

²³ BRASIL, Lei 11.340. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm

sociedade e que estabeleceu, de forma arbitrária, a ideia de que existe uma superioridade dos homens sobre as mulheres. Como observado por Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*, as estruturas de dominação não podem ser pensadas fora da história e são:

produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, a Igreja, a Escola e o Estado. (BOURDIEU, 2014, p.55)

Segundo Elaine Showalter (1989), como categoria de análise, o gênero marcou uma grande transformação nas ciências humanas nos anos 1980. Do ponto de vista da crítica literária, tornou-se um elemento indispensável para se pensar desde a produção e a circulação do discurso literário, e também a sua própria análise, uma vez que “todo discurso é necessariamente uma fala sobre gênero, se considerarmos que em toda língua o gênero é uma categoria gramatical que tem o masculino como o padrão” (SHOWALTER, 1989, p.1). Mas falar de gênero, como destaca Showalter, “é falar sobre homens e mulheres”, buscando compreender de que forma as diferenças interferem na ordem social²⁴. Para Showalter (1989, p. 3), a introdução do gênero como categoria de análise gerou uma transformação intensa nos estudos literários e, principalmente, na crítica literária feminista, que passou a investigar de que forma toda leitura e escrita de textos literários, seja ela produzida por homens ou mulheres, é marcada pelo gênero. Showalter também destaca a importância que o gênero teve para revelar a necessidade de se pensar, em conjunto, outras categorias importantes como raça, etnia e classe, sem as quais falar de gênero seria uma análise igualmente parcial, e seu papel em aproximar a crítica feminista do estudo das minorias.

Showalter, assim como Bourdieu, observa que as relações de gênero são, na verdade, relações de poder:

gênero não é apenas uma questão de diferença, o que presume que os sexos sejam distintos e iguais; mas de poder, já que observando a história das relações de gênero encontramos assimetria sexual, desigualdade e dominação masculina em qualquer sociedade. (SHOWALTER, 1989, p. 4)²⁵

Desse modo, é importante observar como autoras contemporâneas como Ana Elisa Ribeiro, ao retratar as diferentes formas de violência cometidas contra as mulheres

²⁴O termo violência de gênero, portanto, implica em pensarmos a violência sofrida tanto por homens quanto mulheres por motivo de gênero. Por conta do recorte escolhido, concentraremos nossas observações na violência sofrida pelas mulheres.

²⁵ “gender is not only a question of difference, which assumes that the sexes are separate and equal; but of Power, since in looking at the history of gender relations, we find sexual asymmetry, inequality, and male dominance in every known society” (tradução minha)

em seus escritos, contribuem para questionarmos e refletirmos sobre as relações de poder que permeiam a sociedade e, quase sempre, ratificam uma naturalização da violência contra a mulher. Reunindo textos curtos que se aproximam do conto pela forma sucinta com que descrevem o enredo e as personagens e que estão em consonância com o ritmo acelerado e, porque não dizer, fragmentado dos tempos modernos, o livro *Beijo, boa sorte* (2015) apresenta histórias de mulheres, de diferentes idades e classes sociais; histórias de família, tão comuns como as nossas próprias lembranças; histórias de amor, que nos convidam a refletir sobre os “finais felizes”. Os sete minicontos que analisaremos a seguir foram retirados da primeira parte do livro, intitulada “com o rosto em retalhos” e descrevem a violência contra a mulher em suas diferentes formas.

