

diálogos e resistências

literatura

AUGUSTO SARMENTO-PANTOJA
CARLOS HENRIQUE LOPES DE ALMEIDA
ORGANIZADORES



REALIZAÇÃO



NARRARES GRUPO DE PESQUISA



ESPERHI GRUPO DE PESQUISA



LITERATURAS: DIÁLOGOS E RESISTÊNCIAS

Organizadores:
Augusto Sarmento-Pantoja
Carlos Henrique Lopes de Almeida



EditorAbaete

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor
Emmanuel Zagury Tourinho

Vice Reitor
Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitor de Administração
João Cauby de Almeida Junior

Pró-Reitora de Ensino de Graduação
Edmar Tavares da Costa

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Rômulo Simões Angélica

Pró-Reitor de Extensão
Fernando Arthur de F. Neves

Pró-Reitora de Planejamento e Desenvolvimento
Raquel Trindade Borges

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoal
Karla Andreza Duarte P de Miranda

Prefeitura da UFPA
Eliomar de Azevedo do Carmo

Augusto Sarmento-Pantoja
Carlos Henrique Lopes de Almeida

LITERATURAS: DIÁLOGOS E RESISTÊNCIAS

2016



CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ABAETETUBA

Sebastião Martins Siqueira Cordeiro
Coordenador do CAAB

Afonso Welliton Nascimento de Sousa
Vice Coordenador CAAB

Bruno Rodrigues dos Santos
Coordenador Divisão de Pesquisa

Ladyana dos Santos Lobato
Coordenadora Divisão de Extensão

Augusto Sarmento-Pantoja
Coordenador Divisão de Publicação

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Augusto Sarmento-Pantoja

Membros

Benilton Lobato Cruz
Bruno Rodrigues dos Santos
Dedival Brandão Silva
Jadson F. Garcia Gonçalves

Joyce Otânia Seixas Ribeiro
Marcos Alan Leite dos Reis
Vivian dos Santos Lobato
Francinei Bentes Tavares

Comitê Científico

Bruno Pucci - UNIMEP
Divino J. da Silva - UNESP
Eduardo Pellejero - UFRN
Eurípedes Funes - UFC
Olga Von Simson – UNICAMP
Gonzalo Leiva – PUC-Santiago
Jaime Ginzburg – USP
Jorge Larrosa - U. de Barcelona

Kênia Rios - UFC
Márcio Danelon – PUC-Campinas
Nilza Brito Ribeiro - UNIFESSPA
Pablo Esteban Rodriguez - UBA
Sandra Mara Corazza - UFRGS
Sinésio F. Bueno - UNESP
Sílvio Gallo - UNESP
Walter Omar Kohan – UERJ

Augusto Sarmento-Pantoja
Carlos Henrique Lopes de Almeida

LITERATURAS: DIÁLOGOS E RESISTÊNCIAS

2016

Revisão: Os Autores

Editoração: Carlos Henrique Lopes de Almeida

Capa: Narrares

Contato dos Organizadores:

augustos@ufpa.br

carloshla@ufpa.br

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Literaturas: diálogos e resistências/Carlos Henrique Lopes de Almeida e Augusto Sarmiento-Pantoja (organizadores). Belém: UFPA, 2016.

ISBN: 978-85-92786-00-7

SUMÁRIO

Apresentação	11
DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO: trauma e memória dos Sobreviventes	13
Augusto Sarmento Pantoja	
OS DESASTRES DA GUERRA DENTRO E FORA DE QUADRO (Um fragmento de <i>O que vi- Diário de um espectador comum</i>)	35
Eduardo Pellejero	
ABOLICIONISMO À BRASILEIRA: notas sobre uma narrativa de Joaquim Manuel de Macedo	67
Fernando C. Gil	
TRAMAS: RESISTENCIAS DE MUJERES Y TENSIONES DE GÉNERO ARGENTINA 1955-2015	91
Liziel Tornay	
O IMAGINÁRIO E O FAZER POÉTICO EM <i>UMA NOITE EM CINCO ATOS</i> DE ALBERTO MARTINS	113
Márcia Maria de Melo/ Cleunice Pereira Faustino	
MORTE EM VENEZA OU COMO VISCONTI DEVORA MANN	135
Roberto Antônio Penedo do Amaral	
PARÓDIA, COLAGEM E RESISTÊNCIA SIMBÓLICA NO DISCURSO EPIGRÁFICO DE YÊDA SCHMALTZ	159
Paulo Antônio Vieira Júnior	
MARIA ADELAIDE AMARAL: biografias, literatura e histórias de resistência	183
Kyldes Batista Vicente	
POÉTICAS DA DISTÂNCIA - <i>Cartas em regime de exceção</i>	197
Susana Guerra	

CONDIÇÃO AGREGADA E VIDA NUA EM "VELAS, POR QUEM?",
DE MARIA LÚCIA MEDEIROS 217
Tânia Sarmento Pantoja

APRESENTAÇÃO

A coletânea “LITERATURAS: DIÁLOGOS E RESISTÊNCIAS” é resultado de um ciclo anual de atividades desenvolvidas pelos pesquisadores do grupo de pesquisa Estéticas, Performance e Hibridismo (ESPERHI), coordenado pelo professor Augusto Sarmento-Pantoja (FACL/UFPA-Abaetetuba); e pelos pesquisadores do grupo de pesquisa Narrativas de Resistência (NARRARES), coordenado pela professora Tânia Sarmento-Pantoja (ILC/UFPA-Belém).

Compõe esta obra, os trabalhos realizados ao longo do ano de 2015, concluídos com a realização da quarta edição da Jornada de Estudos de Literatura e Resistência (III JELRE), evento cujo propósito tem sido refletir sobre os estudos de Literatura e Resistência, nesta oportunidade, foram empreendidas trocas e discussões entre pesquisadores de diversas Universidades Nacionais e Internacionais. Não poderíamos deixar de mencionar e destacar os estudos enviados por diversos pesquisadores, em resposta ao convite para integrar esta publicação.

O III JELRE ocorreu no período de 03 a 06 de novembro de 2015, no Campus Universitário de Abaetetuba (UFPA), com o Tema: “A resistência após 35 anos de democracia!”. As apresentações propiciaram um ambiente produtivo e de muitos debates sobre a ideia de resistência no cinema e na literatura, bem como oportunizaram discussões sobre a relação política e literatura.

As ideias aqui apresentadas, por pesquisadores de expressão nacional e internacional, cumprem assim a função de subsidiar as discussões que vêm sendo travadas desde a primeira edição do JELRE sobre as diferentes perspectivas da categoria resistência, assim como os constantes diálogos revelados pelas diferentes abordagens e objetos analisados.

Em suma, de um modo ou de outro, todos os autores desta obra, a partir de diferentes olhares, lançam mão de diferentes compreensões e reflexões, reafirmando o papel do conhecimento como protagonista no enfrentamento e na superação das várias formas de silenciamento e opressão na América Latina.

O alcance e a profundidade do tratamento dado às diferentes dimensões que envolvem direta e indiretamente a categoria *resistência*

na sociedade farão deste conjunto de textos uma referência acadêmica para pesquisadores, estudantes e professores, bem como representantes dos mais diversos organismos sociais que reconheçam na arte uma expressão capaz de refletir e representar a resistência na sua amplitude.

Registramos os nossos agradecimentos à Reitoria e Vice-reitoria da UFPA, à Pró-Reitoria de Administração, à Pró-Reitoria de Ensino de Graduação, à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, à Pró-Reitoria de Extensão, à Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento, à Pró-Reitoria de Gestão e Desenvolvimento de Pessoal, à Coordenação do Campus Universitário de Abaetetuba, à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela editoração deste livro e; à Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa – FAPESPA, pelo fomento.

Os Organizadores

DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO: trauma e memória dos sobreviventes

Prof. Dr. Augusto Sarmiento-Pantoja
Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: Neste trabalho apresentaremos algumas considerações sobre a relação *performance*, trauma e sobrevivência na análise de dois documentários performáticos pós-64, as películas: *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *No Olho do Furacão* (2003), de Renato Tapajós e Toni Venturi. Neles procuramos correlacionar o fato de encontrarmos em suas narrativas várias formas de testemunho do trauma em relação às experiências vividas por militantes políticos, que durante a ditadura civil-militar brasileira lutaram em busca da construção de estado democrático. Outro aspecto que nos chama atenção para essas duas películas é o fato dos diretores Lúcia Murat e Renato Tapajós terem sido militantes que passaram por experiências parecidas com as dos entrevistados por eles. Desse modo, o documentário ganha força e atrativos, pois expressa-se performático, segundo a acepção de Bill Nichols, quando considera que o documentário performático “pelo mundo representado nos documentários performáticos, espalham-se tons evocativos e nuances expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é mais que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (NICHOLS, 2005, p. 173). Nesse sentido, o documentário performático amplia nosso conhecimento e nos faz compreender nossas limitações enquanto leitores de uma realidade.

Palavras-chave: Performance. Trauma. Cinema. Ditadura Civil-Militar.

1. Documentário Performático

O cerne de nossa argumentação está voltas de compreender o que seria o documentário performático e como esse tipo de documentário está intimamente relacionado ao trauma e a sobrevivência. Neste caminho durante quatro anos buscamos compreender no que consistia essa classificação e para isso buscamos a origem do conceito a partir dos estudos de Bill Nichols (2005), pois ele foi o primeiro a conceber a existência de tal classificação para o filme

documentário. O estudo em questão *Introdução ao documentário*, apresenta seis modos para classificar o documentário, mas salienta há nesta postulação “uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciar expectativas específicas que os espectadores esperavam ver satisfeitas” (NICHOLS, 2005, p. 135). Por isso, os documentários são pensados por convenções e não são tomados como pontos fixos, o que possibilita se cruzarem.

Para Nichols há certa coexistência entre os modos de documentário: o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático. Quando o autor apresenta essa classificação ele se propõe construir uma espécie de historiografia do documentário em que os modos, ao mesmo tempo em que possuem particularidades, estão sujeitas a se correlacionarem, pois na cinematografia contemporânea, pode-se construir narrativa levando em consideração somente um desses modos, mas também, pode-se misturar modos completamente diferentes e opostos, sem que essa proposição se torne um problema, e sim tão somente uma opção estética.

Na classificação proposta por Nichols observamos que o conceito de documentário performático apesar de ser apresentado com várias implicações reflexivas o autor acaba por limitadora a compreensão do termo à autoria, ou seja, é performático porque os realizadores possuem papel direto nas cenas, relacionando o filme a sua experiência individual ou coletiva.

Apesar de tal reducionismo do conceito proposto por Nichols, vemos sua classificação como o ponto de partida para ampliar o horizonte de entendimento de tal conceito, pois vemos que esse tipo de documentário seria extremamente produtivo, pois se encontra marcado por uma forte relação entre

o testemunho e o trauma no cinema, por conta da presença de um agente narrativo e testemunhal (narrador/personagem/testemunha), que aqui chamaremos de testemunhador responsável por encaminhar a leitura da obra através das várias performances por ele construídas.

Sem dúvida, entre os modos propostos por Nichols, o mais adequado para esse estudo é o modo *performático*. Afinal, nos deparamos com um documentário em que “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários” (NICHOLS, 2005, p 170), fazendo com que a relação entre o real e o imaginário se torne uma marca do documentário performático por encontrarmos certo afastamento do relato objetivo, privilegiando-se a experiência e a memória, responsáveis por garantir ao documentário performático uma forte tendência testemunhal.

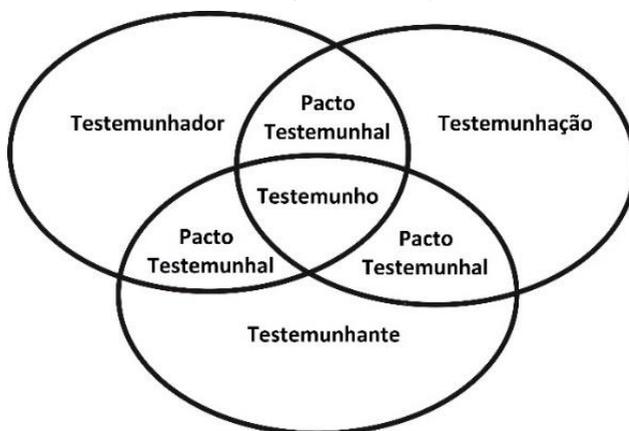
Categoricamente, o documentário performático pode ser compreendido como invocador dos “afetos em vez do efeito, a emoção em vez da razão, não para rejeitar a análise e o julgamento, mas para colocá-los numa base diferente” (NICHOLS, 2005, p. 176), pois o documentário performático nos proporciona ver o mundo com outros olhares que nos permitem repensar nossa relação com esse mesmo mundo, tal qual quando nos deparamos com o testemunho.

Nichols usa o conceito de *performance* para definir como o documentário será responsável por fazer com que o espectador reflita sobre uma realidade, fazendo com que perceba com o filme “a sua dimensão expressiva *relacionada com* representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial” (NICHOLS, 2005, p. 173, *grifos do autor*).

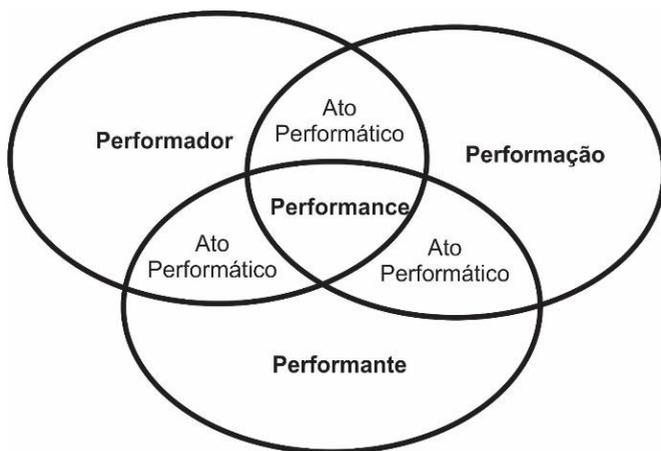
A associação entre documentário e *performance* na proposta de Bill Nichols revela uma preocupação afetiva direcionada à figura do espectador,

elemento novo na construção de um filme, isso porque o processo de criação e produção do filme possui um apelo afetivo, que busca fazer uma espécie de diálogo entre o filme e o receptor. Esse acordo faz com que exista no documentário performático a certeza de que o filme precisa promover a reflexão sobre uma experiência. Por isso, o modo performático no documentário explicita a experiência e faz com que o narrador/personagem/testemunho, ao narrar sua experiência de sobrevivência, crie um elo afetivo com o público/espectador/leitor, não para gerar a compaixão, mas para gerar a reflexão e valoração da necessidade de testemunhar.

Observamos ali um pacto testemunhal entre os atores do testemunho, ou seja, entre o testemunhador (narrador/personagem/testemunha) e o testemunhante (público/espectador/leitor), e entre eles e a ação testemunhal (testemunhação). Esse imbricamento nos dá condições para pensarmos um elo entre o documentário, a *performance* e o testemunho, pois a testemunha precisa do testemunhante para que sua performance testemunhal seja realizada e promova a reflexão do testemunhante (público/espectador/leitor) diante da testemunhação do testemunhador. Vejamos os diagramas abaixo:



Resumidamente podemos dizer que há nessa relação entre o narrador/personagem/testemunho (testemunhador) e o público/espectador/leitor (testemunhante) uma relação de interdependência, que chamamos de pacto testemunhal. Análogo a esse diagrama fizemos um segundo que nos leva a aplicar o mesmo princípio à *performance*, que se fundamenta na figura do *performer*, e o deslocamos para a interação entre todos os envolvidos na ação *performática*. Vejamos a proposição:



Neste caso Testemunhador e Performador teriam o mesmo papel na construção da narrativa, seriam os responsáveis por transmitir a mensagem. Do mesmo modo testemunhante e performante seria os responsáveis por receber tal narrativa e validar sua execução, pois uma narrativa não existe sem que haja algo ou alguém que possa recebê-la, seja no momento de execução ou a posteriori. Por último, mas não menos fundamental temos a testemunhação e a performance, que se constituem nas ações necessárias, movimentos, expressões, entonações, matérias e materiais usados na construção da

narrativa. Entre eles existe a interligação, interação, que chamamos de pacto ou ato. A relação múltipla entre eles é que se constitui o que chamamos de testemunho ou performance. Saliento que não se trata de uma coisa pela outra, mas sim de procedimento parecidos, testemunho não é *performance*, mas no testemunho encontramos *performance*, ou vice-versa.

Seus lugares de enunciação devem ser respeitados e suas impossibilidades também, sabemos que nem toda *performance* está associada ao testemunho, mas no caso dos filmes analisados sim, temos performances testemunhais, já que o cerne de cada performance é construir o testemunho possível das experiências limite vividas por aqueles indivíduos.

Retomando a argumentação sobre Nichols, o mesmo ao considera que o modo performático gera a reflexão, amplia de tal forma o alcance do documentário ao ponto de encontrarmos um conjunto muito grande e variado de formas documentais associadas a este modo. Daí a necessidade de também pensar que o modo performático pode ser identificado por meio da heroicização do narrador/personagem/testemunho. A partir desta percepção sobre o modo performático se torna perceptível que o público/espectador/leitor (testemunhante) quando da realização da *performance* junto ao narrador/personagem/testemunho (testemunhador) constrói sua reflexão sobre o que está sendo testemunhado, res-significando sua própria leitura sobre a história, pois os testemunhos nos permitem pensar na existência efetiva da figura da testemunha e na existência de um outro, o testemunhante, diante dos fatos históricos. Desse modo o público/espectador/leitor (testemunhante) perceberá a si e aos outros de maneira diferente da que perceberia antes de sua experiência performática viabilizada por meio do testemunho. Por isso, consideramos que

nessas narrativas encontramos o que chamamos de um cinema testemunhal ou um documentário testemunhal.

Mesmo que o crítico não relacione esse modo de documentário diretamente ao testemunho, acreditamos que essa associação é pertinente como veremos nas análises a seguir dos dois documentários performáticos analisados: *Que bom te ver viva!* (1989), de Lúcia Murat; *No olho do furacão* (2013), de Renato Tapajós e Toni Venturi.

2. **Performance e trauma no documentário performático**

Consideramos necessário apresentar antes das análises algumas considerações sobre o conceito de performance e sua articulação com o trauma, pois os filmes que analisamos estão permeados por essa articulação temática.

Iniciaremos essa associação com o conceito de *performance*, que sem dúvida alguma é bastante conflitivo, pois historicamente o conceito possui inúmeras articulações, entre elas com a cena, com a linguagem, com o corpo, com o gesto, com a expressão. Todas essas possibilidades fizeram com que o conceito sofresse inúmeras transformações ao longo dos anos, as quais passaram pela ideia de que a *performance*, só poderia acontecer ao vivo, sem a existência de outros suportes que não o performer, subjugando o público a sua criação. Vejo que hoje conseguimos ampliar essa proposição e alçar outros voos, como destaca Richard Schechner ao analisar que a fixação da performance em um vídeo ou uma fotografia não abduz a ação performática da *performance*, como destaca:

Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada sejam as mesmas em cada exibição. Porém, o contexto de cada recepção faz com que cada ocasião seja diferente. Mesmo que cada 'coisa' seja exatamente a mesma, cada evento em que a 'coisa' participa é diferente.

A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo. (SCHECHNER, 2011, p.30)

O fluxo, a corrente, a interação para nós se configura no ato performático, como princípio do processo de performance da *performance*. Essa performance, do ato performático imbrica os participantes da *performance*. Quando falo de participantes, incluo aí a própria ação performática (performance), o performer (performador) e o ou os indivíduos receptores/atores da *performance* (performantes). Esta última categoria, apesar de relacioná-la ao público que recebe, assiste, vive, experimenta a *performance*, quero deixar claro que não se trata de um elemento passivo nessa relação, os performantes contribuem com a realização das *performances*, seja como expectador ou como ator, mesmo quando não sabem qual o seu papel na performance, mas vai sendo incluído pelo performador.

A *performance*, não deve ser entendida como um evento estanque, pelo contrário ela ganha vida a cada experiência e por isso ganha novos sentidos ao ser experimentado por públicos diferentes. Por isso, sua multiplicidade de formas e sentidos nos esclarece Marvin Carlson:

Assim há dois conceitos diferentes de *performance*, um envolvendo a exibição de habilidades, e outra também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelos de comportamento reconhecido e decodificado culturalmente. Um terceiro conjunto de uso do termo nos leva a uma direção diferente. Quando falamos da *performance* sexual de alguém ou da *performance* linguística, ou quando perguntamos sobre o progresso de uma criança na escola, a ênfase não está na exibição de habilidades (embora isto possa estar presente) ou na execução de um determinado modelo de comportamento, mas no sucesso da atividade, tendo em vista algum padrão de realização que não precisa estar articulado com precisão. Talvez seja mais significativo julgar o sucesso da *performance* (ou mesmo julgar se é uma *performance*), nesses casos, não

é de responsabilidade do performer, mas do observador. (CARLSON, 2010, p. 15)

Acredito que ficou evidente o papel do público, do observador, principalmente porque ele pode se torna parte da performance, não fica isolado em seu lugar passivo, pois quando a performance alcança seu objetivo de promover a reflexão sobre a experiência ela movimenta o performante a uma condição de performador tanto quanto quem pensou e executou a performance *primeva*, um acordo tácito no ato performático, que se conjuga em pacto testemunhal quando se trata de um documentário performático.

A *performance* no documentário performático está associada ao testemunho por diversos motivos, primeiramente pelo fato de que falamos de um filme construído essencialmente por depoimentos que procuram fomentar uma reflexão sobre uma experiência limite, como são os casos do filme de Murat e do filme de Tapajós e Venturi. Filmes costurados pelo trauma, pela sobrevivência e principalmente por estratégias de literalização do trauma (ver. Seligmann-Silva, 2008), que promovem ao testemunho os rasgos de uma memória traumática (ver. Gagnebin, 2006).

Sobre o conceito de trauma, nos reportamos a Sigmund Freud, que analisa *Além do princípio do prazer* que

o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficazes contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. (FREUD, 1998, XVIII, p. 19)

São essas medidas defensivas construídas psicicamente pelo indivíduo traumatizado é que se formulam em performances, ou seja, todo processo de construção de um testemunho é marcado pelas formulações da

mente para garantir a literalização do trauma. Isso significa que o testemunho, possui uma performance específica para cada situação de narração. Narrar o trauma com bem destacou Seligmann-Silva é impossível, mas performar uma narração é a única forma de constituir o testemunho.

Neste caso, os filmes, aqui classificados como documentários performático, são performáticos também porque diante da necessidade de dar o testemunho os traumáticos o fazem por meio da performance de uma narração, que não será exatamente o que foi, mas será o que é possível ser. Vejamos o que Werner Bohleber (2000, p. 828), nos diz sobre o trauma:

Do ponto de vista da metapsicologia a teoria psicanalítica do trauma necessita de ambos os modelos tanto o hermenêutico, baseado na teoria da relação objetal, como do psicoeconômico. Nos termos da experiência psíquica, o modelo psicoeconômico - para o qual paradigmaticamente se encontra o choque traumático - destaca a experiência da dominação e de um excedente de violência, angústia e excitação, que não pode ser ligado na psique [*seelich*]. A passividade e o desamparo que são daí derivados podem levar a uma entrega a si. As construções dos modelos nas teorias da relação objetal partindo do arruinamento das relações objetais internas existentes, colocam no centro o total desamparo e a interrupção de qualquer ligação afetiva e comunicação interna, o que tem por consequência que o trauma não pode ser integrado via narrativa. (Apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 67)

A apreciação de Bohleber nos direciona a compreender dois caminhos para o traumático, um em que o choque traumático impede qualquer formulação do trauma por conta do desamparo e o arruinamento das relações afetivas e da comunicação interna e uma segunda em que mesmo diante do choque traumático, consegue construir uma narrativa, que de longe será o evento traumático, mas possibilitará o testemunho.

Salientamos que não acreditamos que o silêncio do traumático não é necessariamente uma etapa anterior ao testemunho, ao mesmo tempo não

podemos afirmar que o traumático que testemunha não possa cair em novo ciclo de silêncio. As relações são ambíguas e contraditórias e devem ser compreendidas por essa complexidade. Por fim, não devemos considerar que existe cura ou superação do trauma, temos a certeza de que o tratamento dado ao traumático que silenciou ou que testemunhou deve ser o mesmo, o respeito e dignidade, pois, calar pode ser uma alternativa, mesmo que desejemos ouvir seu testemunho.

3. Performance em *Que bom te ver viva* (QBTVV) e *No olho do furacão* (NOF)

A razão pela qual nos propomos a analisar esses dois documentários foi o fato de encontrarmos na cinematografia contemporânea do século XXI uma manutenção da necessidade de fazer filmes, que se constituam em peças emblemáticas de heroização dos militantes, sobrevivente da ditadura civil-militar brasileira, em meio a uma sistemática estratégia de silenciamento das ações do estado contra os movimentos de oposição à ditadura, que durante 21 anos aniquilaram diversos grupos que lutavam pelo fim da ditadura, aliado a uma campanha de desprestígio e até criminalização da militância dos movimentos de resistência no Brasil.

Os anos de 2014 e 2015 se tornaram momentos importantes de debate sobre os 50 anos da deflagração do golpe de 1964 e os 30 anos de democracia, o que potencializaram essas análises. Neste caso, observamos que os dois documentários costumam em tempos bem distintos esse mesmo debate sobre a necessidade de mostrar à sociedade que os militantes mortos e massacrados e

os sobreviventes dos porões da ditadura não são “os terroristas” e que deveríamos valorizar suas histórias e construir uma política de memória em nosso país, pois além de muito deles estarem esquecidos, quase tão enterrados quantos os militantes mortos e desaparecidos, é preciso ouvir, ver, entender e respeitar suas histórias.