Para Pierre Bourdieu (2014, p. 56), “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as serem vistas como naturais”. Isso pode ser percebido no conto “Felizinhas”, no qual Ana Elisa Ribeiro retrata a forma persistente e naturalizada com que as mulheres sofrem violência doméstica em suas relações pessoais e afetivas. As marcas de violência são observadas nas mulheres de diferentes gerações da família, levando a narradora-observadora a questionar a condição de vida das mulheres:

Lembro de minha mãe com algodão nas narinas e sete furos abaixo do seio esquerdo. Ornamentais. E também lembro da minha avó roxinha, roxa que nem repolho, com uns ornamentos no pescoço. E me ensinaram que elas eram felizes. (RIBEIRO, 2015, p. 17)

Mesmo retratando a violência sofrida de forma por vezes brutal, é possível perceber nas personagens a capacidade de agência, seja ao procurar ajuda, seja ao refletir sobre o que lhe foi “ensinado”. Aqui vale lembrar as reflexões de Bourdieu (2014, p. 47) sobre a violência simbólica que estrutura as relações de dominação “sem precisar de nada para prescrever ou proibir explicitamente”, pois há uma espécie de cerco invisível que gera um confinamento simbólico, adestrando o corpo feminino a ter determinada conduta. Desde cedo as mulheres são ensinadas a ter certo comportamento, a usar certas roupas e se expressar de determinada forma, o que é passado de geração para geração, reforçando a ideia de que essa divisão sexual e social é natural e intrínseca à sociedade.

Já o conto “Explicação na delegacia de ccm” retrata de que forma a violência progride pouco a pouco em alguns relacionamentos, sendo difícil muitas vezes classificá-la em apenas um tipo. No entanto, o título demonstra a possibilidade de

resistência por parte da mulher, que busca proteção da polícia em uma delegacia especializada:

Ontem, saí do primeiro; saí do segundo; o terceiro soco pegou.
(RIBEIRO, 2015, p. 18)

O miniconto “Incêndio”, no qual um homem, provavelmente o marido, é questionado por sua conduta em uma delegacia, ao mesmo tempo em que revela a violência tão banalizada contra a mulher, demonstra que crimes assim são investigados e não ficarão impunes. O miniconto também problematiza a desculpa frequente usada pelos agressores de se tratar de um “acidente”.

Não pus fogo no colchão por intenção, doutor. A ideia da vela foi ela quem teve. Acho que viu na televisão a vela em cima da cama. Vê-la carbonizada me lembrou muito aquelas velas votivas gastas. (RIBEIRO, 2015, p.24)

No miniconto “Os nomes, não”, Ribeiro revela a violência doméstica em toda a sua intensidade, mostrando que as crianças também são vítimas ao presenciar (e muitas vezes, também sofrer fisicamente) a violência cometida pelos pais contra suas esposas dentro de casa. Os traumas sofridos pelos que convivem em um ambiente violento podem causar marcas que são carregadas ao longo da vida, como podemos observar na personagem Ercília do miniconto a seguir:

Ercília não gostava do próprio nome. Desde criança sentia mal-estar quando o pai vinha dizendo Ercília pelo corredor, abanando a mão imensa pelos ares, ameaçando umas sapecadas e acusando-a de traquinagem que ela nunca havia feito. Ercília escondia-se atrás da porta da sala e sempre encontrava-se com o irmão ali. Também Rui corria para se esconder do pai, que vinha pelo corredor com a fivela do cinto brilhando e as ameaças pulando dos beiços. Ercília e Rui não gostavam de ouvir os próprios nomes desde que os ouviram pela última vez, na boca da mãe, Isaura, que chamou por socorro até sufocar embaixo do travesseiro. (RIBEIRO, 2015, p. 30)

Já o conto “Dos prêmios da delegada”, Ribeiro subverte as expectativas do leitor ao retratar uma personagem forte, que reage à violência dos homens, ainda que também de forma violenta. A delegada, ciente da violência e dos perigos que corre, demonstra ao final do conto que as mulheres também podem ser temidas. Ainda que seja problemático o uso da violência como forma de solucionar a violência estrutural contra as mulheres, isso se dilui com a caracterização da personagem em um papel dotado de autoridade e associado à justiça. É possível observar uma intertextualidade com o conto de Charles Perrault, *o Barba Azul*²⁶, de 1697, sobre a vida de um aristocrata violento

²⁶ Agradeço a Cíntia Schwantes pela observação.

que se casou várias vezes e cujas esposas desapareceram. A sétima esposa, por curiosidade, abre um dos quartos do castelo e encontra as esposas anteriores mortas e penduradas na parede, conduta semelhante à do homicida no conto de Ana Elisa Ribeiro:

Que ele era homicida eu já sabia. Diziam que também colecionava romances e mandava empalhar as cabeças das moças e pendurar na parede de uma sala secreta. As cabeças ficavam lá, com olhos vidrados, junto com outras caças e também armas brancas e de fogo. Ainda assim aceitei seu convite para uma esticada. Tomei o cuidado de jamais ir à sua casa. Mas ele aceitou o convite para entrar na minha e viu a coleção de pênis duros em vidros de formol. (RIBEIRO, 2015, p. 19)

O conto “Sacada” aborda um relacionamento abusivo e o comportamento resistente de alguns homens que não aceitam “não” como resposta e querem impor a sua vontade a todo custo. Como observa Anthony Giddens em *A transformação da intimidade*, a violência surge como forma de os homens readquirirem o controle sobre as mulheres:

O controle sexual dos homens sobre as mulheres é muito mais que uma característica incidental da vida social moderna. À medida que esse controle começa a falhar, observamos mais claramente revelado o caráter compulsivo da sexualidade masculina – e este controle em declínio gera também um fluxo crescente da violência masculina sobre as mulheres. (GIDDENS, 1993, p. 11)

Quando Melinda diz que vai terminar o relacionamento e ir embora, o narrador do conto reage com violência, desconsiderando também a gravidez da personagem. Se a princípio o homem se diz contra o aborto, logo em seguida mata a mulher e o bebê que ela carrega no ventre. Mais do que ver como um problema a presença da criança, o que o incomoda é a capacidade de agência da mulher ao ter controle sobre o seu corpo, e abandoná-lo após optar por um aborto:

Eu não sei o que ela fará sem mim. Imagino que o rosto se transforme numa permanente coleção de vincos e que as pernas tremam ao sinal da mais embaçada lembrança. Não fomos em lua de mel para Kosovo e nem brincamos de tiro no parque. Hoje compreendo que Melina não deixou de me amar nem mesmo nesses momentos de delírio. Vendo-a daqui de cima, acho que me arrependo de não lhe ter dedicado mais punhetas e de não ter cedido aos pedidos de socorro enquanto caía. É linda mesmo assim. No entanto, quando eu disse que iria embora, não suportei fitar-lhe a casa. O cenho fechou-se numa expressão-relâmpago e notei nela os punhos cerrados. A barriga enorme já não deixava dúvida sobre a prenhez e o rosto preocupado deixava entrever ainda a intenção do aborto. Mas eu não permitiria. Ficou nervosa – tigresa à morte – quando mostrei as passagens de trem. Nem era assim tão longe, mas era o abandono. Olhando daqui, noto que a calcinha era presente de Natal. Mesmo estatelada lá embaixo, ainda dedico-lhe tesão. Melina, minha menina, quem mandou ficares de costas na sacada? (RIBEIRO, 2015, p. 13)

O conto “Enxuto” retoma a ideia de que as relações de dominação são ensinadas, como vemos na frase “Vovó e mamãe me ensinaram que o gostar vinha com o tempo e com as porradas” (RIBEIRO, 2015, p. 23), e demonstra o escalonamento da violência no ambiente doméstico, revelando como a violência psicológica gera um clima de tensão que culmina com a violência física e, como vemos no conto a seguir, com o feminicídio:

“É porque somos intensos”, assim, enxuto. Foi como ele me explicou a atitude áspera que tinha comigo. Depois duns anos de convivência, aprendi a gostar do cheiro de suor que ele tinha ao chegar para o almoço. Vovó e mamãe me ensinaram que o gostar vinha com o tempo e com as porradas. Naquele momento, o cano do revólver já ganhara a temperatura do meu corpo. Quando ele encostou em minha têmpora direita, estava frio, cheirava a guardado. Nem mesmo queria me deixar ir ao banheiro. Estávamos ali, pendentes, no peitoril da janela, fazia horas. Distinção difícil. Tempo fake. O frio era psicológico, assim como o tempo. Mas o cano da arma não era. Ele chegara hostil. Respondeu malcriado às minhas perguntas mais simples: tudo bem? Ele resmungava, mas me olhava como quem tivesse um plano. Projetava uma história e eu nem notara que havia desencavado um revólver. Quando pensei que fosse me abraçar, envolveu-me com um dos braços, mostrou-me a nova tatuagem [um lagarto venenoso] e assentou a arma com vigor em minha têmpora. Não me deixou falar e pediu que eu não chorasse. Estávamos pornográficos com aquela arma nas mãos. Não duvidava, mas não sabia se ele teria coragem de apertar o gatilho. Pedi favor e fiz promessa. “Faço almoço, lavo e passo”. O cano quente. A pólvora com cheiros. Talvez eu sentisse um clarão queimar a vista, os olhos explodidos, a miopia curada. Ao menos esta maldita miopia. (RIBEIRO, 2015, p. 23)

Os contos de Ana Elisa Ribeiro selecionados para nossa análise denunciam a persistente violência contra a mulher no Brasil, em suas diferentes formas. Revelam como a violência também é aprendida e naturalizada, por homens e mulheres, com base nas relações de gênero que, como já mencionamos, são, na verdade, relações de poder.

Além de propor uma reflexão sobre a violência doméstica e o feminicídio, os minicontos também subvertem algumas expectativas do(a) leitor(a) ao apresentar personagens que resistem, procuram ajuda, refletem sobre os ensinamentos passados de geração para geração e questionam os papéis de gênero tradicionais, estruturantes dessa violência que é um grave desrespeito aos direitos humanos. Por sua linguagem acessível e sucinta, os minicontos de Ana Elisa Ribeiro podem se tornar importantes lições de gênero, em pequenas doses, para instigar o debate sobre as assimetrias de gênero no trabalho com o texto literário, já que são essas assimetrias que geram inúmeras violências, enraizadas e invisibilizadas no tecido social.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. São Paulo: BestBolso, 2014.
- BRASIL. *Lei n. 11.340*. (2006). Lei Maria da Penha. Brasília, DF: Presidência da República.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 11. Brasília, janeiro/fevereiro de 2001, pp. 3-17.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- GOULART, Rosa Maria, O conto: da literatura à teoria literária, *forma breve 1*, 2003, p. 7-13.
- PERRAULT, Charles. O barba azul. In: *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Beijo, boa sorte*. Natal: Jovens Escribas, 2015.
- SHOWALTER, Elaine (Ed.). *Speaking of gender*. New York and London: Routledge, 1989.

ISSO AQUI ERA TUDO MATO: HISTÓRIAS QUE CONSTRUÍRAM BRASÍLIA

Raysa Ferreira Soares²⁷

“Brasília é um romance digno de ser contado”

Resumo:

A partir da leitura do romance *Cidade livre*, de João Almino, pretende-se analisar alguns suportes empíricos utilizados para transmitir memórias sobre a cidade de Brasília e resguardar o sentimento de pertencer que as lembranças de quando “isso aqui era tudo mato” proporcionam. Serão coletadas fotos e narrativas de pessoas que vivem em Brasília desde a sua fundação, bem como das que chegaram depois, mas, tem a cidade como seu lar e construíram memórias coletivas e individuais, contribuindo com a identidade cultural da capital do país.

Palavras-chave: memória e literatura; fotografia e literatura; Cidade Livre; João Almino

Cidade Livre – um romance mítico

Podemos definir dois pilares que sustentam o romance *Cidade Livre*, o primeiro é a história da construção de Brasília, contada sempre pelo narrador protagonista *J.A* e que, como bem elenca Regina Zilberman, passa pelos principais acontecimentos político-sociais desde que Brasília era apenas um sonho, até um dia após a sua inauguração.