Os documentários performáticos QBTWV e NOF podem ser classificados como performáticos tanto do ponto de vista de Bill Nichols, quando do ponto de vista por mim apontado, vejamos o que ele analisa:

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. [...] A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma à perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta (NICHOLS, 2005, p. 170).

Desse ponto de vista os filmes estão muito bem classificados como documentários performáticos, pois compartilham um desvio sobre a visão que temos da “representação realista do mundo histórico” (Ibidem). Ao mesmo tempo encontramos uma visão subjetiva dessas pessoas, além da presença do cineasta como parte desse grupo. Isso é possível porque de modo claro Renato Tapajós e Lúcia Murat, partícipes dos movimentos de resistência contra a ditadura civil-militar de 1964 testemunham, participam dos filmes, o primeiro, literalmente aparecendo na película e a segunda projetada na personagem ficcional que criou.

Ambos os documentários foram dirigidos por testemunhas vivas da resistência, o que marca o compromisso desses autores com uma reescritura da história, como salienta Walter Benjamin (1994) ao descrever a necessidade de

ler a história a contrapelo, desmascarando suas versões cristalizadas pelo poder. Os testemunhos aqui analisados, são marcados pela culpa diante da derrota e o desejo de desforra diante da crueldade de seus torturadores. Não que essa desforra pudesse ser compreendida como simples ressentimento, como avaliam os defensores da ditadura, mas como clamor da sobrevivência. Tomamos a epígrafe do filme *QBTVV*, retirado de Bruno Bettelheim como salientador dessa necessidade: “a psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive” (MURAT, 1989, 0’22” 0’ 25”). Do mesmo modo, a fala de abertura da personagem anônima criada por Murat em *QBTVV* denota bem esse sentimento, pois para ela “tudo começa exatamente na falta de respostas. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de porquê sobrevivemos, seria, como sobrevivemos?” (MURAT, 1989 0’49”1’01”). Por isso a personagem sem nome, poderia ser cada uma daquelas mulheres, inclusive a própria diretora, o que faz com que possamos entender que elas e nós precisamos “aprender a conviver com a certeza de que ter sobrevivido foi absolutamente casual” (MURAT, 1989 62’00 – 62’05”).

Lúcia Murat foi presa e violentamente torturada no DOI-CODI, onde permaneceu durante dois meses e meio. O mesmo aconteceu com Renato Tapajós, que chegou a escrever um livro na prisão, o *Em câmera lenta*, publicado após sua saída, como forma de testemunho de sua resiliência e das experiências na militância e na prisão. Mas foi por meio da linguagem cinematográfica que ambos abriram os arquivos dos sobreviventes e deram a eles o espaço necessário para que pudessem tirar do esquecimento o assassinato de seus entes queridos, seus relatos sobre o que foi a tortura e, sobretudo, como

vivenciaram estes acontecimentos e sua dificuldade de lembrar e narrar, por conta do trauma, como demonstra Maria do Carmo:

O que é que foram aqueles 60 dias... é muito... parece que foram 60 anos, isso eu já disse, não dá pra descrever. É uma coisa terrível, porque... é uma luta constante para você se manter inteiro. Eu me lembro que eu estava menstruada. Eles então para me pendurar no pau-de-arara em consideração em ser uma senhora, me punham uma calça nojenta. Uma calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa. E eu ficava pendurada com aquela calça. Porque começou a pingar e eles disseram que não estavam a fim de ver aquele espetáculo puseram a calça. Ai de vez em quando eles me pegavam com a calça e tudo e me jogava dentro de um aquário que tinha ali numa outra sala, depois pegava e tornava a pendurar no pau-de-arara. Isso durou até... eu não me lembro bem, é tudo muito confuso. Só me lembro que teve uma hora que... é... tavam tirando a minha pressão, e o outro sujeito dizia assim, pode continuar pressão de atleta, pode continuar! (MURAT, 1989, 12'38" 13'46")

O depoimento de Maria do Carmo no filme de Lúcia Murat retrata e reconstrói artisticamente a memória dos oprimidos durante a ditadura civil-militar brasileira de 1964 e como o trauma da experiência com a tortura destrói a memória ao ponto de não se ter como discernir o que era realidade e o que era delírio, pois “é tudo muito confuso”. Mas o certo em seu testemunho é que toda aquela experiência foi terrível. Nesse sentido a diretora do filme seleciona aquilo que deseja discutir e compartilhar com o espectador, alimentando, assim, o debate relativo ao conflito ficção/realidade proposto pelo cinema documentário.

O filme expõe as *performances* dos testemunhadores, que narram suas experiências dentro daquilo que seus traumas lhes permitem. Deste modo, observamos que a estratégia de construção narrativa entrelaçada ao testemunho amplifica ainda mais os liames entre o ficcional e o real. Essa costura entre a realidade e a ficção dá ao leitor (performante/testemunhante) a tarefa de separar ou não a realidade da ficcionalidade. Assim como afirma Marialva Barbosa:

Se o passado for visualizado como algo que pode ser recuperado, as fontes, documentos e emblemas do passado que chegaram até o presente, sob forma de rastros, serão privilegiados na interpretação. Se por outro lado, considera-se que o que chega do passado são vestígios memoráveis, permanentemente reatualizados pelas perguntas que do presente são lançadas ao pretérito, o que será destacado é a capacidade de invenção da narrativa. Ou seja, não se pode eliminar a categoria interpretação da história, da mesma forma que a história será sempre uma narrativa. (BARBOSA, 2007, p.17)

Os filmes documentários que estamos analisando possuem essa potência de interpretar a história da sobrevivência dos militantes que lutaram para destituir a ditadura brasileira e trazem consigo os vestígios desse passado, aos poucos trazido ao presente. Quando essas narrativas vêm à tona, há consequentemente uma atualização dessa história, pois novos olhares, novas vozes, novas interpretações são lançadas para o testemunhante. Desse modo, ele trava um debate com a obra e passa a ir à busca de resignificar suas impressões sobre o passado e construir postulações antes impensáveis, por isso, fica evidente a relação performática existente entre a obra cinematográfica, os autores (personagens, entrevistados, diretores) e os leitores, recuperando as premissas de Pierce, Morris e Iser¹ no campo de uma semiótica do objeto e da interpretação; ou de Jauss quando analisa a relação entre o escritor, a obra e o leitor, pois para ele

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio a reflexão moral. A nova obra literária e recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo por

¹ Ver CAMPOS, 2011.

outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. (JAUSS, 1994, p. 53)

A atualização pelo testemunhante, que nesse caso será também performatizante, será fundamental no contato com os filmes em questão, pois ao assistir *QBTVV* ou *NOF* o espectador perceberá a presença ideológica dos autores como aqueles que constroem a narrativa, apoiada e fundamentadas em suas próprias vidas. Por isso, elas são performáticas, pois não são apenas filmes, mas testemunhos tanto daquele que narra, quanto de quem é narrado.

Os diretores/autores ao escolherem os fragmentos que serão apresentados ao espectador alteram o estado pacífico do leitor, impondo-lhe uma necessidade de reflexão sobre tais testemunhos. As ações performáticas desses performers, tanto no filme de Murat quanto no filme de Renato Tapajós e Toni Venturi, expressam em suas narrativas “segredos” revelados de um passado difícil e passivo de ser superado, mas as câmeras e todo aparato técnico requereram uma filmagem a qual pressupõe uma observação de si, fazendo com que a narração seja anteriormente pensada para que diante da câmera e do diretor seja dado seu depoimento. Torna-se relevante a proposição de Marialva Barbosa ao considerar que:

Performar é realizar uma ação artística no tempo e no espaço. Porém, não é só a qualidade efêmera de seus atos que a caracteriza e sim a emergência de um ato criativo como articulador de processos estéticos, humanos e/ ou sociais em momento presente. (BARBOSA, 2007, p.1)

A *performance* enquanto ação está presente na atuação da atriz, que interpreta a personagem anônima, voz que não cala, fala direto para câmera que filma, dialogando diretamente com o espectador, incluindo-o em sua ação performática. No caso de *QBTVV*, cada uma das oito mulheres, menos a

personagem ficcional, têm dificuldade de encarar a câmera e contar suas dores provocadas pela agonia de suas memórias. A personagem anônima não narra somente: ela convida o espectador a fazer parte da ação reflexiva e interativa durante a ação cênica que envolve o documentário, mesmo quando o cerne do debate seja a necessidade de narrar contrastando com a urgência de esquecer. Nesse caminho o conceito de *performance* está atrelado a sua condição de testemunhador, que se veste na ação performática do performer. A *performance*, neste caso expressa a necessidade de recuperar as memórias que aterrorizam o testemunhador, que pode ser entendida como nos apresenta Jorge Glusberg em *A arte da performance*, que ela “é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (GLUSBERG, 2005, p. 65). Tais repetições de gestos e comportamentos são identificáveis em vários desses depoimentos responsáveis por esta instabilidade, a qual leva as testemunhas a calar, a chorar, a ficarem perplexas diante da insuportabilidade das situações. Por isso constroem narrativas urgentes, mas profundamente marcada pelos traumas oriundos, principalmente das torturas. Aliás, as sessões de tortura serão um dos principais focos da narrativa dessas mulheres, pois o filme é sobre tortura, como analisa a narradora de *QBTVV* diante de um cartaz do filme *Nascido para matar*, de Stanley Kubrick: “quem vai ver o filme além de nós nossas guerras são menores ou apenas o nosso medo é maior” (MURAT, 1989, 13’06 – 13’13”).

A mesma instabilidade destacada em Glusberg também será identificada por Renato Cohen, quando considera que a “*performance* é

basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (COHEN, 2002, p. 45-46). Nesse mesmo caminho, aponta Paul Zumthor, quando afirma que

a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2007, p.32)

Por isso, modificar o conhecimento também representa a mudança das certezas que movem seus ideais. Isso faz com que o testemunhante reflita sobre suas próprias convicções, e por isso se torne um performante, que modifica e é modificado pelo *documentário performático*. Vejamos como isso se dá no testemunho de Maria Luiza (Pupi):

Quando eu fiquei grávida e aí eu tava até fazendo terapia... e aí... o terapeuta disse agora eu acho que você já está bem, vai embora pra casa, vai ter seu filho, vai criar seu filho. Porque é uma vida nova que surge, é uma esperança grande que vem junto. E aí você se desloca do social para o individual e aí vai viver uma outra coisa. (MURAT, 1989, 33'30" – 34'01")

Quando Pupi relata a conversa com o terapeuta, deixa evidente a mágoa que sente quando lembra a cena, pois ele queria convencê-la de que era preciso esquecer todo o seu passado e que o filho teria que ter uma outra vida, longe de suas memórias. Mas isso seria possível? Como poderia ela passar uma borracha sobre suas memórias? O incômodo de Pupi sem dúvida espelha o incômodo do testemunhante, pois como seria possível dizer para um sobrevivente, “Esquece tudo! Vai viver uma nova vida!”. O trauma não será colocado em uma caixinha encriptada no fundo do baú, mesmo que esse seja o desejo de muita gente no entorno dos sobreviventes. A falta de sensibilidade do

psiquiatra nos assusta, mas sabemos que essa voz que pede o esquecimento dos crimes não está só: há um turbilhão de vozes que pedem o esquecimento, não só do trauma individual, mas principalmente do trauma coletivo, como se nada daquilo tivesse acontecido, ou pelo menos, já que descobrimos que aconteceu, “bola para frente”: é preciso continuar a vida e esquecer que o torturador é seu vizinho e continua impune, quando o militante é torturado por suas memórias diariamente. Mas quem se importa com isso?

Impossível esquecer. Principalmente quando as paixões e o pensamento ideológico formaram as bases do envolvimento na situação política do país por parte desses militantes. O desejo deles era fazer a revolução: se para isso fosse necessário viver na clandestinidade, ficar longe da família, perder todas as regalias da vida moderna, pegar em armas, matar ou morrer, eles não se preocupavam, pois estava pungente que era preciso viver no limiar da vida e da morte. Tinham certeza de estar promovendo um bem para a humanidade e para eles mesmos, já que lutavam contra o mal avassalador, representado pela ditadura civil-militar. Entretanto o que resta aos sobreviventes são as máculas deixadas pelo insucesso da revolução, com marcas perceptíveis em todos os depoimentos. Os traumas amargados, pela lembrança dos que morreram e a incompreensível sensação de que a sociedade não sabe ou faz questão de não saber o quão foi importante ser um militante e o quanto era necessário reconhecer os verdadeiros heróis da nação. Vejamos o depoimento de Carlos Eugenio Paz, em *NOF*, sobre a morte de Carlos Marighella:

Eu demorei muito anos para parar de chorar a morte. Tal vez é por causa disso que eu diga a você, que eu cheguei quase perder a ternura. Por que teve uma hora que eu parei de chorar. Mas, nessa época agente chorava os nossos mortos ainda. Foi.... Chorei em casa, chorei na rua. Fiquei desesperado por que eu andava pela rua e sai para encontrar o pessoal da

organização. E andando ali por Copacabana, e aquilo.... Puxa! Mas não têm uma bandeira a meio pau. A população continua andando... quer dizer... a vida está exatamente igual.... Quer dizer, morreu, assim, o brasileiro mais importante para esse país, para o destino desse país... e tudo continua igual! (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 34' 32" – 35'06")

Sem dúvida, o sofrimento em relação aos mortos deixou máculas, as quais duraram muito tempo. No caso de Marighella, a história delegou sua memória ao ostracismo, pois na conjuntura de nossa sociedade contemporânea poucos sabem quem ele foi ou que representou para história política nacional. O mesmo acontece com inúmeros militantes que foram esquecidos, ou melhor, nem são reconhecidos como parte da história brasileira, pois foram rotulados de terroristas e criminosos. Os filmes que analisamos buscam reconstituir as histórias desses militantes e desconstruir a imagem negativa que ainda hoje paira sobre os sobreviventes da ditadura civil-militar brasileira.

Por fim fala de minha experiência performática com os filmes, sem dúvida o teor dos testemunhos gerou um forte choque e a certeza de que precisamos divulgar cada vez mais esses filmes, pois não podemos pactuar com essa política de silêncio. Certamente, o que fazemos até então não é suficiente mas entendemos que é um tijolo fundamental na construção de uma política de esclarecimento.

REFERÊNCIA

BARBOSA, Marialva. **Vestígio do tempo**: história cultural da imprensa brasileira e práticas sociais de leitura. Lisboa: Revista Portuguesa de História do Livro, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1)

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Taís Flores Nogueira Diniz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **Memória, história e testemunho**. In.: GAGNEBIN, J. M. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In. Estudos de Performance: uma introdução. Trad. R. L. Almeida. São Paulo: Creative Cromons, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Revista Psic. Clin. Rio de Janeiro, Vol. 20, Nº 01, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Feneruch. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Filmografia:

MURAT, Lúcia. **Que bom te ver viva**. Documentário, 100 min. Cores. Brasil, Taiga, 1989.

TAPAJÓS, Renato & VENTURI, Tony. **No olho do furacão**. Documentário. 56 min. Cores. Brasil, Olhar Imaginário, 2003.

OS DESASTRES DA GUERRA DENTRO E FORA DE QUADRO

(Um fragmento de *O que vi - Diário de um espectador comum*)

Prof. Dr. Eduardo Pellejero
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
edupellejero@gmail.com

Em Madrid, na sala 201 do *Museu Reina Sofía*, podem ser apreciadas algumas das gravuras que compõem *Os desastres da Guerra*, de Francisco de Goya (claro que as imagens podem ser apreciadas em muitos outros lugares, inclusive na estação de Metro da linha dois, que leva o nome do artista).

Entre Fevereiro de 2015 e Janeiro de 2016 dediquei o meu tempo e a minha atenção à interrogação dessas e outras imagens. O resultado foi uma série de observações – quiçá nem sempre verdadeiras, mas sempre, sim, honestas – nas quais se confundem, sem ordem nem precedência, questões que guardam relação com o poder das imagens e o exercício do olhar, a intrínseca singularidade do visível e o comum da sua inteligência, o tempo da arte e o espaço do museu – e, em última instância, com a minha vivência de tudo isso como espectador.

O fragmento que publico a seguir acata, na medida do possível, a forma e as alternativas do diário que mantive durante os meses nos quais me consagrei a essa empresa (sem projeto), eliminando apenas ênfases desnecessárias, repetições e redundâncias. Trata-se, para mim, de uma decisão que excede as questões do estilo e aponta a uma forma de escritura crítica capaz de exceder a mera apresentação de hipóteses, inscrevendo no próprio corpo do texto as alternativas da experiência que lhe deu lugar, os seus impasses e as suas revelações, as suas inconsistências e as suas aberturas.

O que vi - Diário de um espectador comum
(5 de Fevereiro - 26 de Fevereiro)

5 de Fevereiro

Pela primeira vez me atrevo a adentrar-me nas galerias do museu. Digamos que planejei frequentá-lo com alguma regularidade, ainda que deva averiguar a razão durante o processo. Cedendo à ilusão cronológica, subo ao segundo andar e procuro a sala 201, cujo conteúdo ignoro por completo. Apenas sei que é a primeira sala da coleção permanente, que por outra parte admite uma pluralidade de percursos (pelo menos dois), mas que indubitavelmente começa aí.

* * *

À esquerda, ao fundo, passa em *loop* o filme que Louis Lumière fizera da saída dos operários de uma fábrica de Lyon no dia 5 de outubro de 1864. As portas abrem-se, sai primeiro um grupo de mulheres, algumas de vistosos vestidos (terão sido advertidas da filmagem?), todas de chapéu, depois três ou quatro homens, um cachorro, que late a um deles e quase faz cair outro que sai em bicicleta, outro grupo de mulheres, menor que o primeiro, mais bicicletas, mais homens, alguns fumando, outros conversando, o fluxo, que a princípio lembra um formigueiro, vai mingando, no final sai o último, fecha-se a porta, acabou. São apenas 46 segundos, mas poderíamos passar horas assistindo a essa cena uma e outra vez (no fundo, essa fascinação subjaz o cinema na sua totalidade).

* * *

À direita da parede na qual se projeta o filme de Lumière encontram-se alguns d'*Os desastres da guerra*, uma série de gravuras de Goya. À esquerda, uma seleção de fotografias de Alfonso Sánchez García.

Demoro-me um momento perante uma das fotografias: *Crianças do bairro de Tetuán*. Do fundo, à esquerda, umas crianças devolvem-me o olhar, como se me desafiassem a seguir o meu caminho, impedindo que possa contemplar tranquilamente a cena principal, um registo da pobreza de Madrid da década de vinte. Não é fácil olhar à vontade quando se é olhado assim, e é a pobreza a que me olha, a pobreza que olho, como perguntando “*Estás olhando para onde?*”. Nesse jogo de olhares cruzados, a fotografia cobra uma tensão difícil de suportar. Baixo a vista primeiro – desta vez ganham eles.

Ainda tenho as gravuras de Goya. A luz é pobre, quiçá com a intenção de agravar a obscuridade das representações. Uma a uma as percorro em silêncio. Antes de chegar ao final apodera-se de mim uma profunda melancolia. Em que lugar entrei? Não chego a ver sequer as obras que ocupam a outra metade da sala. Necessito tomar ar.

* * *

Alguns minutos mais tarde encontro-me no ponto mais alto do *Parque do Retiro*. O vento é cortante, está caindo uma geada, mas começo a sentir-me algo melhor. Uma multidão de pessoas perde-se nas veredas que se internam no bosque. Caminham sozinhos ou em grupos. Atuam com naturalidade. Tento comportar-me da mesma forma. Digo-me: são apenas imagens, não aconteceu nada, apenas viste algo que outros já viram, noutra lugar, faz muito tempo. Também não é que esteja tomando conhecimento do mundo pela primeira vez.

Mas não posso deixar de perguntar-me o que aconteceria se pudesse ver tudo o que já viram todos e cada um dos homens.

– Com certeza, ficarias louco.

– E se não fosse tudo? E se fosse apenas uma parte? Digamos: tudo o que há para ver no museu?

– Bem, evidentemente, terás que pagar para ver.

6 de Fevereiro

Passo o dia sem sair de casa. Leio o prólogo do catálogo da coleção permanente, que comprei na livraria do museu. O texto está cheio de referências previsíveis e de boas intenções, o que me faz temer que todos estejamos lendo os mesmos livros ao mesmo tempo, pensando as mesmas coisas, crendo estar exercendo certa resistência, fazendo a diferença, quando em realidade nos limitamos a reproduzir uma série de lugares comuns.

A história é astuta, dizia Hegel. Pergunto-me como é possível escapar à recorrência de certos nomes e de certos conceitos, ao abuso da ambiguidade e do quiasmo, à mesma programática vontade de combate e ao conformismo intelectual. Como fazer para não cair nessa forma da correção? Como fazer para errar?

7 de Fevereiro

A gente tomou as ruas. Milhares e milhares de homens e mulheres desconcentram depois de uma manifestação na *Porta do Sol*, onde protestaram pelo desemprego, os despejos, os cortes na saúde e na educação, a falta de

perspectivas. Exigem uma mudança. Juntos parecem fortes, sentem-se fortes, são fortes.

Oferecem uma imagem de si para si – não um símbolo, mas uma alegoria. Saíram a lutar, mas parecem estar regressando de uma festa. Inevitavelmente vem-me à cabeça uma das variações do romance infinito de Ts'ui Pên. *Um exército marcha para a batalha; atravessa um palácio no qual há uma festa; a resplandecente batalha parece-lhe uma continuação da festa e consegue a vitória.*

Perto da *Praça de Espanha* alguns grupos voltam a despregar os cartazes e ocupam várias faixas da avenida. A luz cai sobre as cúpulas mais altas, produzindo um contraste dramático contra o céu plúmbeo. Aconteceu, penso – pode voltar a acontecer. Sem notá-lo, a multidão me arrastou mais longe do que esperava ir.

8 de Fevereiro

Desenho um pouco. Nunca desenhei antes. Careço de qualquer técnica. Faço-o, poderia dizer-se, às cegas. Não me preocupa o resultado. Farei o que seja necessário para chegar a ver. Se vim até aqui, é para voltar a sentir – não apenas para sentir, mas para sentir de forma diferente.

9 de Fevereiro

Curioso por ver mais da obra de Goya, entro no *Prado*. Há tanta gente que é difícil avançar pelas galerias. É notável, porque lá fora faz um tempo esplendoroso e tive que fazer um esforço para me arrastar até aqui. O que vieram procurar nestas superfícies pintadas? O que procuro eu?

Estou a ponto de desistir de Goya (de todos os modos, teria que observá-lo em meio de uma multidão, aos bocados) quando me deparo com a anunciação de Fra Angélico. Trata-se de uma pintura capaz de suscitar em não importa quem uma felicidade quase física, como o dia que faz lá fora. No raio de luz que, do vértice superior esquerdo, cai em diagonal sobre o rosto de Maria, o dourado é de uma intensidade enlouquecedora, como cabe a um anúncio alucinado. Oculta, no seu seio, um pombo elementar, que parece dirigido a um olhar infantil, não aos doutores da lei. Se alguma vez brilhou com outra luz, não o faz mais. Hoje celebra apenas o milagre da sua própria existência, o que não é um pequeno milagre.

* * *

Aprendo isto: não vim procurar sinais, mas algo mais simples e mais intenso, que se esgota no caráter imediato da experiência. Se escrevo tentando prolongá-la, é porque temo que não volte a repetir-se. Não o fará, pelo menos não em sentido estrito. A escritura, por sua vez, poderá dar lugar a outras experiências, jamais à mesma. Contemplar a pintura de Fra Angélico foi como sentir o sol na cara.

10 de Fevereiro

Vejo *Like someone in love*, o filme de Abbas Kiarostami. Conta a história de Akiko (Rin Takanashi), uma jovem universitária, distante da família, que se prostitui para pagar os seus estudos, e que trava uma improvável relação com um professor aposentado (Tadashi Okuno). Só que o filme não mostra tudo o que vemos (em nossas cabeças), continuamente deixando fora de campo as personagens em torno das quais gira a ação: no princípio, Akiko discute com o

proprietário do clube para o qual trabalha ou conversa com a sua colega, mas não vemos o seu rosto, só ouvimos a sua voz; mais tarde, desnuda-se no quarto do seu cliente, tentando seduzi-lo, mas só vemos as suas roupas acumulando-se no chão, ou o seu pálido reflexo na tela de uma televisão; todavia, no final do filme, quando o noivo ciumento de Akiko descobre o seu segredo e vai atrás dela, não só não o vemos (apenas aparece como projeção da violência que ameaça a tranquilidade do departamento do velho professor onde tem lugar a cena), como o filme termina sub-repticiamente (deixando fora de cena o desenlace da história). Em todos os casos, o preenchido dos planos com aquilo que não mostram ou não podem mostrar fica a nosso cargo.

* * *

Através do recurso ao fora de campo, a imagem cinematográfica afirma o seu inacabamento, o seu carácter inconcluso, aberto, e solicita a colaboração do espectador, confiando nele o seu funcionamento, o seu sentido ou a sua resolução.

Algo similar fazia Goya na gravura que mais chamou a minha atenção alguns dias atrás. Nem tudo o que vemos salta à vista. Teria esquecido o que vi, se não tivesse visto o filme? Agora, por alguma razão, sinto necessidade de ver essa gravura novamente.

11 de Fevereiro

Há, em primeiro plano, uma mulher que, com uma criança ao ombro, parece voltar sobre os seus passos para tomar outra criança do braço e, com movimentos firmes e decididos, literalmente o arrancar daí. Tem o olhar vigilante,

como se medisse o perigo e calculara o tempo do que dispõe, que não deve ser muito.

Os olhos da criança olham de outra forma, com incredulidade e quiçá também com terror. A sua alma está pendente desse olhar, enquanto seu corpo se abandona ao gesto peremptório da mãe.

À esquerda, algo mais atrás, a cena se repete, revelando sem ambiguidade o terror pânico que virtualmente derriba o homem de negro que foge junto de um clérigo. Os seus olhos abrem-se a um espanto inumano, como na *Medusa* de Caravaggio. Algo pavoroso, algo terrível, algo inimaginável deve estar tendo lugar fora de quadro.

Ao fundo, subindo a ladeira, avança uma multidão em êxodo. Foge da guerra. Se nos aproximássemos mais da gravura, a imagem revelaria aí outros olhares semelhantes. Imediatamente à direita do rosto da mulher, o de uma mulher que carrega um fardo sobre a sua cabeça, apreensiva mas alerta – há que continuar, é necessário continuar! E um pouco à esquerda, justo por cima da criança em braços, a de um homem a cavalo, afundado no seu capote, que observa também, porém com distância e resignação. Debaixo do braço do homem de negro que olha despavorido, a cena repete-se mais uma vez: dois, ou quiçá três rostos, imóveis, assustados, parecem ter detido a sua fuga, por um momento, para ver. O que é que olham? Por que é que olham? Por que melhor não se concentram no que têm à frente e correm para salvar as suas vidas?

Por fim, em plena corrida, à direita da imagem, vemos alcançar o cimo da colina um rapaz, um adolescente apenas, que dirige o seu olhar à direita com visível constrição, ainda que pareça ter sido golpeado pelo espetáculo que se lhe oferece, como nos casos do homem e da criança que se encontram em primeiro

plano. Senti-lo-á a qualquer instante, seguramente, e como os demais deterá a sua corrida, como se desse de braços contra uma parede.

Lembro uma cena similar de *War of the worlds*, o filme de Steven Spielberg, na qual Robbie (Justin Chatwin), que foge junto à sua família, de repente se afasta dos seus e tenta atingir o alto de uma colina, detrás da qual se ouvem tremendas explosões. É uma cena na qual ressoa de muitas formas a imagem de Goya. A escassos metros da linha da frente, uma multidão escapa em êxodo. Ray (Tom Cruise), o seu pai, consegue alcançá-lo e derrubá-lo, interrompendo a sua corrida. Mas Robbie não pensa parar: quer, necessita ver. Já livre do abraço paterno, desfaz a distância que o separa do cume e perde-se de vista.

O que ele vê, já não o vemos nós. É-nos inclusive difícil de imaginar.

12 de Fevereiro

Nem Spielberg nem Goya carecem de recursos para retratar os horrores da guerra. As suas imagens abundam em corpos mutilados e torturados, em execuções sumárias e retaliações sangrentas. Ao mesmo tempo, porém, as suas obras parecem não ignorar que todo o testemunho tem os seus limites, e que viver para contá-la implica sempre não ter visto o pior, o derradeiro, o terminal.

13 de Fevereiro

Noite de insônia. Não consigo tirar a imagem de Goya da cabeça. Procurando conciliar o sono, me imagino no *Parque do Retiro*, levantando a vista para o sol até que a luz me obriga a fechar os olhos.

* * *

Cada vez que estou a ponto de dormir vem-me à memória a mesma imagem. É em Junho, a última vez que estivemos em Lisboa com S. Voltávamos a casa quando reparamos num pombo no meio da rua. Subitamente desesperada, S. tentou espantá-lo, para que saísse do meio, mas não conseguia aproximar-se o suficiente, porque o trânsito era intenso. Os carros passavam a alta velocidade, cada vez mais perto do pombo, até que por fim aconteceu o inevitável. Ao ser esmagado, o corpo fez um barulho espantoso. Eu dera meia volta, tentando me interpor entre a cena e S., mas ela afastou-me para o lado e não desviou a vista. Pude ver o horror nos seus olhos e foi para mim pior que o espetáculo da própria morte. Achei que envelhecia de repente, visivelmente, na minha presença. Senti-me um estranho perante ela. Deixei-a ir. Quando o sinal cortou o trânsito, voltei à rua, para ver, mas aí não havia nada.

* * *

Ainda desvelado, às duas, decido sair para dar uma volta. Chove. As ruas estão desertas. Procurando um bar, subo até à *Praça de São Idelfonso*. Muitos lugares fecharam cedo pelo mau tempo. Em *Colón*, por fim, encontro uma tasca aberta. Peço um vermute e sento-me junto da janela.

É noite fechada. Então era isto a aventura? Uma poça de água se ilumina intermitentemente de verde sobre o asfalto. Em vão tento imaginar o neon que alimenta esse reflexo. Tem alguma importância, depois de tudo?

Apesar do frio, as empregadas saíram à rua para fumar. Do salão interior chegam de tempos a tempos as flutuações de uma festa. A luz do balcão faz relumbrar as garrafas como pedras preciosas, mas o resto do ambiente se afantasma na penumbra. Quiçá não me encontro sozinho. Se não estivesse

sozinho, acaso poderia conversar. Forço a vista, procurando decifrar se há mais alguém aí. Então, lentamente, à medida que os meus olhos se habituem à escuridão da esquina mais afastada, vão se acendendo nas paredes umas fosforescências esbranquiçadas. Como nos sonhos, me aproximo sem ser consciente do meu deslocamento. As imagens se iluminam como se lhes acercasse a chama de uma vela: montes de cadáveres, corpos mutilados, rostos embrutecidos pela violência. São as mesmas gravuras de Goya que vi ontem pela manhã no museu e que mais tarde me impediram conciliar o sono e suscitaram a lembrança de S. e dos pombos. Levo a mão até uma das gravuras, na qual um cavalo se defende de um ataque de uma matilha de lobos, procurando comprovar a sua realidade. É dura e fria como a parede sobre a qual se encontra montada. A umidade enrugou o papel nas bordas. Se consigo tocá-la, está aí, não é um sonho.

* * *

Uma das empregadas pergunta-me se vou querer mais alguma coisa. É-me difícil ocultar o meu sobressalto. Apenas se assomou pela porta, esticando o braço com o cigarro para fora.

– Não, obrigado – digo-lhe –, já vou embora.

14 de Fevereiro

O título da gravura é: *Eu o vi*. O que pode significar esse título justamente no caso dessa imagem em particular? Abundam as interpretações que se limitam a fazer do título uma forma de reforçar a vontade de Goya de que a sua obra fosse vista como um testemunho do acontecido. Depois de tudo, ele vira aquilo com os seus próprios olhos. Não é o suficientemente claro?

Estabelecido isso, os especialistas perdem-se em interpretações vagamente edificantes, que celebram a visão crítica que Goya tinha da sua época, a heroificação das mulheres (mais clara em outras imagens da série), o seu desprezo pelo clero, e assim por diante.

Não é que isso não esteja aí, mas a verdade é que também é possível ver outra coisa. Já não uma representação do êxodo, testemunhado pelo próprio Goya ou reconstruído a partir dos relatos dos sobreviventes (pouco importa isso), mas um olhar, ou vários – esses olhares que Goya deve ter-se cansado de ver nos homens e nas mulheres que escapavam da frente. Um olhar, não uma imagem, porque, ainda que aplicasse todo o seu ofício na produção de imagens, Goya não podia ignorar que nenhuma imagem é capaz de dar conta desses olhares esvaziados, como por um tiro de espingarda, pelo espetáculo da guerra. O monstruoso não esgota o sublime objeto do horror. É por isso que, assim como o resto da série estimula os nossos sentidos e excita a nossa imaginação para que não esqueçamos jamais o que uma guerra traz consigo, em *Eu o vi* dirige-se à nossa razão, ao nosso intelecto, porque há coisas que apenas podemos pensar, mas não intuir pela sensibilidade nem pela imaginação. Além dos olhares, não há nada que ver, apenas algo que entender.

* * *

Orson Scott Card dizia que era necessário distinguir entre o horror, o espanto e o terror. “O espanto é a tensão pela qual sabemos que devemos temer algo que ainda não identificámos. O terror se produz quando vemos o que tememos. O horror é o rasto que fica depois de que acontece o que temíamos”. Na imagem de Goya, os rastos do terror gravados no profundo horror dos olhares suscitam em nós um espanto difícil de dominar, mesmo quando nos separem

séculos das guerras napoleónicas, porque o seu objeto não é a representação de uma tragédia particular, mas um apelo aos que olham, para que não volte a acontecer. (Mas acontece, não deixa de acontecer, acontece o tempo todo, e cada vez é mais difícil sobrepor-se ao estrondo das bombas, ao rumor incessante dos mercados e ao silêncio arrepiante dos meios de comunicação.)

* * *

- Por que desviaste o olhar quando a morte do pombo era inevitável?
- Tu sabes que necessitava ver.
- Sim, mas porquê assim, até o final?
- Achas que se desviasse o olhar mudaria alguma coisa?
- Não doeria tanto, suponho.
- Doer, já não dói. Não te preocupes.
- Eu, pelo contrário, não posso deixar de ver essa dor no teu olhar.
- Todos somos iguais perante a dor e a morte.
- Mas eu não me atrevi a ver, eu desviei o olhar.
- ...
- Não saberia o que fazer com isso. Acho que ficaria louco.
- Como Marguerite Duras.
- ...
- Talvez se não estivesses comigo, se não estivesses preocupado por que eu não olhasse, terias olhado sem medo. Quiçá até terias escrito sobre isso.
- Não sei. Às vezes sinto que escrevo para não ter que ver.
- Mas vê-me a mim, verdade? Vês a dor no meu olhar, e não desvias a vista, desta dor comum ao pombo, à sua escrita e a mim.
- Não me digas que agora vais fazer-me escrever sobre o pombo!

– Morreu sem dor, disseste. Lembras?
– Não é certo.
– Claro, disseste: “pelo menos foi rápido, não deve ter sentido nada”.
– Não, digo que a dor continua, que a morte continua, que não nos
deixa.

– ...

– ...

– Hoje morreram mais trinta e cinco pessoas na costa de Lampedusa.

– ...

– Igual ao pombo. Ninguém viu. É como se as tivesse tragado o mar.

* * *

Duras diz que houve uma época em que passava muito tempo sozinha em casa, numa solidão tão grande que podia pressentir a loucura. Um dia viu uma mosca agonizando na parede. Não foi algo rápido. Duras sentou-se no chão e ficou quieta. Não queria assustá-la. Por momentos alentava uma vã esperança de que a mosca se recuperasse, de que pudesse viver, não podia fazer mais, é impossível ajudar uma mosca nessas circunstâncias. Ao mesmo tempo, é improvável que a sua companhia oferecesse algum consolo à mosca, que não é bicho de sentimentos. Nem essas nem outras considerações possíveis fizeram retroceder Duras, que permaneceu firme até ao final, resistindo ao desejo de fugir. Sabia que devia olhar. A morte de uma mosca, escreveu, é a morte: a de um cachorro, a de um cavalo, a dos judeus, a do proletariado, a de todas as guerras. A morte daquela mosca comum, “aquela rainha negra e azul”.

* * *

Durante o último ano, mais de três mil pessoas morreram afogadas nas águas do Mediterrâneo. Homens e mulheres e crianças que escapavam à fome e à violência, à miséria e à guerra, cada um escapando ao seu inferno particular, procurando uma vida – não *uma vida melhor*, apenas *uma vida*. Das costas da Turquia continuam fazendo-se ao mar, em embarcações precárias e sobrecarregadas, que naufragam com uma frequência espantosa. Vêm por vezes de muito longe, se diria que de outro mundo, mas estão feitos da mesma substância da que está feito cada um de nós. *A sua morte é a morte*, mesmo que não digamos nada, não demos constância de nada, mesmo que olhemos para outro lado.

Os números são terríveis, mas são apenas isso: números. As imagens que, sem ênfase, resgatam fugazmente os jornais e a televisão, acompanhadas sistematicamente dos dados da imigração na Europa, também não fazem a menor diferença. Uns e outras dão lugar de imediato a discussões que não guardam a menor relação com a tragédia que aí tem lugar: o Mediterrâneo convertendo-se numa fossa comum. Ninguém quer saber. Depois de tudo, o problema não parece ter solução. Melhor não se preocupar.

Em 1969, Harun Farocki produzia *Fogo inextinguível*, um estranho filme no qual se perguntava como era possível fazer com que a sociedade da sua época abrisse os olhos para a guerra do Vietnam; como mostrar o napalm, por exemplo, sem que o público desvie o olhar ou se recuse a ouvir, esquecendo-se de imediato do assunto. O filme começa com a carta de um jovem vietnamita de vinte anos, Thai Bihn Dahn, quem escreve que na tarde de 31 de Março de 1966, enquanto se encontrava lavando a loiça, uma incursão aérea norte-americana sobrevoara a sua aldeia, arrojando bombas de napalm, uma das quais acabou

por cair muito perto dele, queimando o seu rosto, os seus braços e as suas pernas. Ato contínuo, Farocki oferece *uma débil demonstração de como funciona o napalm*, se infringindo uma queimadura de cigarro no braço, um gesto inesperado e chocante que – espera – nos force a abrir os olhos para o que vem a seguir, que é a exploração da *aterrorizante economia do napalm*. Num ensaio recente, Didi-Huberman mostrou, de forma aguda e original, o modo em que essa queimadura metonímica é capaz de desarticular as defesas e a má vontade naqueles que não querem saber, naqueles que prefeririam não ver. Há um detalhe, em todo o caso, que quiçá não passe despercebido: antes que caíssem as bombas, Thai estava lavando a loiça. Essa imagem, de uma cotidianidade que dificilmente encontra lugar na nossa imaginação quando escutamos notícias de uma guerra distante, nos intima, nos desarma, nos deixa expostos.

Quase posso imaginá-lo, quero dizer, *pôr-me no seu lugar* (mesmo quando tente evitá-lo, algumas vezes lavo a loiça). Logo, não estranha que, ao arder, a imagem do cigarro me queime na pele (e o cigarro arde apenas a 400 graus, enquanto o napalm chega aos 2000 graus).

Como fazer para sentir o que se passa no Mediterrâneo, para deixar que nos afete? Que imagem será capaz de fazer com que abramos os olhos, que despertemos a nossa empatia e a nossa sensibilidade, que apelemos ao nosso compromisso e à nossa responsabilidade? Carmen me dizia que haveria que conhecer esses rostos, antes que, inchados e carcomidos pela corrupção, venham dar à costa italiana. Mostrá-los, na imagem dos que cruzaram e viveram, ou na dos que ficaram, na dos que os viram partir, para ter uma noção do que é e significa que tenham morrido dessa forma, para entender o que é e significa que sigamos deixando que morram dessa forma.

Enquanto continuemos a reduzir tudo a questões legais e demográficas, enquanto continuemos a falar de imigrantes ilegais e de clandestinos, enquanto continuemos aludindo taxas de desemprego e rombos na segurança social, nada do que possa ter acontecido ou possa vir a acontecer terá uma existência autêntica, uma realidade efetiva, e a gente continuará morrendo. Roberto Saviano escreveu: “Repete uma história todos os dias, com as mesmas palavras, com o mesmo tom, e lograrás que já não se escute. Essa história não receberá atenção, parecerá a mesma de sempre. Será a mesma de sempre”.

Entretanto, as instituições reduzem tudo o que passou e continua a passar a uma mera questão de cálculo, como se fosse possível calcular o custo de salvar uma vida sem abdicar, por esse gesto, da nossa humanidade. Ninguém pode *de direito* estabelecer o que uma vida vale, mesmo se *de fato* esse cálculo seja realizado cotidianamente, e não só na administração das fronteiras. Nessa nova forma da banalidade do mal, que desperta tantos ecos do holocausto, e não nos fantasmas do mal radical que agitam os governos, radica o nosso maior desafio. Os limites da nossa imaginação para articular uma solução política não podem endurecer a nossa sensibilidade nem assombrar o nosso entendimento. Algo tem que mudar. Não é possível continuar a viver deste modo.

Quando na Europa me perguntam como é a vida no Brasil, e falo dos enormes problemas com os quais nos enfrentamos (problemas de discriminação e de indigência, de marginalidade e de violência), a reação mais comum nos meus amigos europeus é confessar-me que não seriam capazes de viver num lugar assim, no qual não pudessem andar pela rua com tranquilidade ou sair à janela sem deparar-se com o espetáculo da miséria. Compreendo-os

perfeitamente. Ninguém pode viver num lugar assim, pelo menos não sem fazer algo, sem exigir justiça, sem comprometer-se de alguma forma para que as coisas mudem. Nem no Brasil nem em parte nenhuma. Os corpos que vão dar às costas do Mediterrâneo a cada dia, gastos e desfigurados pela corrente, começam a fazer da Europa um lugar assim.

15 de Fevereiro

“Fui mosca quando me comparei à mosca.”

16 de Fevereiro

Acordo com a viva lembrança de uma conversa com S. antes de viajar para Madrid. Regressávamos a casa depois de ver *Natureza morta*, de Susana Sousa Dias, com quem, curiosamente, estudei faz anos em Lisboa, e discutíamos sobre a forma em que o filme conseguia que as imagens oficiais da ditadura mostrassem o que não mostravam, o que justamente pretendiam ocultar: a miséria, o descontentamento, a opressão. Quando isso se manifesta, dizia S., temos a sensação de ter visto mal, pelo que voltamos sobre as imagens outra vez, tantas vezes como seja necessário, até que todo o espetáculo se contamina de irrealdade, dando lugar a uma imagem espectral, onde o que vemos são fantasmas (mas os fantasmas não são visíveis, claro).

Como na gravura de Goya, o objeto do horror dos olhares não está em quadro, ainda que isso não signifique que possua uma existência fora de quadro; dir-se-ia que assombra os olhares como uma presença elusiva e, em última instância, se confunde com o horror que os olhares expressam.

Se desviassem a vista, me digo, se corresse para salvar as suas vidas sem olhar para trás... Não adianta, continuam aí. Quiçá a existência de algo incompreensível seja pior para nós que o seu semblante inumano, me dizia S., pelo que voltar o olhar sobre o que nos aterra é inevitável. No fundo está a ideia de que, uma vez compreendido, o terror desaparecerá, inclusive quando o horror persista, e então voltaremos a sentir-nos em posse da nossa liberdade, donos dessa potência única que é capaz de negar o dado. Falo de comportar-nos como adultos e não como crianças. Por isso, sempre, é preciso ver.

17 de Fevereiro

O trabalho na biblioteca sobre a imagem de Goya lentamente vai me devolvendo a confiança de que ver é um exercício, não uma especialidade, e que as imagens respondem se lhes damos espaço e tempo, se investimos nelas. Olhar é difícil e requer treino, *um implacável treinamento*.

* * *

Pela tarde, na Complutense, assisto a uma conferência sobre a pintura na obra de María Zambrano. Convidou-me Jordi, a quem começa a preocupar o meu prolongado isolamento. Acho que se sente em parte responsável, porque foram ele e Ana María os que tornaram possível que me instalasse em Madrid.

Zambrano tampouco era uma especialista. Era, sim, assídua do Museu do Prado e amiga de um punhado de pintores. As imagens foram parte da sua vida, como são agora da minha. Algumas comoviam, isto é, a moviam e se moviam junto dela, dando conta de uma ressonância possível entre os olhares de certos artistas desaparecidos há muito tempo atrás e o seu olhar inquieto de espectadora comum – fenómeno impessoal e poderoso, que era capaz de pôr

em marcha o seu pensamento e, através do seu, hoje, quiçá, também o nosso. Considerava que a pintura era um lugar privilegiado para interrogar a realidade. Não alimentava nenhuma forma de má consciência por isso. Quando a dúvida a assombrava, colocava o problema à própria pintura, *a certas pinturas*, como à Santa Bárbara do Mestre de Flemalle que se encontra no Prado; perguntava-lhe: “Por que tens me acompanhado tanto? Por que continuas acompanhando-me agora que apenas consigo ver-te?”. Não entendia como alguém podia pensar que somos nós que escolhemos e não a pintura, nós e não o real. O privilégio que atribuía à pintura não necessitava justificação para ela, porque a pintura em si não tem justificação.

Aprender disso: o desejo que alimentam em nós certas imagens é causa de si próprio e quiçá não devemos exigir dele senão que justifique o tempo que lhe dedicamos. Claro que...

* * *

– Mas então há arte verdadeira? A arte não é toda ela mentira?

– Não sei nada da verdade e evito no possível a mentira. Mas posso dizer-te isto: *a arte que se vê como arte é diferente da arte que faz ver.*

* * *

Há quase cem anos, nesta mesma cidade, uma mulher visitava regularmente o Museu do Prado. No México ouvira falar algumas vezes da sua obra, mas nunca me dera ao trabalho de lê-la. Talvez não fosse o momento. Os livros também têm a sua hora (e por vezes, com alguns livros, por muito importantes que sejam, essa hora nunca chega para nós). Agora estava preparado, agora estava aberto. Há gestos que nos tendem uma ponte. Alguma

vez escreveu: “Eu venho aqui [ao Prado] porque não vejo. Tenho advertido que não sei ver”.

Na realidade, Zambrano era uma atenta observadora de tudo o que acontecia no mundo. Se a pintura representa para ela um lugar privilegiado onde deter o olhar, ou, melhor, onde *exercer* o olhar, é porque condensa o olhar de alguns homens e mulheres que viram as coisas desvelar-se, mostrando o seu coração secreto, dando-se. A pintura revela o olhar para o olhar, permite que a subjetividade seja recuperada como objetividade e que a objetividade seja aprendida como trama (inter)subjetiva do mundo. Habitualmente, o mundo não se mostra dessa maneira. “Entre todo o real – dizia Zambrano – só umas poucas coisas dão a cara de verdade, se manifestam”. Olhamos o mundo mas o mundo não nos devolve o olhar, não parece nos concernir (*regarder*, em francês, conjuga ambos os sentidos: olhar e concernir); o vemos apenas como um conjunto de ferramentas e obstáculos, a uma distância insuperável. A pintura, pelo contrário, dirige ao nosso olhar um apelo, exigindo o compromisso de todas as nossas faculdades para vir a ser.

Enigma e aprendizagem se conjugam nessa experiência na qual se trata de libertar a essência das imagens, insuflando-lhes vida (necessariamente uma nova vida), incorporando-as ao jogo proposto pelo olhar. A mesma confiança levava Schiller a escrever que no comércio com a arte podemos aprender sobre a disposição do dado para receber uma forma, isto é, para ganhar sentido, ao mesmo tempo que desenvolvemos a nossa capacidade para dar forma e sentido ao dado. Para isso, claro, não é suficiente dirigir a vista à arte; é preciso olhar com toda a nossa inteligência, e até com o coração, entrando num tempo substancial, que é o tempo da criação e da liberdade.

* * *

Tudo nasce sempre de ver simultaneamente duas imagens diferentes da mesma realidade.

18 de Fevereiro

Carta de Tânia. Escrevera-lhe procurando partilhar com alguém a experiência de Goya. A verdade é que estou muito sozinho. Quero dizer que a solidão pela que vim por vezes resulta-me excessiva. O correio não desafia as leis da solidão, apesar de que disperse ainda mais a minha escrita, já de si inclinada à dispersão.

Tânia não fez demorar a sua resposta. “O terror deixa rastos”, escreveu. Viu coisas que eu não sei se seria capaz de olhar cara a cara. No norte do Brasil mantém a vista firme perante o que já ninguém parece querer continuar a ver. “Não esqueças que o terror deixa rastos”, me escreveu.

Padece de uma forma aberrante de estrabismo: com o olho direito contempla o presente, com o esquerdo olha para o passado. Por que escreveu justamente isso? Por que a mim?

Nasceu na ilha de Marajó (a maior ilha fluvial do mundo). De criança cruzou o rio e cresceu em Belém. Recomendou-me a leitura de *K.*, um romance de Bernardo Kucinski, e *Mão judia 1964*, um conto de Moacyr Sclliar.

Não esquece nada, não perdoa. Tem memória até para o que não parece ter deixado lembrança. Quando a conheci, faz isto já algum tempo, disse-me perante o paredão vegetal da selva: “o visível e o inominável não são a

mesma coisa, há que trabalhar as palavras para arrancar formas ao que não tem nome”.

A inteligência também deixa rastos.

* * *

Associação livre. O homem que se apoia no frade, avança olhando para trás, como o anjo cinzento de que falava Benjamin.

De jovem, Goya conheceu certo entusiasmo pela ilustração, que a guerra (mas não só) aniquilou por completo.

A série dos *Desastres* não teve uma boa acolhida. A radicalidade da sua denúncia, a sua recusa de qualquer forma de compromisso, deveu ser considerada antipatriótica. Goya olhava para atrás, não chamava a seguir em frente. Colocava paus na roda, acionava (outra vez Benjamin) o freio de emergência da história. Notavelmente, as gravuras só conheceram a sua primeira edição em 1863 – 35 anos depois da sua morte.

19 de Fevereiro

Leio um ensaio de Didi-Huberman que gira em torno de uma metáfora ao mesmo tempo belíssima e perturbadora: *quando as imagens tocam o real, ardem*. O texto propõe que as imagens chegam a nós cobertas de cinzas – cinzas de numerosos fogos que arderam avivados por olhares dispersos no tempo. Logo, para que voltem a arder devemos identificar o lugar onde as imagens ainda ardem, o lugar onde a cinza não esfriou, que é o lugar onde tocam a realidade que é a nossa.

O texto está cheio de achados, de citações justas, de sensibilidade e inteligência. Resgato esta de Valéry, que faz ressoar o sentimento de S. perante os vislumbres da morte: “Da mesma forma que a mão não pode soltar o objeto ardente sobre o qual a sua pele se funde e se pega, a imagem, a ideia que nos deixa loucos de dor, não pode arrancar-se da alma, e todos os esforços e os rodeios da morte para desfazer-se dela o atraem para ela”.