Rememoram-se as profecias milenaristas que prognosticavam seu aparecimento, as missões, desde o século XIX, que mapearam a região, as iniciativas do governo federal no sentido de viabilizar o projeto, as inaugurações que sinalizavam sua instalação, as medidas de ordem material de que a Brasília de hoje resultam, como a alteração na geografia dos rios, levando à criação do lago Paranoá. (ZILBERMAN, 2012)

Essas alterações materiais também podem ser consideradas no que tange a ordem social da cidade. Em um plano mais central da história temos, obviamente, a organização da cidade livre, uma “vila” criada para abrigar qualquer um que viesse para trabalhar, daí mais um significado para o termo “livre” da cidade, que no livro é tratado como algo relativo a não-cobrança de impostos, mas também pode-se supor “livre” por

²⁷ Graduanda em Letras Português Licenciatura pela Universidade Brasília (UnB).

aceitar todos os que ali quisessem morar, ao contrário do Plano Piloto em construção, onde várias quadras já tinham os moradores previamente selecionados.

A partir disso temos o segundo pilar do romance, tendo como foco a história da família do narrador e de outros moradores da Cidade Livre, em especial o operário Valdivino. Todos eles chegaram a Brasília para participar da construção da cidade e receber uma parcela de toda a prosperidade que era prometida para quem fizesse da nova capital um lar.

Esse segundo pilar do romance se entrelaça com o primeiro e permite que a história da construção de Brasília, uma cidade milimetricamente planejada, ganhe contornos mais orgânicos. Esses contornos se dão pelas histórias inventadas daquilo que poderia ter sido ou que pode até ter acontecido, mas foi ignorado. O orgânico do livro é justamente quando se dá voz e nome próprio àqueles que são conhecidos apenas como candangos e cujos rostos nas fotografias não dão conta de toda a vida e histórias que aqueles homens e mulheres carregavam.

Em *Cidade Livre*, um desses homens é Valdivino. Apesar de ser uma caricatura do que seria um nordestino em Brasília, ele se mostra como o único que tem, entre todos os adultos da trama, a vontade de deixar um legado na cidade. Ao contrário do pai do narrador, por exemplo, que busca a riqueza a qualquer custo. Os objetivos de Valdivino em relação à cidade acabam se encontrando com os objetivos de homens “grandes” sempre lembrados no romance, como Dom Bosco e o próprio Juscelino Kubitschek, todos eles com um desejo de deixar Brasília como um legado para a humanidade.

Antes de compor o romance, o autor João Almino já acreditava na “dimensão mítica” de Brasília: “o mito entendido como uma narrativa de significação simbólica”. (ALMINO, 2007). É possível encontrar os personagens de *Cidade Livre* em cada um desses símbolos elencados pelo autor. Percebe-se que João Almino já esboçava o que viria a ser esse livro, já existia um projeto de transformar a história de Brasília e guardar as memórias de cidade em um romance épico. Em *Cidade Livre* o narrador, por ser ainda criança, absorve todos os ideais e idealizações do que viria a ser Brasília e como sua vida teria um final diferente naquela cidade monumento. Ao final o narrador se mostra frustrado com o rumo que as coisas tomaram; o pai preso e a morte não solucionada de Valdivino, morte pela qual o narrador também se sente culpado. J.A simboliza a própria cidade.

Eu via agora como uma criança que nasce cercada de grandes promessas, mas que não consegue sequer crescer com a dignidade dos pais; que se torna marginal, mas que um dia ainda pode por vontade própria corresponder à chamada que lhe dera vida. (ALMINO, 2010)

A morte de Valdivino e o desaparecimento do seu corpo representam o esquecimento a que os candangos foram condenados. Claro que todos sabem da importância desses homens para a construção da cidade, mas o final dessa história é o silenciamento de suas vozes, o desaparecimento de seus corpos transformados em um grande monumento e por fim, o condicionamento desses homens e de suas famílias aos lugares mais distantes do plano piloto que não existiria sem eles.