* * *

A imagem de Goya continua a me fazer pensar. Fá-lo intempestivamente, quando menos o espero (a destempo), fora de lugar (metaforicamente), ao preço de arrestar todo o meu pensamento, de tornar-me incapaz de qualquer outra iniciativa intelectual – amante ciumenta e excessiva.

20 de Fevereiro

Nevou. A neve é um fenómeno estranho para mim. Observei-a longamente, com fascinação, como uma criança. Não neva como chove. O tempo para quando neva. Foi acumulando-se de forma quase imperceptível sobre os meus ombros e sobre a minha cabeça. Também pode ser cruel, pensei. Morte branca. Não aqui, claro. Aqui apenas é uma curiosidade.

Mais tarde, na universidade, enquanto assistia distraidamente a uma conversa sobre a fundação das primeiras cidades na América Hispânica (à qual fui, desta vez, convidado por Rodrigo), voltei a contemplá-la através da janela.

As nuvens escureciam o horizonte. Lembrei um conto de Mijail Bulgákov no qual um médico rural, depois de acudir a uma consulta na que administra morfina a uma jovem agonizante, decide regressar de imediato ao hospital, desafiando uma tempestade de neve. Durante o caminho dorme de

tempos a tempos, sonha que já se encontra em casa, e acorda quatro horas depois em meio do nada. O frio é tão intenso que apenas sente o corpo. Não se movem. O cocheiro deteve o trenó por completo e procura em vão um ponto de referência. O médico pergunta: “Não encontra o caminho?”. E o cocheiro responde: “De que caminho fala? Agora todo o vasto mundo é um caminho para nós. Estamos perdidos. Morreremos junto aos cavalos!”.

A noite apagara a paisagem na janela. Durante um momento não soube onde me encontrava. De todos os modos, nunca estive tão atento ao que passa ao meu redor. Vai passando.

21 de Fevereiro

Almoço com Carmen e a mãe, que estão de passagem por Madrid. Tentam convencer-me de que estou com melhor aspecto. Levo tantos dias sem falar com ninguém que posso ter dado a impressão de estar um pouco louco. Ao referir-me ao que estou escrevendo, faço-o com entusiasmo e convicção. De repente, tudo parece possível, ao meu alcance.

Não é assim.

22 de Fevereiro

Hoje passei pela pensão para ver se chegara alguma carta desde que me mudei. Chegaram, com efeito, duas cartas de S. Caminhei ensimesmado até aos *Jardins de Sabatini* antes de abrir a primeira. Não falava de nós, da distância que abri entre nós. Falava das noites junto ao mar, do tempo mole das noites junto ao mar.

Conta que para fingir a insônia costuma sentar-se na sala, junto da biblioteca, e escolher um objeto qualquer – um livro, um bibelô, uma fotografia – no qual concentra o olhar tanto tempo como seja necessário, até que o objeto se abre como uma flor, revelando o seu mistério. Quando isso acontece, o sono se apodera dela e dorme sem sobressaltos até de manhã.

Fui incapaz de abrir a segunda carta.

23 de Fevereiro

Volto sobre a imagem de Goya. A rigidez das figuras não é acidental nem se deve aos compromissos que exigiam as técnicas de gravura da época. Estão presas ao que veem. A paradoxal perenidade que Goya impôs aos olhares não é gratuita. Um olhar também pode ser preso.

Não sabemos o que veem, é certo, mas está aí, em imagem. Goya não desconfia da potência da representação como nós, e apela a todos os meios da sua arte para forjar imagens de mutilações e de torturas, de execuções e de cadáveres cada vez que lhe parece necessário. Jamais evita o horror. Se olharmos o tempo suficiente esta imagem, se fixamos o olhar nela da mesma forma em que S. fixa o seu olhar nos objetos esperando que se abram, veremos que o horror sempre esteve aí, envolto nos olhares, como numa noz.

Os olhares em geral são fugazes. Num mundo em que tudo se encontra em permanente mudança, está bem que seja assim. Mas há imagens capazes de congelar um olhar, de gravar-se profundamente em nós, perturbando para sempre a forma em que vemos o mundo (outra vez: *como um fantasma*).

Nos anos oitenta, depois da guerra, na Argentina era comum cruzar-se com homens, ao mesmo tempo jovens e envelhecidos, com os mesmos olhos

vidrados. Levavam o horror gravado na memória, como se continuassem lá, ou como se tivessem trazido a guerra com eles. Eram olhares que olhavam para outra parte, olhares condenados a viver vendo constantemente aquilo que viram um dia, olhares abismados naquilo que ninguém devia ver jamais.

* * *

Susan Sontag sugere que a unidade básica da memória é a imagem isolada, a fixação sobre uma imagem isolada. A pintura, a gravura, e mais tarde a fotografia, exploraram à *consciência* a intensificação das imagens em ordem a torná-las memoráveis. Da mesma forma que Goya, fotógrafos como Cartier-Bresson e Robert Frank são capazes de suspender o tempo num momento decisivo, tornando novamente visível o visível, chamando a nossa atenção para o que de ordinário não vemos.

Vivemos num mundo saturado de imagens. As imagens proliferam onde quer que olhemos, registradas, transmitidas e reproduzidas vertiginosamente, sem descanso. Mas isso não significa que vejamos tudo. Em geral as imagens se dirigem a nós como meros signos a ser decifrados, sobre os quais apenas nos detemos. Não é de surpreender, portanto, que não nos pareçam abertas à articulação com a nossa história e a nossa atualidade, a nossa realidade e o nosso desejo. Enquanto não abramos os olhos para isso, as imagens continuarão a nos assombrar.

* * *

Imagens que os homens e as mulheres forjam de si mesmos, para que os homens e as mulheres se vejam a si mesmos e, quiçá, se imaginem a si mesmos de outra forma daquela que se vêem, dando lugar a novas imagens do que são, do que poderiam chegar a ser.

* * *

O que é que vês? Gostas do que vês? Agita esse desejo.

24 de Fevereiro

Anteontem aconteceu-me a coisa mais estranha. Vagava pelos *Jardins de Sabatini* depois de ler a carta de S. Pensava nela. Apesar do frio, de vez em quando me detinha para tomar uma nota na livreta que costumo carregar comigo. Fizera-o frente ao *Templo Debord*, ao contemplar o horizonte aceso pelas últimas luzes do dia, quando uma rara personagem veio ao meu encontro. Era alto e uma profusa barba branca lhe cobria o rosto. As mãos, de pele translúcida e manchada, denunciavam a sua idade, que devia rondar os setenta anos. Fez-me um gesto discreto para que lhe passara a livreta. Empunhara uma caneta e, sem pronunciar uma única palavra, dava-me a entender que o que tinha para dizer o faria por escrito – “cabe fugir a uma ermida, à loucura, à morte; e cabe conquistar com as armas; por que precisamente escrever, fazer por escrito essas evasões e essas conquistas?”. Passei-lhe a livreta com resignação, esperando que me pedisse mais alguma coisa. Não pediu nada. Com uma letra que a começo não compreendi, e que atribui a alguma variante do alfabeto cirílico, escreveu umas palavras. Era uma pergunta, que só decifraria mais tarde; dizia: “Para quem escreves essas linhas?”. Como não respondera de imediato (em essência, o homem estava tentando estabelecer um diálogo comigo), escreveu mais um pouco. Cheguei a ler a palavra “contigo”. Então compreendi que escrevia na minha língua e pude compreender também o anterior e lhe disse, de viva voz, não por escrito, que escrevia apenas para mim (ainda que não fosse totalmente

certo, sobretudo naquele momento, em que pensava em S.). Voltou a aproximar a livreta ao seu rosto. Escreveu: “Melhor não escrever para si mesmo”. Pareceu-me uma observação lúcida. Escreveu: “Com a tua participação mental nós dois poderíamos mudar o sentido”. Se alguém mais que eu, alguém como Vila-Matas, por exemplo, introduzisse uma cena similar à que narro no seu diário, não duvidaria em suspeitar de impostura. Mais tarde, inclusive, me sentaria longamente num café para tratar de ganhar uma consciência mais clara do acontecido, porque tudo, a partir dessa frase, cobrou tons de uma irrealdade familiar. É o tipo de cena que escreverias, disse-me, e me perguntei se não o teria feito de alguma forma. Quiçá alucinava, febril pelos efeitos do frio (estava gelando). Só que a livreta estava aí, e as palavras na livreta. Continuam aqui ao meu lado, de fato. Claro que bem poderia ter escrito essas palavras em alguma espécie de transe psicótico, mas a tranquilidade com que me lembro da cena, e em geral a calma na que tenho vivido as últimas semanas, não me induzem a suspeitar uma crise semelhante. O homem continuava aí, esperando uma resposta da minha parte. Disse que tinha que ir embora. Sem contrariar-me, girou um pouco a livreta, para aproveitar o exíguo espaço que restava na folha. Escreveu: “Não tens pressa. És o teu dono”. Concedi-lhe isso. Escreveu: “Dispões de toda a tua vida para compreender”. Aqui cabem pelo menos duas interpretações diferentes. Dispunha de toda a minha vida para compreender que não há pressas, que sou o meu dono? Ou para compreendê-lo a ele? De uma ou de outra forma, nesse momento os dois enigmas sobrepunham-se em mim, que sentia estar perdendo o contato com a realidade. O homem não parecia notar a minha confusão. Escreveu: “O autor aqui presente te convida a partilhar um chá” (sic). Fique a olhá-lo feito parvo. Por que escrevera “o autor”? Senti uma

imperiosa necessidade de sair daí. Escusei-me. Quiçá aludi um compromisso inexistente (não tinha nada para fazer), quiçá lhe prometi que sem falta me sentaria com ele da próxima vez que nos encontrássemos. Escreveu: “Não aceitamos promessas”.

– Entendo – lhe disse – tampouco eu aceitaria promessas.

Olhou para mim durante um momento, sem escrever nada. Era um olhar claro, tranquilo, sem velos. Por que não falava? Em nenhum momento considerei que pudesse tratar-se de alguém mudo. Começou a escrever novamente. Como sempre, até aí, demonstrava certa dificuldade em despontar as frases. Para não deixá-lo nervoso, baixei a vista. Vestia uns cuidados sapatos de pele e, ao contrário de mim, calças especiais para o inverno. Apesar do seu domínio do espanhol, tinha certo aspecto nórdico. Terminou de escrever e devolveu-me a livreta. Acabara? Dizia: “Hoje, 7 de Fevereiro de 2015, recusado o convite. A próxima vez é a tua vez”. Chamou a minha atenção que colocara a data e me cominasse a regressar. Lembrei Borges nas margens do Ródano. Se a realidade admitisse redundâncias, aquele homem podia ser eu – mais lúcido, mais digno. Chegaria alguma vez a ser como ele? Podia a vida deparar-me tantas coisas como para mudar-me de tal maneira que chegasse a ser-me impossível reconhecer-me no que fui? Estendi-lhe a mão e lhe agradei torpemente pelas suas palavras. A sua mão era firme e pesada como uma rocha. Não sou eu, pensei, apenas não sou capaz de vê-lo tal como é – nem de partilhar uma mesa nem beber um chá na sua companhia. Sorria quando dei a volta para continuar o meu caminho. Fi-lo sem pressas, mas também sem olhar para trás. Acreditarias se te juro que não inventei nada disto?

25 de Fevereiro

Regresso à série completa dos *Desastres*, que consulto numa edição catalã de impecável qualidade de impressão. Não posso evitar reparar que, apesar do horror, as personagens raramente desviam o olhar ou cobrem os olhos perante as cenas da barbárie. Quiçá a única exceção seja a lâmina 26 – *Não é possível olhar* –, onde o objeto do pavor se insinua à direita, sob a forma das baionetas do pelotão de fuzilamento – mas quem é capaz de olhar a própria morte cara a cara? Na última lâmina, que leva o número 18 – *Sepultar e calar* –, dois homens cobrem os seus rostos, mas não fecham os olhos, apenas tentam preservar-se da putrefação que exala a montanha de cadáveres.

Nem a morte própria nem a corrupção da carne detêm o seu avanço porque as deixamos de sentir, mas só quando as sentimos devêm humanas, isto é, o nosso assunto. As imagens de Goya desconhecem qualquer forma de piedade. Não lhes preocupa a nossa sensibilidade, apenas pensam em alcançar a nossa razão. Aí, onde reside a nossa liberdade, a sua crua realidade procura dar lugar a ideias de um mundo menos absurdo. Não é para isso que serve a arte em tempos de aflição?

* * *

- Vieste aqui para ver ou para não ver?
- Para ver, claro.
- Então por que cobres o teu rosto?
- É que há coisas que me dão volta ao estômago.
- Também tremem as tuas mãos.
- A escuridão estende-se à nossa volta.
- A escuridão jamais é absoluta, já verás.

- O que significa isso?
- Está em ti resolvê-lo.
- Ardem-me os olhos.
- Vão te arder mais, se os manténs abertos...
- ...
- ... mas não os feches.
- Não.
- Não.

26 de Fevereiro

O frio polar que assola a cidade me retém em casa mais do que gostaria. Saio à rua em excursões fugazes, que me levam de um ponto a outro da cidade. Não vagueio, não me detenho. O devaneio e a contemplação me estão vedados nesses trajetos. Tudo isso se reflete na minha escrita, que regista como um barômetro as mudanças do meu humor vital.

As noites não me oferecem maior solaz. Ontem voltei a sonhar com a morte. S. me despertava a meio da noite. Estava assustada, e eu tentava acalmá-la sem sucesso. A escuridão do quarto não era total. “Já está”, dizia, “vês?”, mas S. já não se encontrava ao meu lado. Então se ouviam explosões na distância. O departamento em que moro dá para um pequeno pátio de luz, ao qual dificilmente chegam ecos do exterior, pelo que não tinha forma de saber o que estava acontecendo. As explosões se multiplicavam e eram cada vez mais próximas. Depois andava entre os escombros. S. não aparecia por parte nenhuma. Os sobreviventes amontoavam-se nas esquinas. Pareciam mortos. Permaneciam em silêncio, sem expressão. Os rostos ganharam uma cor

indefinível, como no relato de Lovecraft. “Já está”, gritei, “olha!”, e tudo voltou a sumir-se na escuridão. S. dormia calmamente ao meu lado.

Acordei e acendi a luz de imediato. O silêncio era praticamente absoluto. Estou sozinho, lembrei. Não voltei a conciliar o sono.

* * *

Durante a tarde passo pela *Praça do Oriente*, onde pode ler-se uma placa que rememora a insurreição popular contra as tropas francesas a 2 de Maio de 1808. Goya dedicou uma pintura monumental a esse acontecimento – *O 2 de Maio de 1808. A carga dos mamelucos* –, assim como às execuções que tiveram lugar no dia seguinte, quando a insurreição foi esmagada – *Os fuzilamentos de 3 de Maio na montanha do Príncipe Pio*.

A guerra que viu (ainda que nem sempre pelos próprios olhos) teve lugar aqui. Os pacíficos caminhos que me impõem as aventuras da crítica estão assombrados por fantasmas de um passado tenebroso, que volta e não deixa de voltar (em francês fantasma é aquele que volta, que regressa, *revenant*). Com os *Desastres*, Goya quiçá tentara conjurar esse destino, ou, melhor, esse fantasma, se é que Espanha não tem destino, mas apenas fantasmas, como dizia Zambrano.

Sabemos que não era um otimista, inclusive quando as últimas imagens da série fantasiam com uma redenção possível (novamente, mais fantasmas aí). As numerosas exposições que ao longo dos anos tentaram colocar em perspectiva os *Desastres* – que não admitem perspectiva, porque assumem uma multiplicidade de perspectivas –, assim como as diversas apropriações às que deu lugar entre artistas das mais variadas origens, dão conta do seu signo último, que é o do eterno retorno. Talvez por isso o modo mais interessante de ver os

Desastres seja de forma circular. Não é fácil empreender esse percurso à consciência, e é ainda mais difícil escapar dele.

(Tradução de Susana Guerra)

ABOLICIONISMO À BRASILEIRA: notas sobre uma narrativa de Joaquim Manuel de Macedo²

Fernando C. Gil
Universidade Federal do Paraná
fcgil61@gmail.com

Resumo: O debate sobre a escravidão foi um dos eixos centrais de preocupação dos intelectuais e dos homens de letras, no Brasil, ao longo do século XIX. O objetivo deste artigo é examinar o caráter contraditório da visão abolicionista na narrativa “Pai-Raiol, o feiticeiro”, de Joaquim Manuel de Macedo, a partir da figuração do escravo negro como personagem de ficção, bem como do sistema de valores que envolveria o mundo escravista, na perspectiva do escritor. Ao mesmo tempo, interessa identificar algumas articulações entre a representação do escravo no plano ficcional e certa concepção sobre o negro e o escravo negro corrente à época.

Palavras-chave: personagem de ficção; escravismo; Joaquim Manuel de Macedo; narrativa rural.

Na apresentação do seu livro *As vítimas-algozes: quadros da escravidão* (1869), Joaquim Manuel de Macedo informa aos seus leitores que haveria duas maneiras de representar ficcionalmente a escravidão. Um primeiro caminho seria por meio do relato dos incalculáveis “sofrimentos do escravo, de árido deserto sem um oásis, de inferno perpétuo no mundo negro da escravidão” (MACEDO, 1991: 4). É o mal que o senhor inflige ao escravo. Um segundo mostraria o mal que “a sífilis moral da escravidão” faz ao seu senhor e à sua

² Este artigo faz parte da pesquisa, em curso, “A duplicidade da ficção rural brasileira: o estatuto do narrador, a representação do ‘outro’ e o ‘estilo’ da prosa rural”, financiada pelo CNPq.

família, frutos dos “vícios ignóbeis, [d]a perversão, [d]os ódios, [d]os ferozes instintos do escravo, inimigo natural e rancoroso do seu senhor” (MACEDO, 1991:4). Para o escritor abolicionista que era Joaquim Manuel de Macedo e que punha a sua pena para o “desenlace menos violento desse nó terrível” que é a escravidão, a opção pelo segundo caminho é a mais conveniente, pois interessaria, sobremaneira, influenciar a consciência e as atitudes dos senhores de escravos. Ela atuaria incisivamente sobre os perigos da escravidão em todos os âmbitos da vida do proprietário, perigos estes que não deixavam de conhecer no seu dia a dia, mas que se reproduzirão *ad infinitum* enquanto a escravidão não for banida de vez na sociedade brasileira.

Nada mais aparentemente avançado para um homem letrado, ali, no final dos anos 60 do século XIX, do que se posicionar a favor da emancipação da escravidão, “uma aspiração generosa da atualidade, e com a exigência implacável da civilização e do século” (MACEDO, 1991:1), no contexto da sociedade brasileira, que há cerca de três séculos convivia com a instituição da escravidão. Sobretudo se considerar que poucos anos antes, em 1865, com a derrota dos Confederados e o fim da guerra da Secessão, se pôs término à última grande nação escravista do mundo moderno, que eram os Estados Unidos, o que implicava, por sua vez, pressões mais intensas, de toda a ordem, sobre o nosso império escravocrata, que ao lado de Cuba resistia à abolição e a protelava como podia. Ao mesmo tempo, na fraca divisão social do trabalho do período, sabe-se que o homem de letras por aqui pouco se diferenciava do homem público, ou seja, o homem de letras era também o que intervinha no debate público, muitas vezes, seja como membro do aparato burocrático do

Estado imperial por meio de cargos administrativos, seja como político, deputado ou senador, como foi o caso de Macedo, eleito várias vezes como deputado.

O autor d'*A moreninha*, ao escrever as três narrativas que compõem os seus “quadros da escravidão”, se situava, portanto, naquela linha em que a missão de intervenção pública se mistura com, ou exige, a ficção, no mesmo passo em que essa se mostra rente à demanda urgente da realidade. Nessa linha tênue, a opção de Joaquim Manuel de Macedo por encenar o mal que a escravidão faz ao senhor e à sua vida, ao que parece, não é somente uma escolha entre as possíveis, mas é a *escolha possível*. Isso porque a perspectiva de classe que Macedo consegue assumir é a das camadas dominantes proprietárias de terras e escravos. Esta consciência de classe compartilhada pelo nosso autor está assim presente não somente na narrativa que se tem em vista examinar, “Pai-Raiol, o feiticeiro”, mas também nas outras duas que compõem o livro, “Simeão, o crioulo”, e “Lucinda, a mucama”. É dela que emana também uma das características centrais dessas histórias que é o que se pode chamar de “retórica do medo”³, a qual consiste na reiteração do perigo que representam os ardis, a dissimulação e a traição do escravo e/ou escrava ao senhor, à sua família e à propriedade. A escravidão como perigo permanente e sistemático à vida do proprietário se elabora tanto no âmbito do coração das situações narrativas, envolvendo sempre a dualidade conflitiva escravo/senhor, quanto nas próprias palavras/voz do narrador que arma um discurso para além da matéria narrada, como se verá logo a seguir. De outra parte, se a consciência

³ Flora Sussekind se refere ao “imaginário do medo” no título dado pela ensaísta ao seu estudo sobre *As vítimas-algozes* em uma de suas edições (SUSSEKIND, 1991:XXI).

de classe movimenta e define parte significativa da dicção e da natureza das situações narradas, cabe destacar que o modo problemático de representação ficcional do escravo, a despeito de estar indissociavelmente também relacionado aos limites figurados por essa consciência, sugere encontrar na própria matéria social, isto é, na natureza social do negro e do escravo, os seus impasses e obstáculos.

Para deslindar com mais detalhe o argumento, é importante esboçar as linhas gerais da história de “Pai-Raiol, o feiticeiro”. Pai-Raiol fora arrematado, juntamente com a escrava Esméria, num último lote de escravos adquirido pelo fazendeiro Paulo Borges. Além de ser apresentado como desordeiro, desonesto e truculento, pairava sobre o escravo a fama de ter o poder da feitiçaria, particularmente tendo grande domínio da manipulação de ervas. Era de se crer, pelo que informa o narrador, que o último proprietário teria sido vítima de envenenamento provocado por Raiol. Como o quinto proprietário do escravo, Paulo Borges, preocupado apenas em aumentar o número de braços para a sua lavoura de açúcar, pouco se importa em ter informações sobre a vida pregressa dos escravos comprados. E, a princípio, o fazendeiro é só satisfação com a sua nova aquisição, por Raiol se mostrar não somente dedicado tenazmente ao trabalho, mas com grande capacidade e energia para enfrentá-lo. Como o narrador não deixa nenhuma sutil aparência de pé para o leitor, ele mesmo desfaz aquilo que o personagem pretende esconder do seu senhor:

mas Raiol não trabalhava com amor, trabalhava com raiva: dir-se-ia que intimamente revoltado contra a violência que o tornara escravo, provocava a fadiga, atormentava-se nos deveres obrigados da escravidão para atijar as fúrias que esta acendera em seu seio. (MACEDO, 1991:89)

Adquirindo confiança de Paulo Borges, ele no trabalho do eito e Esméria no interior da casa-grande, como escrava doméstica, Pai-Raiol começa a traçar seu plano de vingança, que consistiria em obter a sua liberdade e também tomar posse da fazenda de Paulo Borges. Com Esméria tendo acesso direto à família do fazendeiro, o escravo açula o seu ânimo para que ela se insinue ao proprietário de modo a se tornar sua amante. A escrava, não menos dissimulada do que o seu parceiro e antevedendo certos gozos da nova situação, seduz Paulo, que se entrega à “embriaguez da luxúria mais desenvolta” dessa paixão. Com isso, Esméria ganha ascensão no interior da casa, no mesmo passo em que começa agir, a mando de Raiol, envenenando e matando os filhos pequenos do fazendeiro e a sua esposa, Teresa. Grávida de Borges, Esméria e seu filho obtêm alforria, restando-lhe, do plano traçado, apenas liquidar Paulo Borges com as ervas feitas pelo escravo-feiticeiro, na sequência do que, como herdeira e proprietária, ela libertaria Pai-Raiol e o alçaria a dono da fazenda. No entanto, duas situações, com saídas folhetinescas, fazem malograr os planos de Raiol. Primeiro, a desconfiança de Esméria com relação a Raiol, de que este poderia lhe atraiçoar e também a seu filho. Para estancar os objetivos do escravo, Esméria menciona as intenções do feiticeiro a outro escravo, Alberto, mostrando-lhe os riscos que todos na fazenda poderiam sofrer nas mãos de Raiol: ruim com proprietário branco, pior com proprietário negro. Ela consegue convencer Alberto a enfrentar Raiol. Paralelo a isso, Paulo Borges descobre os planos de Esméria e de Raiol pela octogenária Lourença, escrava maltratada por Esméria quando na sua nova situação na casa-grande. Faz ainda o proprietário saber que ela está lhe envenenando aos poucos. Ao final, à distância, Paulo Borges assiste a briga entre Alberto e Raiol, que culminará com a morte desse,

jogado ao fundo de um “pedregoso precipício” por seu adversário. Alberto ganha a liberdade pelo feito, enquanto o fazendeiro desfaz o testamento que beneficiava Esméria e seu filho e manda prendê-la por estar por trás da morte de toda a sua família juntamente com Pai-Raiol.

Pelo resumo apresentado, já se pode notar que todos os elementos da narrativa são bastante esquemáticos e simplificados, presididos por uma voz narrativa que lhes impõe a sua perspectiva dos fatos e da vida. O caráter esquemático, ao menos a princípio, se enquadra na intenção de Joaquim Manuel de Macedo de atingir com certa “objetividade” e de modo aparentemente impactante a consciência dos proprietários de escravos. Daí Flora Sussekind anotar, no ensaio já mencionado, que a narrativa de Macedo se estrutura como “parábola”. Como tal, a história de “Pai-Raiol, o feiticeiro”, é exemplar e ilustrativa no sentido de demonstrar que “a escravidão é um mal, [que] transforma os cativos em algozes e os senhores em vítimas, escravos” (SUSSEKIND, 1991:XXII,) e tem como fim mostrar a necessidade da emancipação dos cativos. Assim, se o aspecto esquemático dos elementos narrativos tem função didática ao instrumentalizar o discurso literário em razão do projeto político da emancipação, este aspecto, que sugere caracterizar o mundo da representação ficcional como um todo, tem a sua origem, por assim dizer, “fora da literatura”. Está relacionado ao próprio estatuto do escravo negro e à sua forma de inserção no mundo, o qual impregna a literatura de maneira inextricável como parte que é da materialidade da vida social.

Não cabe, nos limites deste artigo, abordagem mais detida do problema no contexto da literatura brasileira do século XIX⁴; entretanto, creio que alguns elementos de “Pai-Raiol, o feiticeiro”, possui alguma força de generalização com relação à representação ficcional em exame. Pode-se começar com aquilo que nos coloca no centro do problema que é a caracterização do escravo Paiol-Raiol na narrativa; a sua apresentação, no quinto capítulo, é longa, mas vale transcrição para os nossos objetivos:

Era um negro africano de trinta a trinta e seis anos de idade, um dos últimos importados da África pelo tráfico nefando: homem de baixa estatura, tinha o corpo exageradamente maior do que as pernas; a cabeça grande, os olhos vesgos, mas brilhantes e impossíveis de resistir à fixidade do seu olhar pela impressão incômoda do estrabismo duplo, e por não sabermos que fluíção de magnetismo infernal; quanto ao mais, mostrava os caracteres físicos da sua raça; trazia porém nas faces cicatrizes vultuosas de sarjaduras recebidas na infância: um golpe de azorrague lhe partia pelo meio o lábio superior, e fenda resultante deixara a descoberto dous dentes brancos, alvejantes, pontudos, dentes caninos que pareciam ostentar-se ameaçadores; sua boca era pois como mal fechada por três lábios; dous superiores e completamente separados, e um inferior perfeito: o rir aliás muito raro desse negro era hediondo por semelhante deformidade; a barba retorcida e pobre que ele tinha mal crescida no queixo, como erva mesquinha em solo árido, em vez de ornar afeiava-lhe o semblante; uma de suas orelhas perdera o terço da concha na parte superior cortada irregularmente em violência de castigo ou em furor de desordem; e finalmente braços longos prendendo-se a mãos descomunais que desciam à altura dos joelhos completavam-lhe o aspecto repugnante da figura mais antipática. (MACEDO, 1991:82)

⁴ Para uma introdução sobre o assunto, ver os já clássicos *O negro na literatura brasileira*, de Raymond S. Sayers (Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1956.), e *Raça e cor na literatura brasileira*, de David Brookshaw (Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983).

A caracterização de Pai-Raiol, como se percebe, começa pela descrição do tamanho desproporcional do seu corpo em relação às pernas (“o corpo exageradamente maior do que as pernas”) e se fecha com a notação de outra desproporção, a do tamanho dos braços e das mãos (“que desciam à altura dos joelhos”). A desconformidade das pernas, dos braços e das mãos em relação ao resto do corpo, que sem o narrador dizer explicitamente alude a um processo de animalização ao sugerir a aparência do personagem a um símio, emoldura na verdade o elemento central da caracterização que são as feições de seu rosto. O quadro das deformidades com que é pintado Raiol tem continuidade na sua “cabeça grande” e nos seus olhos vesgos; esses expressam não somente a impressão hipnótica e hipnotizadora causada pelo seu estrabismo duplo (mais uma deformidade), mas sobretudo uma “fluição de magnetismo infernal”. É dos olhos, mas não somente deles, que começam tomar feição o aspecto e o caráter demoníacos do escravo.

Mas o que se destaca na caracterização de Pai-Raiol são as marcas da violência da escravidão impressas em sua face, em seus lábios e em suas orelhas, e o modo como o narrador as utiliza para ainda representar o personagem. Os traços da brutalidade contra o escravo não são sentidos ou compreendidos, nem por um triz, como atos de violência contra o corpo do escravo pelo ponto de vista do narrador. Ao contrário, os cortes no rosto, os lábios partidos e a parte da orelha arrancada *naturalizam* um modo de apresentação do escravo em que as marcas da violência corporais como que invertem as relações de causa e efeito em face das determinações sociais e históricas da brutalidade objetiva do mundo escravista; ou se não invertem, fazem com que se confundam e se misturem uma coisa à outra. Dito de outro

modo, e pensando rente ao texto, é como se, por exemplo, a boca de “três lábios” (marcas da brutalidade escravista) que “pareciam ostentar-se ameaçadores” e que por onde se projetava o seu riso “hediondo por tamanha deformidade” fossem “próprias” às feições de Raiol, portanto naturais a ele; por outro lado, a visão da brutalidade que naturaliza o seu próprio efeito no corpo do escravo é sobretudo constitutiva da perspectiva de classe do próprio narrador. A resultante que compõe o todo da visão do narrador é mesmo o “aspecto repugnante da figura antipática” do escravo, aspecto esse em que a violência é essencializada como intrínseca deformidade ao escravo negro como personagem ficcional.

Mas a atitude deformadora, se ganha na caracterização do escravo as suas tintas mais fortes, não se limita a esse. Não seria errado dizer que a escravidão, onde toca, deixa a sua marca de deformidade, o que se põe na perspectiva mesmo de Joaquim Manuel de Macedo, por entendê-la como o “cancro social, abuso inveterado que entrou em nossos costumes” (MACEDO, 1991:2). Nesse sentido, a função de Pai-Raiol como feiticeiro entraria também nessa porção de negatividades hediondas trazidas tanto pela escravidão como pelo negro vindo d’África. Isso não somente como feiticeiro, mas a própria “feitiçaria” como um ritual primitivo, bárbaro e grotesco⁵. A passagem sobre esse ponto está contida nos três primeiros capítulos que constituem um relativo longo comentário/representação a respeito da natureza do que supostamente seria o feiticeiro e a feitiçaria, como também em parte é o começo das outras duas

⁵ Raymond S. Sayers, em seu ensaio *O negro na literatura brasileira*, nota que há desde o romance *Maria ou a menina roubada* (1852), de Teixeira e Sousa, um conjunto de personagens negros feiticeiros que formariam uma espécie de linhagem na literatura brasileira (SAYERS, 1958:319).

narrativas de *Vitimas-algozes* em que o narrador, antes de entrar propriamente no entrecho, apresenta comentários, opiniões e cenas sobre a matéria que será objeto de representação nos capítulos seguintes. Para os objetivos deste trabalho, gostaríamos de nos deter no trecho que segue, para a seguir estabelecer algumas relações com a caracterização do personagem escravo:

O feitiço tem o seu pagode, seus sacerdotes, seu culto, suas cerimônias, seus mistérios; tudo porém grotesco, repugnante, e escandaloso.

O pagode é de extraordinário uma casa solitária; o sacerdote é um africano escravo, ou algum digno descendente e discípulo seu, embora livre ou já liberto, e nunca falta a sacerdotisa de sua igualha; o culto é de noute à luz das candeias ou do braseiro; as cerimônias e os mistérios de incalculável variedade, conforme a imaginação mais ou menos assanhada dos embusteiros.

Pessoas livres e escravas acodem à noute e à hora aprazada ao casebre sinistro; uns vão curar-se do feitiço, de que se supõem afetados, outros vão iniciar-se ou procurar encantados meios para fazer o mal que desejam ou conseguir o favor que aspiram.

Soam os grosseiros instrumentos que lembram as festas selvagens do índio do Brasil e do negro d'África; veem-se talismãs rústicos, símbolos ridículos; ornamentam-se o sacerdote e a sacerdotisa com penachos e adornos emblemáticos e de vivas cores; prepara-se ao fogo, ou na velha e imunda mesa, beberagem desconhecida, infusão de raízes enjoativas e quase sempre ou algumas vezes esquálidas; o sacerdote rompe em dança frenética, terrível, convulsiva, e muitas vezes, como a sibila, se estorce no chão: a sacerdotisa anda como doida, entra e sai, e volta para tornar a sair, lança ao fogo folhas e raízes que enchem de fumo sufocante e de cheiro ativo e desagradável a infecta sala, e no fim de uma hora de contorções e de dança do demônio, de ansiedade e de corrida louca da sócia do embusteiro, ela volta enfim do quintal, onde nada viu, e anuncia a chegada do gênio, do espírito, do deus do feitiço, para o qual há vinte nomes cada qual mais burlesco e mais brutal.

Refere a dança que se propaga: saracoteia a obscena negra e o sócio, interrompendo o seu bailar violento, leva a cuia ou o vaso que contém a beberagem a todos os circunstantes, dizendo-lhes: "toma *pemba!*" e cada qual bebe um trago de *pemba* imunda e perigosa. (MACEDO, 1991:74.)

A passagem, como se mencionou, não está articulada ao entrecho; nesse sentido, não tem a força da representação propriamente de uma cena, mas também não se situa estritamente no âmbito do comentário, embora, como se note, esteja preñhe de ajuizamentos do autor-narrador expressos pela abundância de adjetivos depreciativos⁶ às práticas rituais de origem africana. O trecho termina por se configurar como uma peça genérica e abstrata com relação à ação da história que será narrada na sequência. Podemos usar os termos de Franco Moretti para dizer que mais do que a apresentação analítica da situação, a definição interna da cena, o que está em questão aqui é a avaliação ética e as reações de quem está de fora dela, no caso o narrador (MORETTI, 2009:850). Se considerarmos o que já foi dito sobre a caracterização do protagonista e mesmo sobre a novela de Macedo em termos geral, a sobredeterminação ética ou o ajuizamento do autor-narrador nessa passagem não tem nada de estranho ou surpreendente. O objetivo, nesta altura, é chamar a atenção para a existência de graus e formas diferentes de ajuizamentos ao longo de todo o tecido narrativo. Talvez seja possível aventar a hipótese de que quanto mais distante do núcleo da ação narrativa mais forte e intensa é a presença dos juízos de valores do narrador, pois mais marcante é a presença da sua voz. Já quando a ação se instaura, ainda que essa seja sempre muito rarefeita e a própria voz do narrador nunca deixe de perder o controle sobre a matéria narrada, o percurso, as relações e as atitudes que os personagens estabelecem para si e entre si não deixam, ao menos em certa medida, de dividir com o narrador a perspectiva sobre os acontecimentos, dissolvendo parcialmente o mando desse.

⁶ No trecho transcrito são 27 apenas o número de expressões adjetivadas (ou que funcionam com tal) que remetem negativamente a essas práticas.

Mas no caso do trecho acima transcrito se está no coração do ajuizamento do autor-narrador em que a avaliação ético-moral é tudo. O que se evidencia aqui, e a evidência salta aos olhos, é a rejeição acintosa e derrisória para o que pode ser entendido como a cultura do “outro”. O caráter maligno, bárbaro, selvagem e grotesco com que é apresentado o que poderia ser chamado de manifestação de certa religiosidade popular é acachapante. Não se trata, bem entendido, de querer fazer com que Joaquim Manuel de Macedo pudesse se situar em outro campo de valores, em outro sistema ideológico ou em outra estrutura de sentimento que não aquele que seria possível para um letrado brasileiro e dos mais próximos e conformados ao *establishment* do segundo reinado brasileiro. Interessa-nos, na verdade, procurar explorar a particularidade brasileira do cruzamento e da imbricação de alta aspiração civilizatória e de progresso, do qual o gesto e a visão abolicionistas eram tidos como partícipes, com a mais brutal forma de subtração/nulificação do outro e do seu sistema de valores cultural, aqui formulada no âmbito da ficção. Sob este aspecto, não parece soar estranho, paradoxal e, por que não dizer, abissal, que se misturem e se confundam num mesmo turbilhão ficcional espasmos emancipacionistas, elogio aos donos do arbítrio e do poder absoluto sobre o outro⁷ e repulsa e rejeição radical a quem se reconhece aparentemente com direito à liberdade, e não a ser mais que mera mercadoria.

Quando se disse, no começo deste artigo, que entre as duas opções que Macedo afirmara ter para contar os seus “quadros da escravidão” ele

⁷ Na novela “Simeão, crioulo”, o narrador observa: “Nunca em parte alguma do mundo houve senhores mais humanos e complacentes do que no Brasil (...)”. (MACEDO, 1991:62.)

resolvera “optar” pela única que lhe seria possível, parece estar em questão não somente o fato de sua consciência de classe dominante pautar a compreensão do mundo, mas também de a figura do negro, e particularmente a do escravo negro, estar como que, por assim dizer, interdita do ponto de vista social e simbólico – e, por consequência, literário. David Brookshaw, em seu estudo *Raça e cor na literatura brasileira*, observa que “não há evidências de que os escritores abolicionistas o considerassem [o negro] um ser humano com direito nato” (BROOKSHAW, 1983:41). Esta é uma formulação sobre qual se deve tirar todas as desdobramentos possíveis, pois ela pode estar no coração do que foi sugerido como a interdição da representação da figura do negro escravo na nossa ficção. Tudo indica que a visão que se tinha sobre o negro e sobre o escravo negro era a mesma entre abolicionistas e defensores da escravidão. Nesse ponto, vale destacar dois momentos da percepção sobre o estatuto do escravo negro no pensamento de homens que defendiam a instituição escravista no século XIX para se verificar como a ficção abolicionista de Macedo se põe em linha de continuidade com ambos, ao mesmo passo em que essas reflexões jogam luz ao estatuto ficcional dos personagens escravos do nosso autor.

O primeiro é de Carlos Augusto Taunay, tio do autor de *Inocência*, que, como proprietário de terras e produtor, escreveu o *Manual do agricultor brasileiro*, escrito nos anos de 1820 mas publicado em 1839. O livro guarda um capítulo sobre como alocar da melhor maneira possível o trabalho escravo em todos os âmbitos da produção. Para este artigo, interessa sublinhar a visão que o autor de origem francesa apresenta do escravo negro. Vejamos:

A inferioridade física e intelectual da raça negra, classificada por todos os fisiologistas como a última das raças humanas, a reduz naturalmente, uma vez que tenha contatos e relações com outras raças, e especialmente a branca, ao lugar ínfimo, e ofícios elementares da sociedade. Debalde

procuram-se exemplos de negros cuja inteligência e produções admiram. O geral deles não nos parece suscetível senão do grau de desenvolvimento mental a que chegam os brancos na idade de quinze a dezesseis anos. A curiosidade, a imprevisão, as efervescências motivadas por paixões, a impaciência de todo o jugo e a inabilidade para se regrerem a si mesmo; a vaidade, o furor de se divertir, o ódio ao trabalho, que assinalam geralmente a adolescência dos europeus, marcam todos os períodos da vida dos pretos, que se pode chamar de homens-crianças e que carecem viver sob uma perpétua tutela: é pois indispensável conservá-lo, uma vez que o mal da sua introdução existe, em um estado de escravidão, ou próximo à escravidão; porém, esta funesta obrigação dá os seus péssimos frutos, e o primeiro golpe de vista nos costumes, moralidade e educação desengana o observador e o convence de que a escravidão não é um mal para eles, e sim para os senhores. (TAUNAY, 2001:53)

Décadas depois, mais precisamente entre junho de 1867 e março de 1868, portanto muito próximo à publicação de *Vítimas-algozes*, José de Alencar lança a segunda série das *Novas cartas políticas de Erasmo*, dirigidas a D. Pedro II. Das sete cartas três delas defendem a instituição escravista, diante das pressões internas e externas que se armavam a favor da emancipação. Os argumentos de José de Alencar se dirigem a vários fatores para explicar e justificar a escravidão, e não deixando de compreender, num certo sentido, o quanto poderia ser positiva para a nação a contribuição africana para o caráter híbrido da cultura. Em que pese esse tipo de ponderação, o ponto de vista dominante de Alencar é o do rebaixamento do negro:

Não é menos injusta a outra imputação feita à humanidade de que o cativo não lima as raças bárbaras nem lhes infiltra raios de civilização. Uma raça não se educa nem se instrui como um indivíduo.
(...)

Para educar uma raça são necessárias duas coisas: grande capacidade de vigor do povo culto para imergir a massa bruta e insinuar-se por todos os poros; longo tempo para que se efetue essa operação lenta e difícil.

A raça africana tem apenas três séculos e meio de cativo. Qual foi a raça europeia que fez nesse prazo curto a sua educação?

(...)

Se algum dia, como é de esperar, a civilização se projetar pelo continente africano adentro, penetrando os povos da raça negra, a glória desse imenso acontecimento, amargue embora os filantropos, caberá exclusivamente à escravidão. Foi ela que preparou os precursores negros da liberdade africana. (ALENCAR, 2008:92, 93, 94)

Os dois ensaios expressam a visão dominante sobre o negro e sobre o escravo negro no Brasil ao longo de todo o século XIX por fração considerável da classe dominante, ainda que a origem histórica e social desse pensamento não tenha sido forjada por aqui⁸. Tanto Carlos A. Taunay quanto José de Alencar manifestam a posição corrente à época de que o negro é “raça inferior” (“a última das raças humanas”; “as raças bárbaras”). Para Taunay, os negros não somente tinham um desenvolvimento mental limitado (“os homens-crianças”) como também demonstravam volubilidade e instabilidade emocional, dominados pela paixão que eram; além do que, mostravam-se incapazes de autocontrole pessoal e da disciplina exigida ao trabalho, a se considerar que a sua vinda da África tinha como objetivo a exploração da sua força de trabalho. Interessante observar que os excessos figuram no âmbito das paixões, ou se quiser, dos instintos e das pulsões, o que é uma forma de supostamente compreender que o negro não tinha em qualquer esfera condições de exercer o domínio sobre a sua vida pessoal e coletiva. Sob este aspecto, a visão de Taunay do problema se formula por meio de um composto de déficits e de excessos: o primeiro ficando no âmbito físico-mental e o segundo no da estrutura dos sentimentos que formariam “a raça

⁸ Para uma exposição histórica ampla e detalhada da questão, ver *O problema da escravidão na cultura ocidental*, de David Brion Davis (Rio de Janeiro: 2001).

negra”. Na resultante dos dois se justificaria o “estado da escravidão”. Note-se que aqui a busca de legitimação do cativo é por assim dizer anterior à sua lógica social; não é intrínseca à dinâmica do próprio funcionamento social do escravismo, o que não deixa ser, sublinha-se, o nascedouro de muitas ideologias. De qualquer maneira, vale destacar esta particularidade da formulação de Taunay porque ela parece ressoar, como se verá, na ficção de Macedo. E também como nessa, o autor do *Manual do agricultor brasileiro* compreende que o mal maior da escravidão recai, não aos homens que se encontram sob o seu jugo, mas aos senhores na medida em que aquela atinge os costumes, a moralidade e a educação desses.

A posição de José de Alencar tem outro escopo argumentativo, conquanto a premissa básica para desenvolver o seu ponto de vista seja a mesma: a de que o negro faz parte das “raças bárbaras”, primitivas. Enquanto para Taunay a escravidão seria uma necessidade intrínseca digamos à personalidade social do negro com o objetivo de extrair dele o sobre trabalho social necessário, já o autor de *Senhora* sustenta que a escravidão seria uma suposta etapa rumo a um patamar civilizatório mais avançado o qual os povos de origem africana ainda não teriam atingido. Todos os grupos sociais em algum momento teriam passado por esse processo ao longo da sua evolução histórica. O trabalho compulsório, pelo cativo, seria a principal forma de o “povo culto” imergir na “massa bruta” os seus valores culturais e morais supostamente superiores. Na busca de justificativa para a escravidão, José de Alencar cria um argumento que, ao contrário de Taunay, busca integrar o aspecto bárbaro e primitivo do negro como parte de um processo evolutivo da história da humanidade em geral. Assim, se o ponto de partida é a percepção da

inferioridade da “raça negra”, esta inferioridade não seria congênita do ponto de vista individual e coletivo, como a concebe Carlos A. Taunay, mas sobretudo histórico. Bem ao gosto do colonialismo ideológico de longa data, cabe às nações e aos grupos sociais “superiores” (leia-se: aos homens brancos pertencentes às classes dominantes do capitalismo central e periférico) a atribuição de integrar ao circuito civilizatório a horda de bárbaros que habitam a suas franjas, mesmo que ao preço da brutalidade intrínseca às relações escravista⁹.

Posto isso, voltemos à narrativa de Joaquim Manuel de Macedo para dizer que “Pai-Raiol, o feiticeiro”, sugere trazer como determinação das suas linhas de força ficcionais as duas perspectivas expostas, que curiosamente se configuram numa tensão irresolvida. Para analisar a questão, retornemos, ainda mais especificamente, às citações referentes à figura do protagonista e à feitiçaria. Não parece haver dúvida que no caso da caracterização do Pai-Raiol

⁹ No ensaio “Supressão e conservação do homem branco”, o ensaísta alemão Robert Kurz faz ver que a noção do outro como “bárbaro” e “selvagem” não somente se estendeu para além do marco histórico do ressurgimento da escravidão no mundo moderno, como também constituiu a visão de mundo até mesmo de mentes e grupos sociais considerados avançados e progressistas à esquerda: “Mesmo Marx e Engels falavam sem qualquer embaraço em ‘povos semicivilizados’, ao passo que o emergente movimento operário socialdemocrata europeu não obteve qualquer consenso para condenação do colonialismo. Nos congressos socialistas internacionais, anteriores à Segunda Guerra Mundial, eram recebidas, sem qualquer estranheza, propostas como a formulada em 1907 pelo socialdemocrata alemão David, que via numa política colonial reformada e purificada um ‘componente indispensável das aspirações culturais universais da socialdemocracia’. Por uma iniciativa da delegação britânica, uma resolução oficial de 1904 chegava ao ponto de reivindicar expressamente ‘o direito dos habitantes de países civilizados a se estabelecerem em países cuja população se encontre em estágios menos avançados de desenvolvimento’”. (KURZ, 1997:41-42)

se está no âmbito do que David Brookshaw, no seu estudo já referido, chamou da representação do escravo demônio, cujos traços são baseados em estereótipos facilmente reconhecidos pelos leitores (BROOKSHAW, 1983:32). No entanto, a criação por meio do estereótipo ficcional do personagem não advém unicamente de um impulso particular do escritor ou de um tratamento específico relacionado somente ao discurso ficcional; ela sugere se estribar numa concepção social sobre o negro e o escravo negro orientada em afirmações sociais cujo vetor na parte e no todo é a negação do outro, o outro étnico e de classe, que aqui se confunde e se mistura. Assim, a caracterização do Pai-Raiol como ideação demoníaca, com a exacerbação de deformidades físicas que o definem e que se estendem e contaminam o seu campo moral (ele é traiçoeiro, ressentido, assassino etc.) parece ter linha de continuidade com as formulações de Carlos A. Taunay ao conceber o escravo negro como um feixe de déficits e de excessos físicos, mentais e emotivos, tudo no plano da sua mais absoluta negação. Por outro lado, vale destacar outra linha comum: refere-se ao tratamento que Macedo estabelece a seu personagem e ao seu mundo de valores em face da escravidão. Tanto a caracterização de Raiol quanto o olhar que o autor-narrador lança para “feitiçaria” como constituinte do mundo dos negros não se sustentam como dimensões plenamente engendradas pela escravidão, ainda que no plano retórico o narrador force a conexão. Se Taunay descola as características da “raça negra” da dinâmica interna à escravidão para até certo ponto legitimar e justificar essa, como se observou acima, o mesmo se pode dizer da representação que Macedo faz do escravo e do seu mundo (empírico e de valores). Os traços centrais de caracterização do personagem e de seu mundo parecem emanar da “natureza intrínseca” ao universo de origem

afro-brasileira e do ajuizamento moral do narrador diante de ambos, e não dos mecanismos forjados “objetivamente” pela escravidão e figurados no plano formal e ficcional. Não se trata simplesmente do predomínio do preconceito étnico sobre o de classe, mas do apagamento geral da figura do outro, que faz com que uma perspectiva se sobreponha indiscriminadamente à outra, misturando-as e confundindo-as, como fundamento problemático da própria mimese. Daí o eixo representacional e explicativo do mundo ficcional oscilar entre as determinações raciais e/ou as de classe, via escravidão; entre, portanto, a visão “naturalizada” do negro e da escravidão de Taunay e a visão histórico-evolutiva de Alencar. Note-se que o aspecto geral da disformidade de Pai-Raiol e do grotesco da feitiçaria não se articula com as engrenagens sociais da escravidão ficcionalmente transfiguradas na esfera ficcional. Em que pese as marcas do cativo sirvam como elemento de definição do personagem, elas parecem mais imputadas à “natureza” do personagem do que à violência do sistema escravista; e o mesmo pode se dizer do ritual apresentado, no qual a alusão a sacerdotes africanos escravos e a alguns partícipes cativos do culto é o máximo de aproximação ao escravismo.