Valdivino é, pois, o morto que não pode ser enterrado, porque seu cadáver não foi encontrado. É o cordeiro de Deus sacrificado, é também o líder religioso que conduziria um povo à terra prometida. Como uma culpa injulgada e, portanto, impenalizável, Valdivino permanece entre nós, denunciando o que ficou incompleto e ignorado pelo poder soberano, em nosso ininterrupto estado de exceção. (ZILBERMAN, 2012)

Brasília: os lugares da memória e os lugares na memória.

Fotografias, sabemos bem, podem "mentir": elas podem ser adulteradas e retocadas, mas também podem ser erroneamente contextualizadas. Ainda assim, é difícil escapar do fascínio em relação a essa espécie de vocação da fotografia para afirmar que os lugares, as coisas e as pessoas retratados existiram, "estiveram lá"; a fotografia traz consigo a marca do referente, já que são os próprios objetos que se imprimem sobre a chapa fotográfica exposta à luz. (MARQUES, 2013)

Roland Barthes fala em *A Câmara Clara* sobre a "teimosia do referente em estar sempre presente", ou seja, ao olharmos para uma fotografia muito do que já não existe mais, ainda está lá e cabe a quem observa dar o contexto e relatar a lembrança daquele momento que mereceu ser eternizado, mas é impossível não saber o que aquele referente é e representa de fato, há uma história que não pode ser mudada. Por ser uma cidade muito jovem, a história de Brasília, desde a sua inauguração, é contada por seus moradores, gente que vive aqui desde quando "tudo ainda era mato" ou mesmo quem chegou depois, mas viu a cidade evoluir depressa.

A presença de fotografia talvez se fizesse importante ou até imprescindível em *Cidade Livre*, por se tratar de um romance memorialístico, porém as paisagens e imagens necessárias para o desenvolvimento da história são todas narradas, contadas, descritas pelo narrador protagonista, sempre em um momento contextualizado, ele não se lembra de algum lugar, ele sempre está lá, seja nas ruas da cidade livre, no cemitério recém-inaugurado ou na igrejinha, as paisagens e monumentos de Brasília fazem parte das ações da história.

Essa estratégia do autor contribui para a característica colocada aqui de que *Cidade Livre* se trata de um lugar de memória da cidade, a percepção de pertencimento por estar naquele lugar em momentos importantes faz com que o narrador sempre se sinta parte daquilo tudo, ainda que não possa de fato contribuir muito.

Para quem lê a percepção é a mesma, estar, ter estado ou apenas se lembrar de permite que o leitor morador da cidade ou ex-morador se perceba enquanto pertencente ou até mesmo guardião dessas memórias. Diante desse emaranhado de fatos, uns reais, outros tantos, ficcionais, os leitores talvez sejam os responsáveis por preencher as lacunas da memória e da história.

“*Que saudades são essas que sentimos de uma felicidade inventada pela lembrança?*”

Bibliografia

ALMINO, João. *Cidade livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. “O mito de Brasília e a literatura”. *Estudos Avançados*, vol. 21, nº. 59. São Paulo. Jan./Abr. 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vertice, 1990.

Artigos

KLUG, Marlise Buchweitz; LEBEDEFF, Tatiana Boliva; LIMA, Rosimeire Simões de. Literatura como lugar de memória: uma análise do romance *Satolep*, de Vitor Ramil ANTARES, Vol. 7, Nº 13, jan/jun 2015

MARQUES, Ana Martins . Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese de Doutorado, 2013.

ZILBERMAM, Regina. Cidade Livre - Fundação e Memória Cultural. Matraca, Rio de Janeiro, v.19 n.31, jul./dez. 2012