Para tentar articular com mais clareza e precisão de que modo a ficção conflui e reconfigura em si e para si certas visões correntes da época, talvez se possa dizer que a narrativa de “Pai-Raiol, o feitiçeiro”, acaba por se definir como uma espécie de estrutura dúplice e sobreposta, na qual, num primeiro momento, no âmbito da argumentação, descortina-se a instituição escravista como uma questão histórico-social, como relação – desigual – entre homens num dado lugar e num dado momento, aproximando-se aqui da perspectiva de Alencar diante o problema; num segundo, no plano da caracterização e, em parte, no

das ações – esfera esta não estudada neste trabalho –, a apresentação se desenha mais em função da tipificação (negativa) do negro e do mundo em que se insere do que em função do argumento da narrativa centrado na lógica da escravidão – e, nesse ponto, a ficção de Macedo se conecta à visão de Taunay. Não se trata de imaginar que fosse possível a formalização estética do mundo escravista e do escravo negro, particularmente; ao contrário, o que se procurou demonstrar é justamente a impossibilidade de sua articulação no plano formal. A experiência social traumática da escravidão sugere interditar as formas de representação do outro, no caso, o escravo negro. Em razão dessa experiência social de base, o psicanalista Contardo Calligaris identifica o corpo do escravo como o “horizonte fantasmático universal das relações sociais” (CALLIGARIS, 1999:30) na formação social brasileira, e, nesse sentido, “[o] escravo não é tanto um agente da enunciação, quanto o fantasma que parece sustentar o discurso de todos os agentes” (CALLIGARIS, 1999: p. 39)¹⁰. Por isso, muito provavelmente, a ficção abolicionista de Joaquim Manuel de Macedo estabeleça um duplo movimento, sem solução de continuidade formal, entre a percepção da escravidão como “evento histórico” e como “situação naturalizada”, fazendo com que escravo e escravidão se tornem figuras fantasmáticas também na esfera ficcional.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Cartas a favor da escravidão*. (org. Tâmis Parron) São Paulo: Hedra, 2008.

¹⁰ Adapto a argumentação de Contardo Calligaris aos propósitos deste trabalho.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil!: notas de um psicanalista europeu viajando pelo Brasil*. 5 ed. São Paulo: Escuta, 1996.

DAVIS, David Brion. *O problema da escravidão na cultura brasileira*. Trad. Wanda Caldeira Brant. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KURZ, Robert. Supressão e conservação do homem branco. In *Os últimos combates*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACEDO, Joaquim Manuel. *As vítimas-algozes*. 3 ed. São Paulo: Scipione; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.

MORETTI, Franco. O século sério. In MORETTI, Franco. (org.). *O romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SAYERS, Raimond S. *O negro na literatura brasileira*. Trad. Antônio Houaiss Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

Sussekind, Flora. *As vítimas-algozes e o imaginário do medo*. In MACEDO, Joaquim Manuel. *As vítimas-algozes*. 3 ed. São Paulo: Scipione; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.

TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do agricultor brasileiro*. (org. Rafael de Bivar Marquese). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TRAMAS. RESISTENCIAS DE MUJERES Y TENSIONES DE GÉNERO. ARGENTINA 1955-2015.

Prof. Lizel Tornay
Universidad de Buenos Aires (UBA) - Argentina¹¹
lizelt@gmail.com

La historia de las mujeres, como ya ha sido dicho, fue largamente *invisibilizada*¹². Los relatos históricos hegemónicos se estructuraron sobre la base de un sujeto universal masculino. Solo algunas mujeres “extraordinarias” eran referidas con ese carácter y por lo tanto esa excepcionalidad las presentaba distantes de las mujeres comunes. Recién en las últimas décadas del siglo XX las nuevas corrientes historiográficas permitieron ver las huellas de unas historias con mujeres.

En relación a la participación política y sindical, la presencia de las mujeres en Argentina ha sido relevante. Desde las últimas décadas del siglo XIX, socialistas y anarquistas; a principios del siglo XX se sumaron las feministas no siempre alineadas en un nucleamiento político, también las comunistas, las militantes de la Unión Cívica Radical (liberales), las sindicalistas, las católicas, en las décadas del '40 y '50 las peronistas, y luego en las décadas del '60 y '70, caracterizadas por su radicalidad política e ideológica, las militantes de izquierda marxista y/o peronista.

En el presente trabajo focalizaremos las resistencias más significativas de las mujeres en relación/tensión con las construcciones de género imperantes.

¹¹ Investigadora Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género- Facultad de Filosofía y Letras

¹² Véase Perrot, Michel, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Con esta intención nos referiremos al período comprendido entre el golpe militar que destituyó al gobierno encabezado por el Gral. Juan Domingo Perón en 1955 y los primeros años de del siglo XXI.

Entre golpes. Desinstitucionalización del conflicto

Poco después del derrocamiento de Perón (1955), frente al cierre de los canales institucionales pertinentes para expresar los conflictos gremiales y políticos¹³, muchos militantes y activistas gremiales peronistas se organizaron en forma casi espontánea dentro de las organizaciones de base existentes antes del golpe militar. Inmediatamente estos nucleamientos fueron ilegalizados motivo por el cual se conformaron como comandos de la resistencia peronista. Las mujeres que participaron de las actividades clandestinas de la resistencia no fueron pocas. Así lo hicieron, por ejemplo con las tareas de sabotaje en las plantas fabriles dedicadas a la producción de alimentos donde la mano de obra femenina era numerosa y, en muchos casos mayoritaria.

Diremos entonces que las mujeres no habían faltado nunca ni en la militancia peronista ni en el frente opositor durante el gobierno de Perón, y a partir de su derrocamiento, fueron partícipes de las acciones clandestinas de la resistencia. Luego cuando hubo posibilidades institucionales también se habían animado a sostener “unidades básicas”¹⁴ o locales partidarios de variados grupos de izquierda que también abundaban.

¹³ Dos meses después de producido el golpe militar se impuso la disolución del Partido Peronista y la intervención a la Confederación General de Trabajadores (CGT).

¹⁴ “Unidades Básicas”, así se denominaban los locales partidarios peronistas.

Los setenta. Radicalización del conflicto.

Durante la década de los '60 la desinstitucionalización de la protesta impuesta por reiteradas intervenciones militares generó una importante radicalización de la conflictividad fundamentalmente en los sectores juveniles estudiantiles y trabajadores. Paralelamente surgió en el catolicismo, a propósito del Concilio Vaticano II y del desarrollo de la Teología de la Liberación, el Movimiento de Sacerdotes (y Monjas) del Tercer Mundo. Estos movimientos se encuentran en la raíz de las formaciones armadas surgidas al inicio de la década de 1970. Entre sus integrantes contaron con un número importante de mujeres. Si bien su extracción social era heterogénea, predominaban las procedentes de sectores medios pero incluía también algunas de clase alta.

Los golpes militares¹⁵ crearon mayores condiciones de radicalidad, y una gran parte de esos núcleos se convenció de que la única salida era la lucha armada.

Entre las organizaciones que optaron por la vía armadas, las dos más importantes fueron Montoneros, de raíz peronista, y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) de raíz marxista. Ambas abrieron frentes especiales para las mujeres militantes, en los dos agrupamientos se orientó el accionar de ellas hacia la población femenina de los sectores sociales en nombre de los cuales actuaban.

¹⁵ En junio de 1966 las Fuerzas Armadas encabezadas por el Gral. Juan Carlos Onganía dieron un golpe militar destituyendo al presidente Dr Arturo Illia (Unión Cívica Radical, liberales) que había sido elegido por elecciones condicionadas por la proscripción del peronismo. Se instauró una dictadura hasta 1973 año en que se llamó a elecciones libres. Tres años después otro golpe de las Fuerzas Armadas encabezado por el Gral. Jorge Videla instauró la más violenta dictadura que soportó la Argentina hasta 1983.

En 1973 (año del retorno a la democracia después de siete años de dictadura militar (1966-73) la agrupación Montoneros creó la Agrupación Evita¹⁶. Su intención política era lograr una inserción en la base que les permitiera ampliar los vínculos con los sectores populares y obtener su reconocimiento a través de acciones de asistencia. De este modo buscaban desplazar a las dirigencias sindicales y políticas burocratizadas. El número de militantes femeninas, en diferentes grados de inserción en la organización era elevadísimo, y, aunque no hay datos precisos, puede conjeturarse que podrían haber sido la mitad de la militancia. Tomando el legado de Evita focalizaron su accionar en auxiliar a las familias necesitadas, también en tareas comunitarias de higiene y saneamiento de barrios, arreglos de escuelas, festivales, actividades todas tendientes a tejer y fortalecer lazos sociales y políticos. Como lo evidencian los discursos de Eva Perón, en ellos se convocaba a las mujeres a “ocupar puestos de lucha” pero al mismo tiempo su lenguaje subrayaba el papel decisivo que las mujeres debían ocupar en el hogar y en la crianza de sus hijos. La construcción de género se tensionaba entre un nuevo lugar que se asignaba a las mujeres desde el gobierno y su lugar tradicional, el espacio doméstico. Este contrapunto entre las obligaciones públicas y domésticas fue constante en los mensajes de Evita. Sin embargo su impulso resultó decisivo para aumentar la participación de sus seguidoras en la arena política. En ese espacio desarrollaron actividades tributarias de las construcciones de género hegemónicas pasando entonces de la maternidad en el ámbito doméstico a una “maternidad social” de asistencia en

¹⁶ Evita, así llamaban los seguidores de Perón a Eva Duarte de Perón, la esposa del presidente durante sus primeros gobiernos (1946-52/1952-55). Evita había desarrollado trabajos de acción social desde la Fundación Eva Perón por los que contaba con una importante adhesión de sectores populares.

las comunidades barriales donde desarrollaron su trabajo político. Sus compañeros varones mayoritariamente se ocupaban, en cambio, de tareas de conducción política. La participación de estas mujeres militantes de la Agrupación Evita (AE) debió detenerse cuando la organización Montoneros decidió el pase a la clandestinidad en septiembre de 1974.

Por su parte el ERP, también contaba con un alto número de participación femenina. Hacia 1975 (durante el último año de gobierno constitucional) organizaron el Frente de la Mujer, con la misma estrategia de acción en las bases populares descripta. Si bien aún no existen estudios suficientes sobre este agrupamiento hay indicios que parecieran mostrar una mayor predisposición que en la Agrupación Evita para atender las condiciones del “sujeto mujer”.¹⁷

Sintetizando respecto de la participación de las mujeres en las organizaciones armadas, diremos que su presencia fue muy numerosa y que en su mayoría lo hicieron como miembros de la base lo que las colocó en una posición más débil frente a la represión ya que estaban más expuestas. Esta situación fue la resultante de las tensiones de género en esos años, tensiones que hombres y mujeres militantes no tematizaron prioritariamente.

En los primeros años de la década del '70 la represión ascendió como una espiral tanto como el número de muertos. La desaparición de personas empezó a registrarse en Argentina en 1973 pero se impuso como metodología central a partir del golpe de Estado de 1976 y la instauración de la más feroz de las dictaduras de las que tengamos memoria en este país. La desaparición de

¹⁷ Véase Barrancos, Dora *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

miles y miles de varones y mujeres, el robo de niños y niñas sustraídos a las madres en cautiverio, la tortura sistemática, el asesinato, el saqueo de bienes de las víctimas, la persecución ideológica, el obligado exilio externo e interno, son marcas imperecederas del período en que las Fuerzas Armadas impusieron el Estado terrorista.

“Lo personal es político”. Madres y Abuelas

La desaparición forzada de personas fue la más extendida modalidad represiva empleada por la última dictadura argentina (1976-83). Para encerrar a los miles de secuestrados las tres fuerzas armadas construyeron más de 500 centros clandestinos de detención esparcidos por todo el territorio del país. En pocos meses después de producido el golpe militar el número de personas desaparecidas había crecido notablemente. Entonces un grupo de familiares, mayoritariamente mujeres madres, hermanas, tías, comenzaron a presentar los reclamos judiciales pertinentes y, ante la incertidumbre del paradero del o los familiares desaparecido/s recorrieron diversos posibles lugares de detención: comisarías, hospitales, instituciones de las iglesias, oficinas de ministerios en busca de información que les permitiera encontrar al o los familiar/es buscado/s.

Luc Capdevila¹⁸ plantea que las dictaduras, como las guerras, destruyen los organismos de intermediación y esas situaciones posibilitan

¹⁸ CAPDEVILA, Luc. *Résistance civile et jeux de genre* (France, Allemagne, Bolivie, Argentine, Deuxième Guerre mondiale/années 1970-1980). *Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, tome 108, número 2, 2001, p.103-128, citado en Ana Rita Fonteles Duarte “Mulheres em guarda contra a repressão” en Joana M. Pedro, Cristina Scheibe Wolf e Ana M. Veiga *Resistências, gênero e feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*, Florianópolis, Ed. Mulheres, 2011.

nuevos mediadores surgidos a partir de variables como la iniciativa o el sentido de oportunidad. Durante la última dictadura argentina estas situaciones se presentaron con crudeza en tanto la modalidad represiva de las “desapariciones” se desarrollaba por fuera de toda institucionalidad.

Tomando el concepto de Capdevila, la constancia e insistencia de estas mujeres como mediadoras las llevó a unirse en base al desconcierto y la angustia. Sin embargo es necesario destacar que lejos de solo aprovechar los espacios estas mujeres, al igual que los otros organismos de derechos humanos, se constituyeron en los actores más significativos en la generación y construcción de nuevas oportunidades políticas¹⁹.

En abril de 1977 comenzaron a marchar en torno a la pirámide central de la Plaza de Mayo²⁰, montaban así un escenario frente al centro del poder político. Unos meses después acordaron colocarse un pañuelo blanco en la cabeza para identificarse. Sin que las integrantes lo pensaran así, ese pañuelo visibilizó su constitución como sujetos políticos. Desde entonces todas las semanas, los jueves a las 15.30 hs., las Madres de Plaza de Mayo dan la vuelta a la Pirámide. Los agentes de la dictadura las llamaron “las locas de Plaza de Mayo”.

Focalizando las construcciones de género, merece especial atención el apelativo de “loca/s” destinado a las mujeres que se han salido de las conductas canónicas. Estas “madres” con su accionar, su organización, su persistencia no

¹⁹ Véase Jelín, Elizabeth “Certezas, incertidumbres y búsquedas” en Feld, Claudia y Franco Marina (dir.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

²⁰ Plaza central de la ciudad de Buenos Aires frente a la cual se encuentra la casa de gobierno de la Nación.

solo desafiaron el silencio que los dictadores habían intentado imponer a través del terror. Se desplazaron de los lugares que las construcciones de género y las “topografías emocionales”²¹ asignaban para cada género. Ellas debían permanecer pasivas, en silencio y demostrando su sentir a través del llanto y la tristeza. Pero estas mujeres salieron del ámbito doméstico y se dirigieron a las instituciones y a los espacios públicos hablando en voz alta, gritando ante la falta de respuesta en torno a las situaciones de sus hijo/as-parientes *desaparecido/as*. Por eso las llamaron “locas” como se había adjetivado desde largo tiempo atrás a las mujeres que mostraron conductas disruptivas. Su accionar las presentaba recorriendo espacios públicos, buscando, exigiendo, recurriendo a emociones que no se correspondían con el canon hegemónico. Al respecto, en relación al componente emocional que atraviesa las construcciones de género, Ute Frevert comenta una argumentación circulante aún de mucho peso.

A causa de sus nervios frágiles y delicados, ellas no son capaces de soportar emociones fuertes y profundas (...) A los hombres, en cambio, la razón los ayuda a moderar sus pasiones (...) A las mujeres les ha sido dado el afecto (entendido como de corto plazo y sin razón)²².

Sin demasiadas consideraciones las “madres” rechazaron de hecho esos “regímenes emocionales”²³ hegemónicos, por eso las llamaron “las locas” y por eso algunos sectores compartieron ese apelativo. Su accionar no fue ni de

²¹ Frevert, Ute, *Emotions in History. Lost and found*, The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series at Central European University Press, Budapest y Nueva York, 2011, p. 105.

²² *Idem ant.*, p. 105/6.

²³ Véase Boddice, Robert, *Pain and Emotion in Modern History*, Palgrave Macmillan, Londres, 2014.

'corto plazo' ni 'sin razones', a pesar de que no faltaron desapariciones de algunas de sus integrantes.²⁴

Siguieron porque estaban convencidas que los organismos de derechos humanos que en los primeros momentos recibieron sus denuncias – Asamblea Permanente por los Derechos Humanos y Familiares de Desaparecidos por Razones Políticas- a pesar de su buena predisposición, no actuaban con la rapidez que ellas esperaban. Paralelamente otro aspecto que funcionaba como un principio era mantener la más estricta independencia de cualquier orientación política e ideológica y, por consiguiente debían tomar un camino propio. Querían mostrarse como madres sufrientes que buscaban noticias sobre la situación de sus hijos. Cuidaban de no contaminar con cualquier significado “político” a los propios familiares desaparecidos. Para eso actuaban al aire libre, a plena luz, con la mayor visibilidad posible. Se manifestaron también con cartas, solicitadas en la prensa diaria. Las cartas dirigidas a la Embajada de los Estados Unidos contaron con la atención que la administración Carter prestó a la situación de los Derechos Humanos y en este sentido presionaron a la Junta Militar argentina. Fue ese gobierno el que posibilitó el viaje de cinco madres a América del Norte y a Italia quienes con recursos aportados por Holanda lograron testimoniar públicamente en esos países lo que ocurría en Argentina. En Italia no lograron que el Papa Juan Pablo II las recibiera. En Estados Unidos sus testimonios llegaron a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH)

²⁴ En diciembre de 1977 tres madres y dos monjas francesas que colaboraban con ellas fueron secuestradas por un Grupo de Tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el más grande centro clandestino del país que funcionó en la ciudad de Buenos Aires. Un integrante de ese Grupo se infiltró entre las Madres diciendo ser hermano de un desaparecido, detectó a las más decididas y a ellas las secuestraron.

que al año siguiente, en 1979, envió a la Argentina a varios funcionarios para recabar denuncias e interpelar a la Junta militar gobernante. La tarea de la CIDH en Buenos Aires fue muy importante ya que realizaron una campaña para informar y convencer a los familiares que, paralizados por el miedo, todavía no se habían animado a denunciar las desapariciones. Las Madres dieron un vuelco decisivo, “las locas” pasaron a ciertos grados de reconocimiento, los medios periodísticos empezaron a cuidar su tratamiento degradatorio. En 1980 fueron candidatas al Premio Nobel. A fines de 1983, cuando la dictadura terminó, las Madres de Plaza de Mayo se habían ganado el más amplio reconocimiento de la sociedad argentina, se veía en ellas a los verdadero íconos de la resistencia, ese reconocimiento se resume en el conmovedor “Madres de la Plaza, el pueblo las abraza” con que fueron y son actualmente recibidas en cada conmemoración realizada a partir del retorno de la democracia.

Algunas madres buscaban a sus hijas que habían sido secuestradas embarazadas, habían empezado a circular noticias sobre partos en centros clandestinos y resultaban numerosos los niños abandonados por las fuerzas represivas. De tal modo había madres en condición también de ser abuelas que deambulaban para saber qué había ocurrido con sus nietos. Esa búsqueda requería un camino propio. En 1977 constituyeron la asociación Abuelas de Plaza de Mayo. A poco de andar se fueron enterando que la apropiación de niños había constituido una metodología sistemática y no una circunstancia eventual y que los mismos represores se habían adueñado de gran parte de los bebés. Es que el plan sistemático de desaparición de personas también tuvo como correlato el robo y la sustitución de la identidad de los hijos e hijas de quienes eran víctimas del secuestro, la desaparición y el asesinato.

Las mujeres secuestradas habían parido en diversos centros clandestinos de detención y sus bebés les habían sido sustraídos recién nacidos para entregarlos ilegalmente. Casi la totalidad de esas mujeres que parieron en esas circunstancias fueron luego asesinadas. Abuelas ha desarrollado una acción denodada para dar con el paradero de los cerca de 500 niños sobre los que no había noticias de su situación. La difusión permanente de su tarea ha posibilitado la identificación de 120²⁵ hijos de detenidos desaparecidos, la mayoría de los cuales habían sido apropiados por los represores directa o indirectamente. En 1987 impulsaron la creación del Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG) y en 2009 lograron la jerarquización del BNDG convirtiéndose en un organismo autónomo.

Reflexionar sobre las luchas y resistencias de Madres y Abuelas implica tener en cuenta las condiciones de la maternidad en las décadas de 1960 y 1970, afirma Dora Barrancos. Sin dudas la mayoría de las integrantes de estos nucleamientos eran

simples amas de casa forzadas por el Estado terrorista a ejercer derechos elementales (los de la maternidad) en una arena que seguramente no habían previsto (...) Ser una madre cuya única investidura era la simplicidad del ama de casa, en la Argentina sobrepolitizada de esas décadas, implicaba por cierto algún grado de contaminación(..) Algunas (..) escuchaban las discusiones de sus hijos e hijas (...) no eran solo las clases medias las politizadas, sino también en el mundo de las familias trabajadoras (...) diversos formas y enunciados de la política estuvieron presentes (...) había manifestaciones obreras y estudiantiles (...) hasta en el medio rural y en las parroquias se hablaba de política (...) Los hijos de las madres peronistas y antiperonistas que tenían entre 10 y 15 años en 1955 las escucharon protestar, reclamar, alegrarse y celebrar, reír y llorar por acontecimientos que eran, en rigor, políticos.²⁶

²⁵ Número de nietos encontrados a la fecha de escritura de este texto (julio de 2016).

²⁶ Barrancos, Dora op. Cit., pág. 266/7.

Las Madres entonces, contaminadas de la politización circundante, quisieron dotar su lucha de un estilo apolítico, aún cuando esta fue una estrategia política para proteger a sus hijos. Estas decisiones cuestionan las ideas en torno a su “virginidad política” enriqueciendo el análisis de la complejidad histórica y sus distintos entramados sociales, político, culturales. Estas mujeres sin pensarlo ni quererlo explícitamente pusieron en evidencia los postulados que plantearon las feministas de los 70s “que lo personal es político”.²⁷

Terrorismo de Estado. Víctimas y sujetos políticos

De los miles de presos y desaparecidos detenidos o secuestrados durante el terrorismo de Estado instaurado durante los años 1975 hasta 1983, más del 30 % fueron mujeres.

Como ya ha sido planteado por una amplia variedad de investigaciones la conformación ideológica de los integrantes de las Fuerzas Armadas argentinas y de los civiles que fueron cómplices estaba atravesada por las relaciones jerárquicas de género que predominaban en el conjunto de la sociedad. Sabemos también que las mujeres militantes no solo habían cuestionado el sistema político y social imperante también interpelaban los lugares asignados para ellas, ser buenas madres y esposas ocupadas del ámbito doméstico.

En 1976 a poco de instaurarse el gobierno dictatorial, el Estado Mayor del Ejército sancionó las “Instrucciones para Operaciones de Seguridad”, allí se establece:

²⁷ Idem ant

El personal femenino podrá resultar tanto más peligroso que el masculino, por ello en ningún momento deberá descuidarse su vigilancia (...) El personal militar no deberá dejarse amedrentar por insultos o reacciones histéricas²⁸

A efectos de abordar otros aspectos de las construcciones de género poco indagados en torno a las topografías emocionales circulantes diremos que las instrucciones citadas dan por cierto que las mujeres, como consecuencia de una naturaleza débil, serían caprichosas, inestables e irracionales y estarían expuestas a pasiones desenfrenadas a diferencia de los hombres imbuidos de racionalidad.²⁹

Todos estos factores, políticos ideológicos, atravesados por construcciones de género colocaban a las mujeres en el lugar de subordinación de esas relaciones jerárquicas. En consecuencia, las detenidas desaparecidas y, en algunas instituciones carcelarias también las presas políticas, se vieron sometidas a un amplio repertorio de violencia específicamente referido a su ser mujer. Desde agresiones verbales respecto de su cuerpo, desnudez forzada, requisas vejatorias, manoseos, embarazos no deseados, separación y apropiación de sus hijos, violación, esclavitud sexual.

Ha sido complicado indagar en torno a la experiencia generizada de presas y detenidas desaparecidas. Los contextos discursivos moldeados por

²⁸ Instrucciones para Operaciones de Seguridad. Ejército Argentino. Documento clasificado: RE-10-51. Apartado d. 1) y 6) última parte, en Analía Aucía "Género, violencia sexual y contextos represivos" en VV. AA. *Grietas en el Silencio, Una investigación sobre violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado*. Rosario (Argentina), CLADEM, 2011, pág. 32.

²⁹ Véase Ute Frevert, op. Cit., pág 106.

diversos factores que no vamos a analizar en este trabajo colocaron a las situaciones vividas por estas mujeres en una zona de invisibilidad.

Respecto de las presas políticas una serie de publicaciones han dado cuenta que, a pesar de las diferencias de cada institución carcelaria, en la mayoría de ellas las presas resistieron las modalidades represivas generizadas. Su agencia política se materializó a través de la organización de estrategias conjuntas.

Ha sido más complejo aún investigar en torno a la experiencia de las detenidas-desaparecidas. Las situaciones de violencia extrema a las que fueron sometidas en los centros clandestinos de detención, el terror generado por la existencia de estos lugares, la experiencia de desaparición en tanto cuestionamiento ontológico de la existencia humana, la permanencia durante largos años de representantes del Estado terrorista en diversos ámbitos de Estado democrático³⁰, constituyeron factores que marcaron fuertemente las subjetividades y la memoria colectiva. Todas estas experiencias obstaculizaron aún más fuertemente la decibilidad/audibilidad. Fueron necesarios casi treinta años con períodos de cambios más acelerados y otros no tanto, con avances y retrocesos³¹, en los que las disputas por la construcción de la memoria atravesaron los marcos sociales y de este modo se transformaron las condiciones de posibilidades discursivas.

Al respecto M. Pollak afirma que el silencio “lejos de depender únicamente de la capacidad de los testigos (...) se ancla en las condiciones

³⁰ Véase. Feld, Claudia y Franco, Marina “Introducción” en Feld, Claudia y Franco, Marina (dir.), op.cit.

³¹ Leyes del perdón: Ley de Punto Final (1986), Ley de Obediencia Debida (1987), Decretos de Indultos (1989 y 1990). Todos anulados en 2005.

sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que evolucionan con el tiempo y que varían de un lugar a otro (...) la cuestión (..) es (...) sentirse autorizado para hacerlo [testimoniar].”³²

Muchas ex detenidas desaparecidas denunciaron ni bien pudieron las situaciones de subordinación de género a las que fueron sometidas, otras lo hicieron cuando retornó la democracia en Argentina o cuando los “marcos de memoria” lo fueron posibilitando. Las primeras que hablaron tuvieron muchas dificultades para ser escuchadas. Incluso por los familiares que se disponían a ayudarlas. “Yo le decía a mi hermano cuando me iba a visitar ‘sacá³³ que me torturan, sacá que me están violando’ (...) y él me decía: ‘no exageres, no exageres’”³⁴

Tampoco habían sido indagadas ni escuchadas al respecto durante las denuncias que hicieron ante la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP), en 1984 con el retorno de la democracia. La concepción de sujeto universal de derechos no incluía cuestiones subjetivas ni entre ellas las referidas a las relaciones de género.

Cuarenta años después estas mujeres reiteran y actualizan sus resistencias declarando en los juicios orales y públicos. Múltiples factores de los que las mujeres no son ajenas (movimientos de mujeres, movimientos feministas y movimientos de derechos humanos) hicieron posible cambios en las leyes y en

³² Pollak, Michael, (2006) *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones al Margen, pág. 13.

³³ “sacá” expresión utilizada para decir “decí afuera de la cárcel”.

³⁴ Testimonio de una ex detenida desaparecida en el centro clandestino D2 de la ciudad de Córdoba, Argentina y luego legalizada en la cárcel del “Buen Pastor” de la misma ciudad. En el film documental argentino “Buen Pastor. Una fuga de mujeres” (Matías Herrera Córdoba y Lucía Torres, 2010).

las sensibilidades. Estas transformaciones conformaron un nuevo “marco³⁵ o momento³⁶ de la memoria” en el que fue posible escuchar y por lo tanto hablar de esas prácticas de violencia que las colocaron en lugares de subordinación.

Tomemos algunos testimonios de mujeres que refieren a sus resistencias a pesar de las situaciones de extrema vulnerabilidad en las que se encontraban sometidas:

Liliana Forchetti:³⁷ “La violación era como la continuación de la tortura, así como te ponían en el submarino seco, [submarino] mojado, la picana, en ese circuito siempre estaba la violación.

V.A.: ¿Y era bastante general entre todas las mujeres?

L.F.: era una política a llevar adelante (...) no un exceso individual de alguien.

L.T.: ¿Y alguna forma de resistencia pudieron encontrar?

L.F.: Mirá era muy poco lo que uno podía hacer, podía llegar a tener gestos de solidaridad.

L.T.: ¿Por ejemplo?

L.F.: y por ejemplo la comida era muy poca muy escasa, también te castigaban sacándote la comida que era una vez al día y era algo incomible. Con lo cual por ahí el pan era el bien preciado a nivel alimento, que era uno por día (...) había compañeras que sufrían más la situación, más el hambre, entonces las que estábamos un poco mejor les podíamos pasar nuestro alimento (...) Todo esto a escondidas porque no se podía, (...) esta compañera que yo tenía, esta tucumana tan divina que yo tenía al lado me

³⁵ Véase Pollack, Michelle (2006) *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones al Margen, 2006, pág. 13.

³⁶ Véase Jelín, Elizabeth, “Revisitando el campo de las memorias” (prólogo) en *Los trabajos de la Memoria*. Instituto de Estudios Peruanos, IEP, Lima, Perú, 2012.

³⁷ Liliana Forchetti fue secuestrada en la provincia de Tucumán en febrero de 1976, un mes antes del golpe militar que interrumpió el gobierno constitucional de Isabel Perón (esposa y vicepresidente a cargo de la presidencia por la muerte de quien era el presidente Juan Domingo Perón). Permaneció detenida-desaparecida hasta el mes de octubre de ese año cuando fue legalizada y trasladada a la Cárcel de Villa Urquiza (provincia de Tucumán) y luego al penal de Villa Devoto (provincia de Buenos Aires).

pedía el pan pero para hacer manualidades porque no podía estar sin hacer nada porque era muy ansiosa.

V.A.: ¿Y qué hacía con el pan?

L.F.: Hacía cositas, con miguitas, (...) hacía flores (...) (se emociona)

L.T.: ¿Vive esa persona?

L.F.: No (...) Eran muy muy hermosas (...) Muy alegres a pesar de las circunstancias, siempre tenían un chiste, o una ocurrencia, (...) una sonrisa (...) tirarte un beso.”³⁸

Marisa Almirón³⁹: “... en el momento en que [me] dijeron ‘sacate la ropa’ en ese momento (...) [me] dije ‘no es nada lindo lo que te va a pasar, aprendé a que tu cuerpo no sienta’ (...) me hicieron bailar, era joven, era flaca, y [los represores] eran muchos ahí, sí, eran muchas las risas, los hombres, el intercambio entre ellos y ¿qué hacían durante mi baile?, tocaban todo mi cuerpo.”⁴⁰

Silvia Ontiveros⁴¹: “A mi me detienen con mi hijo, en ese momento tenía 4 años recién cumplidos, me pegan delante de mi hijo (...).

En lo particular a las mujeres nos empezaron a manosear desde el primer día. Empezaron los manoseos y los insultos, somos mujeres somos putas si es que militamos. Y de los insultos al segundo o tercer día empezaron las violaciones. Yo recuerdo haber sido violada por 10 ó 12 hombres (...)

Yo gritaba todo el tiempo (...) que nos están violando (...) si a nosotras nos mataban ahí alguien podía escuchar y podía decirlo. (...) Hemos hecho pichín⁴² en una lata de metal que te daban y a la mañana siguiente tomábamos ahí el mate cocido. Pero tenías que vivir ¿no? No te

³⁸ Entrevista realizada por Victoria Álvarez, Lizel Tornay y Fernando Álvarez, ciudad de Buenos Aires, abril de 2012.

³⁹ Marisa Almirón fue secuestrada en la ciudad de Santa Fe, provincia de Santa Fe en julio de 1976. Permaneció secuestrada en la Comisaría 4ta. De esa ciudad durante 6 ó 7 días y luego fue legalizada y trasladada a la GIR (Guardia de Infantería Reforzada –ciudad de Santa Fe-) y luego al penal de Villa Devoto (provincia de Buenos Aires)

⁴⁰ Entrevista realizada por Fernando Álvarez y Lizel Tornay en la ciudad de Santa Fe en julio de 2011.

⁴¹ Silvia Ontivero fue secuestrada en el mes de febrero de 1976, un mes antes del golpe militar que instauró la última dictadura argentina (24/03/76). Permaneció 18 días detenida desaparecida en el D2, el palacio policial de la ciudad de Mendoza, donde funcionó un centro clandestino de detención. Luego fue legalizada y trasladada al penal de Villa Devoto (provincia de Buenos Aires).

⁴² “Pichín” expresión infantil para designar la orina.

entregabas. Creo que esa es la reflexión. La resistencia es no entregarte. Comer mierda, ¡mierda! Orinar y tomar el mate cocido, ¡orinar y tomar el mate cocido! Pero mientras dependa de mí, yo voy a vivir”.⁴³

Estas mujeres, empoderadas como sujetos políticos, toman decisiones basadas en una enorme fortaleza y valentía aún en las situaciones más vulnerables. Sus diversos modos de resistencia ponen en tensión las representaciones que las conciben como seres de “naturaleza” débil, caprichosa, inestable, irracional y propensa al desenfreno.

Como consecuencia del juego de tensiones políticas, sociales, de género, el aparato jurídico debió incorporar cambios en sus concepciones del sujeto de derecho, en sus lógicas, en sus normas, en sus procedimientos de modo que, a partir de 2010 algunos represores comenzaron a recibir condenas como “violadores” en tanto perpetradores de delitos autónomos, no subsumidos dentro de otros como la tortura, el suplicio, el asesinato, el robo de bebés.⁴⁴ Identificar el carácter autónomo del delito de género y condenarlo cuestiona su ancestral naturalización.

Muchas mujeres puestas en el centro de la escena de los tribunales públicos denunciaron a los represores como “violadores”, fueron escuchadas y sus denuncias se convirtieron en condenas.

⁴³ Entrevista realizada por Lizel Tornay y Fernando Álvarez en la ciudad de Viña del Mar (Chile) en enero de 2012.

⁴⁴ Véase Sonderegger, María y Violeta Correa (comps.) *Violencia de género en el terrorismo de Estado. Políticas de Memoria, Justicia y Reparación*, UN Quilmes, 2010.

A modo de cierre

Resulta de larga data la participación de las mujeres en actividades políticas, gremiales, feministas, en la acción colectiva, en la protesta. Fue necesario releer las fuentes e incorporar otras nuevas que nos permitieran ver esa participación. Ellas como sujetos de derecho se desplazaron más allá de los lugares que las representaciones hegemónicas les asignaban en el espacio doméstico. De este modo interpelaron esas construcciones de género, trascendieron las fronteras y al hacerlo fueron ganando espacios y derechos. La legislación nomina, cumple una función pedagógica, opera como faro, amplía su referencia al conjunto de la sociedad⁴⁵. En esas dinámicas las sensibilidades también se vieron modificadas frente a las disputas intergeneracionales posibilitando de este modo la asimilación de esas nuevas legislaciones en el conjunto social.

Las tramas tejidas por la participación de las mujeres en espacios políticos, gremiales, barriales, estudiantiles constituyen experiencias colectivas significativas. Su análisis ilumina zonas del tiempo pasado poco visitadas. Recorrer esas zonas amplía el horizonte de posibilidades.

REFERENCIAS

AUCÍA, Analía “Género, violencia sexual y contextos represivos” en VV. AA. *Grietas en el Silencio, Una investigación sobre violencia sexual en el marco del terrorismo de Estado*. Rosario (Argentina), CLADEM, 2011.

⁴⁵ Véase Segato, Rita, “La violencia sexual y el discurso del derecho” en María Sonderéguer y Violeta Correa (comps.) *Violencia de género en el terrorismo de Estado. Políticas de Memoria, Justicia y Reparación*, UN Quilmas, 2010.

BARRANCOS, Dora, *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

BARRANCOS, Dora, *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

BODDICE, Robert, *Pain and Emotion in Modern History*, Palgrave Macmillan, Londres, 2014.

CAPDEVILA, Luc. "Résistance civile et jeux de genre" (France, Allemagne, Bolivie, Argentine, Deuxième Guerre mondiale/années 1970-1980). *Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, tome 108, número 2, 2001.

FELD, Claudia y Franco, Marina (dir.) "Introducción" en *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

FREVERT, Ute, *Emotions in History. Lost and found*. The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series at Central European University Press, Budapest y Nueva York, 2011.

JELÍN, Elizabeth "Certezas, incertidumbres y búsquedas" en Feld, Claudia y Franco Marina, *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

JELIN, Elizabeth "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales", en *Estudios Sociales* N° 27, año XIV, 2° semestre, 2004.

JELIN, Elizabeth "Revisitando el campo de las memorias" (prólogo) en *Los trabajos de la Memoria*. Instituto de Estudios Peruanos, IEP, Lima, Perú, 2012.

PEDRO, Joana M.; Scheibe Wolf, Cristina; e Veiga, Ana M. *Resistencias, género e feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*, Florianópolis, Ed. Mulheres, 2011.

PERROT, Michel, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

POLLAK, Michael, Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite, La Plata, Ediciones al Margen, 2006.

SEGATO, Rita “La violencia sexual y el discurso del derecho” en María Sonderéguer y Violeta Correa (comps.) *Violencia de género en el terrorismo de Estado. Políticas de Memoria, Justicia y Reparación*, UN Quilmas, 2010.

SONDERÉGUER, María (comp.) (2012) *Género y Poder. Violencias de género en contextos de represión política y conflictos armados*, Universidad Nacional de Quilmas, 2012.

TRAVERSA, Enzo, *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

O IMAGINÁRIO E O FAZER POÉTICO EM *UMA NOITE EM CINCO ATOS* DE ALBERTO MARTINS

Márcia Maria de Melo Araújo
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
marcimelo@gmail.com

Cleunice Pereira Faustino
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
p_cleunice@yahoo.com

Resumo: Refletir sobre o imaginário e buscar o sentido da lírica poética, na análise de *Uma noite em cinco atos* de Alberto Martins, são os objetivos deste trabalho. Metodologicamente, utilizamos como suporte teórico textos sobre o imaginário da cidade, pesquisamos as imagens urbanas e poéticas nessa obra, que é uma peça de teatro. Nela, o autor constrói a história, cujas personagens são os grandes poetas da literatura brasileira, Álvares de Azevedo, José Paulo Paes e Mario de Andrade. Eles “acordam” e juntos percorrem a cidade de São Paulo, personificando a própria poesia e buscando, através do tempo e espaço, nova inspiração, novo impulso poético, já que, para eles, o lirismo se acha acudado nos lugares mais profundos e sombrios da cidade. As personagens tecem um novo caminho para descobrirem juntos a lírica perdida e entenderem que a poesia não morreu.

Palavras-chave: Alberto Martins, imaginário, literatura, poesia.

INTRODUÇÃO

Compartilhando a vivência de um tempo individual e, ao mesmo tempo, coletivamente marcado pela assimilação de realidades experimentadas e observadas, estão escritores como Alberto Martins, autor de *Uma noite em cinco atos*, obra lançada e publicada pela Editora 34 em 2009. Com um currículo bastante incomum, Alberto Martins, na citada obra, relaciona as transformações

da cidade de São Paulo com o fazer poético, ou seja, por meio de imagens citadinas que se alteram com o passar do tempo, o autor evidencia que a poesia também passa por esse movimento.

Para iniciar, o autor santista destaca alguns momentos da poesia nacional, através de três figuras que fizeram parte da nossa poesia e sociedade, em épocas distintas do movimento literário brasileiro. A primeira figura é representada por Álvares de Azevedo (1831-1852) que nasceu na cidade de São Paulo e é considerado pela crítica o mais romântico dos poetas, porque “se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil” (CANDIDO, 2000, p. 159). Seguidor de Byron (1789-1824), destacou-se pelo subjetivismo em suas obras, que trazem traços dos espaços degradados da cidade “moderna” do século XIX. Antonio Candido (2000), em “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, comenta que *Macário*, mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo, traz a presença de São Paulo por meio das falas e atos do herói e de seu companheiro infernal Satã. Sobre o primeiro episódio de *Macário*, “Numa estalagem da estrada”, Antonio Candido (2000, p. 169) percebe na “couve das estalagens, as veredas da Serra de Paranapiacaba, a evocação dos costumes, a localização dos episódios balizam a imaginação e trazem o poeta à realidade vivida”. Para Candido (2000), do diálogo entre *Macário* e Satã surge uma Piratininga fantasmal e noturna, onde o poeta, possuído pelo mal do século, se desdobra em duas personagens: *Macário* e *Penseroso*.

Ana Edite Montoia (1991), em seu artigo sobre Álvares de Azevedo, comenta que ele é um dos poetas brasileiros que volta o olhar para a cidade de São Paulo e mostra representações dos espaços movimentados e delirantes,

perturbados pelas transformações e mudanças constantes do cenário paulistano. Para a autora, é o olhar de “uma sensibilidade estética compartilhada universalmente, identificada pelo ‘spleen’ – uma espécie de humor provocado pela solidão, pelo abandono, pela melancolia, pelo tédio proveniente da sociedade” (MONTIOIA, 1991, p. 252).

A respeito da presença de São Paulo na obra de Álvares de Azevedo, Alberto Martins tem conhecimento e promove em sua peça, no diálogo entre Zé Paulo e Álvares em que as personagens discutem sobre o congestionamento em tempo integral e o horário de pico em São Paulo, uma aproximação entre realidade e ficção quando Zé Paulo tira uma carta do bolso e esclarece que essa carta foi escrita por Álvares, endereçada a um amigo, quando ele havia ido acompanhar um colega até a entrada do caminho para Santos.

No fim da tarde, comecinho da noite, voltando para São Paulo, você viu a cidade e a descreveu assim (*lê acentuando as pausas, evocando uma atmosfera de suspense*):

“... ao longe, se levantava a cidade, negra; e os lampiões, abalados pela ventania, pareciam esses meteoros efêmeros que se levantam dos paludes e que as tradições do norte da Europa julgavam espíritos destinados a distrair os viandantes, a correrem sobre o pântano imenso e preto...”. (MARTINS, 2009, p.74 – grifos do autor).

No seu processo de escrita, Alberto Martins aproveita as palavras do crítico Antonio Candido sobre Álvares de Azevedo:

Suas obras [as de Álvares de Azevedo], publicadas postumamente, tiveram impacto enorme sobre o meio literário e as gerações que o sucederam. Entre elas se destacam os poemas da *Lira dos vinte anos*, a prosa grotesco-fantástica de *Noite na taverna* e o inclassificável *Macário*, que mistura teatro, narrativa e meditação, em cenários como a Itália idealizada, a Serra de Paranapiacaba e São Paulo de Piratininga. Foi pensando em *Macário* que o crítico Antonio Candido observou que se poderia atribuir a

Álvares de Azevedo “a invenção literária da cidade de São Paulo”.
(MARTINS, 2009, p.104).

O escritor de ficção, segundo Sandra Jatahy Pesavento (2002, p. 13), guarda com as fontes uma relação de proximidade, pois elas compõem o que a autora chama de “referencial de contingência”, conferindo plausibilidade à narrativa já que o autor cria um enredo que poderia ter acontecido. É nesse sentido que Álvares de Azevedo descreve o espaço de São Paulo, destacando detalhes que lhe são incorporados como a estalagem na beira da estrada, a couve frita no toucinho que é dada de alimento a Macário e os costumes locais apresentados como o uso da aguardente do sertanejo em vez do vinho tão precioso à personagem. Dessa forma, “a literatura depende do espaço físico e humano em que banha o escritor” (CANDIDO, 2000, p. 172).

Sobre a segunda figura, temos Mario de Andrade (1893-1945), escritor modernista, também nascido na capital paulista, e que sentiu nessa cidade entusiasmo para a primeira obra do Modernismo no Brasil: *Paulicéia desvairada*, em que aborda temas de cunho social e psicológico. O autor era um apaixonado pela cidade de São Paulo, mesmo morando no Rio de Janeiro por um tempo, retorna a São Paulo em 1945. É em São Paulo que termina o poema “Meditação sobre o Tietê”, escrito pouco antes de sua morte aos 51 anos de idade. No livro de Martins é citado o poema de Mario de Andrade com uma sensibilidade que parece captar a percepção que o poeta tinha de São Paulo e do rio Tietê.

Trecho de ‘Meditação sobre o Tietê’:

“É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável
Da Ponte das Bandeiras o rio
Murmura num banzeiro de água pesada e olosa.
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta

O peito do rio, que é como si a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto...”
(MARTINS, 2009, p.70).

Alberto Martins aproveita o contexto em que Mario de Andrade morreu (logo após produzir os versos citados), para remeter esse fato à história narrada em sua peça, à qual dá seguimento, ao explicar, através da personagem Zé Paulo, que até aquele momento da narrativa Mario ainda não havia se recuperado. Ao ouvir por meio da leitura de Zé Paulo os versos de Mario, Álvares não consegue entender como o Tietê se transformou em um grande esgoto.

A terceira figura trata-se de José Paulo Paes (1926-1998), nascido em Taquaritinga, em São Paulo. José Paulo era químico formado, e morou vizinho de Mario de Andrade, tendo um envolvimento grande e produtivo na vida cultural paulista. Escreveu o livro *A poesia está morta, mas juro que não fui eu*. Nos anos 80, o poeta deixa o laboratório de química e passa a se dedicar somente à literatura, escrevendo ensaios, poesias (infantis) e traduções. Sobre São Paulo, ele escreveu o texto “Por direito de conquista”, publicado em *O lugar do outro* de 1999, republicado em Armazém Literário em 2008.

Tendo em comum a paixão pela cidade de São Paulo, Alberto Martins reúne esses três poetas, para trazer à tona a busca do lírico, abordando, juntamente com os problemas sociais de São Paulo, o tema da produção poética. Dessa maneira, surge a indagação de como fazer poesia em tempos modernos, com o barulho ensurdecador da modernidade incomodando os ouvidos. O autor busca a resposta a essa pergunta por intermédio da criação literária, onde reúne os três poetas. Embora eles tenham vivido em épocas distintas, revivem agora

para conhecer os problemas atuais de São Paulo, e encontrar novamente uma forma de fazer poesia.

O IMAGINÁRIO DA CIDADE E O FAZER POÉTICO

Tratamos do imaginário da cidade em *Uma noite em cinco atos* de Alberto Martins, com a intenção de investigar o fazer poético e o lirismo presentes nos lugares mais improváveis do cenário urbano de São Paulo. *O imaginário da cidade*, de Rogério Lima e Ronaldo Costa Fernandes (2000), traz uma leitura dos fragmentos de mapas da cidade, através de ensaios de alguns autores. Eles analisam que somente a partir da leitura desses fragmentos é possível construir um sentido para os estilhaços, chamando atenção para o fato de os mapas, que colocam ordem nos espaços e geram significação para os comportamentos, estarem se desvanecendo.

A partir desse ponto, entendemos que com o tempo, as transformações no espaço da cidade e nas suas significações são inevitáveis. A passagem da cidade província para cidade metrópole ocorre e conseqüentemente altera a forma como é vista e expressa na forma literária, pois a “partir do realismo, a cidade substituirá a Natureza e, não só como pano de fundo, será ela quem determinará o comportamento das personagens”. (FERNANDES, 2000, p. 19).

Semelhantemente, na peça teatral, à medida que os poetas caminham por pontos específicos da cidade de São Paulo vão construindo novas perspectivas para a poesia, tentando encontrar aqui e ali resquícios de inspiração. “A cidade é sempre um organismo em mutação, pois, a cada instante, há algo mais que a vista não alcança, mais do que o ouvido possa perceber, uma

composição nova em um cenário novo que espera para ser analisado”. (LIMA, 2000, p. 9).

Nessa citação, Rogério Lima alude ao que os poetas percebem, que as pessoas comuns não notam, esse algo mais pode ser as diversas formas de se enxergar a cidade de outro prisma, perceber as mudanças ocorridas na cidade, na sua forma de evoluir, nos costumes, nas crenças, na vida em comunidade de um modo geral, todos esses ângulos refletem-se na literatura.

a imaginação literária como percepção crítica e ampliada da realidade: o exame atento e cuidadoso, irônico e amoroso, racional e sensível, da condição humana vivida no contexto da cidade e da metrópole capitalista contemporânea. (BUENO, 2000, p.110).

Por essa observação, o leitor pode se inteirar de como o cotidiano é afetado por esse aspecto de viver em uma metrópole, com vislumbres de cidade moderna, dinâmica e, ao mesmo tempo, com os problemas de toda grande metrópole. Cada lugar traz a representação de seu espaço, as tensões enfrentadas e retratadas pelas narrativas urbanas e seus narradores. Alberto Martins traz sua forma de ver a cidade, com novo significado aos nomes das ruas, da fonte seca, do rio Tietê, entre outros, que destacamos a seguir:

Faculdade de Direito do Largo São Francisco – A Faculdade onde Álvares estudou. Num jogo entre ficção e realidade, Alberto Martins coloca em cena fragmentos da vida das suas personagens, misturando aspectos da realidade vivida pelo poeta Álvares de Azevedo para construir sua ficção. A faculdade representa o lugar do começo da busca de sentido e de inspiração poética. Alberto Martins trabalha com a lenda de que o poeta teria nascido na biblioteca da Faculdade de Direito. Sendo assim, usa o espaço da biblioteca como representação de um “nascer de novo” do lírico, na personagem Álvares,

pois o autor, na peça, “ressuscita” o poeta romântico e assim inicia a história. Os poetas começam sua caminhada pela cidade justamente desse ponto e partem para outros lugares, descobrindo mais significados e prosseguindo em sua busca.

Centro de São Paulo, antigo Largo do Capim, ou Largo do Curso Jurídico – lugar onde circulava o poeta Álvares de Azevedo. Martins (2009, p. 25): “Estamos no centro de São Paulo, no antigo Largo do Capim. Ou Largo do Curso Jurídico. Você o conheceu bem. E o que você vê lá embaixo não é mais o ribeirão do Anhangabaú, nem do Chá, é uma avenida com ônibus, túneis e carros”.

A cidade moderna possui toda uma infra-estrutura nos bairros, sem necessidade de deslocamento para o centro da cidade. As pessoas se habituaram a permanecer nos bairros, pois estes se transformaram em grandes centros urbanos. A respeito da imagem do centro da cidade, Lima (2000, p. 16) comenta que o centro era lugar das compras ou simplesmente para se ver e estar nele: “[...] a ida ao centro trazia consigo um horizonte de promessas, de desejos e perigos: era a representação da aventura e exploração de um espaço sempre novo”. Hoje em dia, esse hábito mudou.

já não há mais cidade com um único centro, o centro que representava um lugar geográfico específico, marcado por monumentos, cruzamento de certas ruas e avenidas, casas de espetáculos (teatros e cinemas), restaurantes, ruas de pedestres. (LIMA, 2000, p.15).

Nas grandes cidades, as pessoas não precisam ir ao centro para compra, venda ou informação, pois os bairros já possuem a estrutura que elas necessitam, sem precisar sair desse espaço.

Ribeirão do Anhangabaú ou Chá – A personagem Zé Paulo explica para Álvares, que já não existe mais o rio, só túneis e viadutos. Sobre essa transformação, Lima explica que as

transformações urbanísticas e tecnológicas não permitem mais espaços comuns na cidade. Esses espaços, que eram representados pelas praças, já não têm mais importância nem sentido sob o ponto de vista da lógica da vivência do urbano. Os espaços comuns foram substituídos por espaços de consumo que se realizam no *shopping center*. O que importa é a circulação do cidadão. A sua conexão é que é o mais importante. (LIMA, 2000, p. 16).

Na busca pela rapidez e eficiência nos serviços, a cidade se transforma. Alguns locais vão sendo substituídos por outros. O que aconteceu com o chafariz foi exatamente essa necessidade de espaço de consumo. Notamos que o crescimento do tráfego e a necessidade de um fluxo mais rápido acabaram com o rio. Nessa busca pela civilização e tecnologia se sacrifica o que é natural, afastando o indivíduo do seu *habitat* natural para um meio artificial e tecnológico.

Largo do Piques ou Largo da Memória – Trata-se de um logradouro histórico localizado no centro da cidade de São Paulo. Delimitado pelas ruas Coronel Xavier de Toledo e Quirino de Andrade e pela Ladeira da Memória, próximo ao Vale do Anhangabaú, o largo foi criado no fim período colonial, onde abriga o mais antigo monumento de São Paulo, o Obelisco do Piques, cuja inauguração deu-se em 1814. Há uma pirâmide no local conhecida como o primeiro monumento de São Paulo. No livro de Alberto Martins, as personagens Zé Paulo e Álvares “circulam a pirâmide de granito do Piques. Cada um murmura, conversando ao mesmo tempo consigo e com o outro”. (MARTINS, 2009, p. 33).

É nesse lugar que existia um chafariz na época em que viveu Álvares de Azevedo. Durante o século XIX, o largo foi uma das “portas de entrada” da cidade e um importante ponto de encontro dos moradores da província, viajantes e escravos, atraídos pela água potável fornecida pelo chafariz do largo, numa encruzilhada da cidade. A personagem-poeta se lembra e pergunta pelo chafariz, e Zé Paulo diz que tiveram problemas com a água, ou seja, ou secou ou mudaram-no de lugar, numa representação de que as coisas mudam de lugar com o tempo, ou se acabam e começam outras. O chafariz representa a fonte do conhecimento e o brotar da água, o brotar do conhecimento, da imaginação e da inspiração. Por meio do imaginário desses espaços citadinos, Alberto Martins constrói sua peça, com as falas das personagens expressando os significados na busca do novo. A esse respeito, Lima (2000, p. 13) comenta que

[e]sse imaginário do espaço urbano como lugar de dissolução do sujeito e de toda a humanidade que nele possa existir, que se materializa no mal-estar, garantiu a sua presença ao longo de todo o século XX, definindo o que Bueno nomeia como uma linha estrutural de crítica à civilização urbana criada pelo capitalismo.

Não seria esse mal-estar, gerado pela experiência urbana em uma metrópole capitalista, sentido pelos poetas naquele instante de reflexão? Esse estranhamento em face a uma metrópole é representado pela personagem Álvares, pois sua experiência com a cidade estava ainda no nível de província, sendo que, agora, a cidade se mostra grande em seu espaço e diferente, causando espanto e um profundo impacto na imaginação da personagem-poeta.

Ainda em destaque, temos *Barra Funda* – bairro onde morava, na vida real, o poeta Mario de Andrade –, a *Estação do Anhangabaú*, a *Rua Lopes Chaves* – onde situa a residência do poeta Mario de Andrade. Nessa rua, eles caminham para encontrar o poeta Mario de Andrade e “acordá-lo” para que ele

possa ajudá-los na busca do lírico. “A busca está diretamente ligada à memória que constrói um mosaico para recriar a cidade que já não pode ser mais vivida porque é passado; por isso mesmo, só é possível recuperá-la através de fragmentos textuais”. (LIMA, 2000, p.14-15).

Álvares conhece o metrô, com seu barulho ensurdecedor que assusta o poeta. Eles ficam inertes e absortos até chegarem ao destino, mas durante o percurso Álvares tenta falar e não consegue. Ele compara o barulho e a força do som altíssimo com o absinto. (MARTINS, 2009, p. 37).

Conforme já citado anteriormente por Lima (2000, p. 16), na atualidade o que importa é a circulação do cidadão e o seu consumo. Entretanto, se de uma parte sua conexão é o mais importante, de outro, o drama da cidade não desapareceu. Ele se desenrola justamente nesses espaços de conexão (trens, metrô, ônibus) e durante os momentos em que ela acontece. Percebemos que esse drama acontece, na peça, quando os poetas tentam conversar, mas o barulho do metrô é ensurdecedor. Álvares tenta gritar alguma coisa para Zé Paulo, mas não consegue, quando o metrô para, ele está aos berros com o outro poeta. Alberto Martins mostra justamente essa inércia de que somos tomados quando expostos ao barulho do cotidiano, seja por um metrô, seja por um helicóptero que sobrevoa, ou o ruído das máquinas, todos afetam o cidadão em seu curso no dia a dia.

Na peça teatral de Alberto Martins, ele ‘vê’ e ‘lê’ a cidade e a esboça através das falas das personagens-poetas, buscando novas formas de significação. Exemplo dessas percepções, temos o Mapa da América do Sul – Mario é encontrado debruçado sobre o mapa, em sua casa. Na realidade, ele nunca saiu do Brasil. Alberto Martins mostra o seu conhecimento da vida dos

poetas, e na peça ele tenta delinear as personagens da maneira mais próxima possível da realidade. Mario de Andrade provavelmente usava o mapa na coleta de dados para suas obras, pois o poeta não possuía o hábito de viajar. O mapa também tem uma representação simbólica na narrativa por sugerir um traçado da cidade, com indicação de pontos importantes para quem precisa viajar ou conhecer determinado lugar.

Há outros pontos, como o Terminal de ônibus da Barra Funda, onde Zé Paulo e Álvares, observados por Mario, leem os nomes dos bairros nas placas do terminal como se fossem dois repentistas ou dois locutores esportivos. Alternando, Zé Paulo lê um nome, depois Álvares outro e assim por diante:

Zé Paulo
Jardim Guarani, Jardim Arpoador, Jardim Vista Alegre...
Álvares
Jardim Terezinha, Jardim Luzia, Jardim Silveiras...
Zé Paulo
Jardim Mutinga, Jardim Fontalis... (MARTINS, 2009, p. 57).

Álvares diz que mais parece uma Babilônia, tantos nomes de Jardins. (MARTINS, 2009, p. 64). Essa imagem da Babilônia é despertada pela leitura dos nomes dos bairros. O poeta ao ler os nomes com a palavra “jardim”, logo encontra um novo significado que pode ser associado à imagem da cidade como pecado.

Rios Pinheiros e Tietê – Na peça de Alberto Martins, esses rios são comparados por Zé Paulo aos rios Tigre e Eufrates da Babilônia, e ao ver os rios cita o ditado: “todos os caminhos levam ao mesmo buraco”. (MARTINS, 2009, p. 64). A personagem-poeta Zé Paulo usa sempre de ironias e comparações para sugerir novos significados para os lugares por onde eles passavam. Conforme Rogério Lima,

[o]s narradores da cidade vivem em constante tensão com o espaço narrado, algumas vezes, chegam mesmo a não compreender o que se passa ao seu lado, pois as transformações são de tal forma vertiginosas, velozes e brutais que mal há tempo para acompanhá-las. (LIMA, 2000, p. 15).

Uma forma de extravazar essas tensões é percebida na maneira como as personagens começam a ler os nomes das companhias de transporte nas placas, e fazem rimas e poesia dos nomes, como Transpass que rima com trespasse, Santa Brígida rima com frígida, Viação Gato Preto com burro preto. (MARTINS, 2009, p. 64).

Na peça, é de dentro do ônibus que os poetas passam em frente aos prédios de escritórios, de fábricas e lojas, pelas avenidas e vendas de jogos eletrônicos. Álvares se entusiasma com a cidade que ele não conheceu, e Zé Paulo diz que ainda é tempo, e lhe apresenta a noite do século XXI. (MARTINS, 2009, p. 67).

Essa noite, a que se refere o poeta, é a noite paulistana com seus entretenimentos, jogos, que Álvares não conheceu. O contraste do antigo com o moderno e o impacto da tecnologia se fazem presentes na arte em geral, como literatura, cinema e música. Álvares se sente confuso, nervoso e até nauseado com tantas sensações e imagens novas atormentando-o. O poeta quer voltar para sua “trincheira”, “sua cama”. Deseja continuar absorto na profundidade de seu descanso eterno, tamanha era a ansiedade que sentia. Seria esse o dilema do suicida? Seria essa sensação de paz em meio ao caos, tão almejada por ele? Nessa passagem, o autor de *Uma noite em cinco atos* traduz o sentimento de mal-estar comum do indivíduo que vive em uma cidade moderna, com seus

dilemas e crises e ao mesmo tempo com recursos tecnológicos e de entretenimentos variados à sua disposição.

Segundo Lima (2000, p. 18), “o encurtamento do presente e a dúvida diante do futuro incontrolável são fatores redutores das experiências temporais que privilegiam as conexões simultâneas”. Nesse tempo moderno, o que importa é a conexão dos cidadãos, as experiências de diminuir as distâncias, veículos velozes transportam pessoas e mercadorias aos seus destinos, poluem ao mesmo tempo o ar, o consumismo é acelerado, o tempo é ‘aproveitado’, mas fica a sensação de que algo se perdeu, o vazio, o tédio, que nem mesmo o efervescente movimento da cidade preenche. As pessoas se tornam dependentes do tempo e da correria do cotidiano, restando apenas alguns momentos em que podem desfrutar com a família em casa ou ter algum contato com a arte nos lugares específicos para isso, como museus e teatros.

O crescimento financeiro e pessoal, gerando um impacto social e psicológico no cidadão, sendo esse impacto negativo/positivo, pois ao mesmo tempo que oferece tantas opções, também aliena cada ser, buscando sua satisfação e realização pessoal, sem olhar muito para as necessidades do outro.

No ensaio de André Bueno (2000), *Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana*, o pesquisador aborda o tema da alienação, da experiência urbana, moderna e contemporânea. Bueno revela uma possibilidade de uso da alienação como indicativo de crises e conflitos de “sujeitos sociais cindidos, fragmentados”, desenraizados, abandonados à deriva e “expostos à violência de uma vida cotidiana burocrática e impessoal que parece ir muito além de qualquer entendimento ou controle humanos”. (BUENO, 2000, p. 89).

As personagens-poetas seguem para a Marginal Tietê e Zé Paulo diz ainda haver um resto de poesia por lá e pergunta a Álvares se ele seria capaz de fazer um poema com a cidade. (MARTINS, 2009, p. 69). O desafio do poeta então é criar a partir de uma frustração e alienação decorrentes do urbano, do mal-estar causado pelo estranhamento da vida na capital moderna, que desumaniza o indivíduo, pois cada um busca a sobrevivência a seu modo, na concorrência e corrida pelo sucesso. Sendo assim, Álvares é conclamado a vislumbrar a possibilidade de criar poesia sob o olhar do poeta ao observar a cidade e seus habitantes no século XXI. Arriscamos a perguntar se poderá ele arrancar poesia do meio de tantas sensações e impressões confusas.

Sobre o imaginário da cidade, Bueno (2000, p. 98) ressalta que “há um cotidiano configurado, ao mesmo tempo prático e simbólico, real e imaginário, próximo e distante, que mistura elementos da longa duração histórica e da atualidade [...]”. Entendemos isso na história de Alberto Martins, em que há essa característica, pois os poetas “voltam à vida” para rever lugares e monumentos simbólicos como o chafariz e o rio Tietê, cujo passado traz outras significações e atualmente esses lugares possuem novos significados para serem interpretados. É nesse jogo entre ficção e realidade que Alberto Martins direciona o leitor para o espaço citadino pelo imaginário do autor.

É na Ponte das Bandeiras que Zé Paulo não resiste e começa a ler um trecho de “Meditação sobre o Tietê” de Mario de Andrade, poema considerado por Zé Paulo o melhor já escrito sobre São Paulo. (MARTINS, 2009, p.70). Esse trecho da leitura do poema dialoga com a teoria literária do Formalismo Russo, pois segundo André Bueno (2000, p. 100), esses estudiosos “insistiam na forma literária como linguagem que se afasta das repetições do cotidiano, dos

automatismos perceptivos que se reproduzem, da familiaridade que naturaliza o mundo”.

Em outras palavras, na literatura cabe ao escritor elaborar outras percepções de mundo, na análise e observação de objetos comuns do cotidiano, da cidade e dos cidadãos, mas trazendo uma percepção diferente e não automática, sendo esse o papel dos poetas e autores através dos tempos. Pareceu-nos que a releitura do poema segue a intenção de enxergar o Tietê e a cidade sob outros aspectos, de uma forma nova. O fato de colocar, como pano de fundo, personagens-poetas de diferentes gerações, cria uma sensação de um olhar diferente sobre o que era antigo. O olhar da personagem Álvares de Azevedo contribui para que o leitor possa observar o espaço de um novo ângulo, com novas informações. Pela ótica de um novo tempo e um novo espaço, modificados pela ação do homem, esse urbano se transforma, modificando e trazendo novas impressões e expressões, tendo a poesia como apoio.

Pela imagética da cidade, na peça teatral de Martins, podem ser abordadas questões como o estranhamento em que o sujeito é impactado pela era moderna, quando chega em pleno século XXI, com toda sua modernidade refletida nos prédios, nas ruas, nos *outdoors*, no sistema de transporte (metrô), nas telecomunicações. Esse estranhamento pode ser retratado pela reação da personagem Álvares ao se deparar com tantas mudanças na cidade onde viveu, sendo que na época dele, nada disso havia.

Pesavento (2002, p. 16) explica que “o espaço é sempre portador de um significado, cuja expressão passa por outras formas de comunicação. Ora a força de uma imagem se mede pelo seu poder de provocar uma reação, uma resposta”. A esse respeito, a personagem Álvares busca resposta para suas

indagações sobre as mudanças da cidade, assim como as duas outras personagens que vão construir o enredo da peça, mostrando a reação de Mario e Zé Paulo, que viveram o momento literário chamado Modernismo. Como se refere Pesavento (2002), na reflexão sobre as representações da cidade por meio das suas imagens, Alberto Martins escreve a partir de reflexões, na voz dos poetas, observando os lugares São Paulo, palco onde a história se desenrola.

Assim, a literatura reflete os movimentos da evolução da sociedade, seus dilemas, suas modas, sua expressão cultural e avanços tecnológicos. Tudo isso é transformado em arte e em arte da palavra nos escritos dos poetas, em que são retratados os costumes das épocas, seu olhar crítico, suas imagens criadas a partir do real, suas impressões a respeito da vida e do ser humano. A busca pela realização e sentido da vida acompanhará o homem pela sua evolução e a arte será sua parceira mais fiel, acompanhando-a e expressando seus dilemas e conquistas tendo como porta-voz o artista que, de uma forma particular, capta as impressões de mundo, transformando-as no que chamamos de arte. Segundo Pesavento (2002, p. 17):

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

É nessa possibilidade de recriar as sensações que as personagens-poetas percorrem a nova São Paulo. A cidade elevada a metrópole, Álvares de Azevedo não conhecia. José Paulo e Mario de Andrade acompanharam até certo ponto as mudanças, os dilemas de cidade moderna, os avanços tecnológicos. Todos esses fatores influenciam as gerações emergentes, mudando o cotidiano das pessoas e causando um impacto nas formas de viver e representar a vida.

Esses fatores são representados pouco a pouco, na peça de Martins, à medida que os poetas caminham e observam a cidade, seus prédios, bairros, ruas e rios. Eles buscam novos significados em relação a essas imagens, evocam o passado, mas atribuem novos sentidos trazidos pela modernidade. Sobre isso, é possível imaginar a cidade real, contemporânea, através das descrições feitas pelas personagens-poetas. Nessas descrições é possível entender o passado da cidade de São Paulo, no seu traçado e nas ruínas que permanecem, como o velho chafariz que Álvares reconhece de sua época. Assim é possível imaginar a cidade que um dia foi, e da qual pouco resta.

Interessante observar que a personagem-poeta Álvares consegue compor um poema, em meio ao barulho e à confusão em que acorda. Usando os novos elementos a ele apresentados, como o ruído, ele, que era acostumado a compor no silêncio, tem que aprender a conviver com os automóveis modernos (com trava de segurança), com a cidade grande e capitalista, cheia de máquinas. Na sua época, o poeta andava a cavalo, não conhecia energia elétrica, mas mesmo assim a poesia fala mais alto e ele consegue inspiração para compor um poema: “[...] A ação necessária será automática INKU 628638 dígito 2 CAUTION 96 HIGH quem transporta quer segurança use bloqueio a distância” (MARTINS, 2009, p.75).

A batalha estava praticamente vencida. Era possível encontrar poesia em meio à modernidade, ao turbilhão de sons e à confusão do trânsito daquela nova cidade que se revelava feroz e fria, processo acarretado pelo moderno e suas consequências. Pesavento (2002, p.19) interpreta que Walter Benjamin, leitor de Baudelaire e amante de Paris, se vale do cruzamento de imagens contrárias para obter o que ela chama de “revelação da coerência de sentido de

uma época”. É por meio da técnica de montagem, emprestada das vanguardas artísticas e do cinema, em especial, e a sua transposição para a história que Walter Benjamin confronta imagens antitéticas para conseguir promover o “despertar ou a revelação”. (PESAVENTO, 2002, p. 19).

A historiografia benjaminiana percebe que uma metrópole pode propiciar representações contraditórias do espaço, como, de um lado, ser sinônimo de progresso, luz, cultura, sedução. Por outro lado, pode ser ameaçadora, provocar insegurança e medo, ser um antro de perdição, da barbárie e do crime. Willi Bolle, citado por Pesavento (2002, p. 19), diz que a historiografia benjaminiana,

como construção, pressupõe um trabalho de “destruição” e “desmontagem” daquilo que o passado oferece, visando a uma nova construção ditada pelo “agora”. Para tanto, sugere a montagem em forma de “choque” ou contraste, confrontando as imagens antitéticas e, por conseguinte dialéticas, para promover o “despertar” ou a “revelação”.

Pesavento (2002) refere-se à obra de Walter Benjamin, em que é usado o método de cruzamento de imagens contrárias para obter a revelação ou o choque contrastivo como estratégia metodológica da montagem de visões diferentes de um mesmo objeto. A autora comenta que é possível reconstituir imagens de representação coletiva para revelar uma nova constelação de sentido e coerência de uma época. Essas visões da cidade, por mais contraditórias que possam parecer, podem conviver no imaginário, conforme aquilata Pesavento (2002, p. 19):

São, sem dúvida, visões contraditórias, de atração e repúdio, de sedução e rechaço, que, paradoxalmente, podem conviver no mesmo portador. Essa seria até, como lembra Marshall Berman, uma das características da modernidade como experiência histórica individual e coletiva: a postura de

celebração e combate diante do novo, que em parte exerce fascínio e em parte atemoriza.

É nesse sentido que a metrópole pode se revelar, de um lado luz, sedução, cultura e progresso, mas por outro lado pode ser ameaçadora, causando medo e insegurança para seus habitantes. Por esse motivo, a autora explica que “[...] para a construção da memória coletiva referida ao espaço urbano, os homens vão ‘inventar seu passado’ à imagem de seu presente”. (PESAVENTO, 2002, p. 17).

Na história de Alberto Martins, todo aquele conceito de cidade-província, da época de Álvares de Azevedo, é destruído para então surgir outra realidade, a realidade do agora, do novo, em que o poeta é confrontado com visões novas, palavras novas e novos possíveis sentidos na cidade metrópole.

Martins parece se valer desse mesmo contraponto em sua peça teatral. São Paulo se mostra ao mesmo tempo bela e sedutora, degradada e perdida, fria e calculista. Sendo assim, o autor tece sua história, intercalando a memória de imagens do passado com imagens do agora, para resgatar a poesia, perdida na confusão da modernidade. No final da peça, Mario ordena que cavem, traduzindo simbolicamente o trabalho dos poetas de buscar a inspiração perdida para as suas obras no século XXI.

MARIO (*num sussurro*)
Cava, cava...
ALVARES (*timidamente*)
Eu disse “cova”...
(MARTINS, 2009, p. 98).

E é no final da peça que a personagem-poeta Álvares consegue compor o poema do século XXI. Mesmo em meio ao barulho da modernidade, ele acha inspiração para compor um poema, com novas impressões sobre a cidade e a vida moderna. Podemos apreciar que o autor de *Uma noite em cinco atos* traz à tona, em sua peça, uma reflexão sobre o valor da poesia nos dias atuais, sobre o que ela pode contribuir para uma melhor convivência em sociedade, bem como uma reflexão sobre a arte, pois ela se torna um canal de expressão do movimento do social através das épocas.

CONCLUSÃO

As personagens-poetas percorrem a cidade e vão descobrindo nos locais mais inusitados material para fazer poesia. Eles observam também nas coisas e locais, como chafariz, rios, ruas, prédios e praças, novas impressões e o despertar poético na cidade de São Paulo. Isso leva a pensar que, se a poesia pode ser encontrada nos lugares mais improváveis ou desprezados pela sociedade, como em um esgoto ou monumentos destruídos, ou pela observação do que está destruído mas que pode ser construído novamente, então ela não morreu. Pela observação das imagens urbanas, Alberto Martins trabalha seu texto, levando para a literatura, suas impressões sobre o imaginário da cidade de São Paulo, sobre cenas urbanas e sobre os três poetas que contempla em sua história.

REFERÊNCIAS

BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 90-110.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

FERNANDES, Ronaldo Costa. Narrador, cidade, literatura. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 19-36.

LIMA, Rogério. Introdução. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 9-18.

MARTINS, Alberto. *Uma noite em cinco atos*. Cidade: São Paulo, Editora 34, 2009.

MONTOIA, Ana Edite. *A cidade insípida, devassa e pobre; Álvares de Azevedo e o "Spleen" iluminado* (São Paulo no século XIX). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 10, n. 20, p. 251-260, mar.-ago. 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MORTE EM VENEZA OU COMO VISCONTI DEVORA MANN

Roberto Antônio Penedo do Amaral
Universidade Federal do Vale do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)
robertoamaral001@gmail.com

Resumo: O artigo faz uma análise da recriação fílmica realizada por Luchino Visconti do romance *A morte em Veneza* de Thomas Mann que resultou no filme de título homônimo. O esforço aqui empreendido foi o de cotejar criticamente as obras mencionadas a partir da noção de *angústia da influência* cunhada pelo crítico Harold Bloom. Observou-se que quando um determinado autor toma a obra de outro autor para recriá-la em semiose diversa, tem o fito, não de enaltecer a obra recriada, mas o de colocar-se sua própria obra em pé de igualdade enquanto realização estética.

Palavras-chave: angústia da influência; Morte em Veneza; Thomas Mann; Luchino Visconti; Harold Bloom.

todo escritor cria seus precursores. Sua obra modifica a nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro.

Jorge Luis Borges

***Clinamen* ou do romance ao filme**

Thomas Mann (1875-1955) publica *Morte em Veneza* em 1912. Trata-se de um livro, se comparada às suas volumosas obras *Montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947), de fôlego menor. Em torno de um pouco mais de oitenta páginas, se desenrola a narrativa do renomado literato alemão Gustav von Aschembach que, em crise com a austera vida que levava em Munique, resolve passar uma temporada de descanso em Veneza. Nessa idílica cidade, no hotel

em que se hospedara, vem a conhecer à distância, um jovem que, para ele, representa a própria encarnação da beleza e da inocência:

Aschembach notou que o menino era perfeitamente belo. Seu rosto pálido e graciosamente fechado, circundado por cabelos cacheados, louros cor de mel, com o nariz reto, a boca suave, a expressão de seriedade divina, lembrava esculturas gregas dos mais nobres tempos e da mais pura perfeição de forma; era de tão rara atração pessoal que o observador julgou nunca ter encontrado na natureza ou no mundo artístico obra tão bem sucedida (MANN, S/D, p. 51)

O jovem em questão era um rapaz de, aproximadamente, catorze anos, filho de poloneses, chamado Tadzio. Todas essas informações é-nos revelada pelo narrador, através das especulações, intuições e observações do próprio Aschembach, já que o protagonista nunca irá aproximar-se de seu objeto de admiração e desejo, a não ser por um *voyeurismo* intenso e desmedido.

Aschembach possuía uma dedicação metódica e irrefreada ao seu trabalho como escritor, não conseguia controlar o “(...) movimento do mecanismo no seu interior, aquele ‘motus animi continuus’, no qual, de acôrdo com Cícero, consiste a natureza da eloqüência (...)” (MANN, S/D, p. 19). Dessa forma, aferrado pela racionalidade e pela produtividade artística, ele não se permitia deleitar-se com distrações mundanas, tampouco afastar-se muito das proximidades de onde emanava sua criatividade e onde se realizava o seu trabalho literário:

Demasiadamente ocupado com as tarefas que lhe impunham seu Eu e a alma européia; demasiadamente sobrecarregado pelo dever de produção; adverso demais a distrações para servir como amante do colorido do mundo exterior, se dera por satisfeito com a opinião que todos, sem se afastarem do seu círculo, podem obter da superfície do mundo (...). (...) concentrara sua vida exterior quase exclusivamente à bela cidade que se tornara um lar para ele (...) (MANN, S/D, p. 23-24).

Caminhando para a idade sexagenária, Aschembach também se preocupava com a completude de sua obra, antes que a espada de Cronos desse cabo dessa possibilidade. Para tanto, seguia à risca o lema trabalho, trabalho, trabalho: “Sobretudo desde que sua vida se inclinava devagar; desde seu medo artístico de não conseguir terminar, – esta preocupação do relógio parar antes de ter feito a sua parte e se ter dado por completo (...)” (MANN, S/D, p. 24).

Porém, como a vontade humana está subordinada, necessariamente, à capacidade física e psicológica de realizá-la, Aschembach já sentia que esse poder anímico de consumação de sua obra começava a faltar-lhe. Aquele ímpeto que em sua juventude estabelecera a dinâmica de sua criatividade e produtividade, na idade madura em que ele se encontra, já dá ares de exaustão e de enfado:

Pensou no trabalho, pensou no trecho no qual, hoje novamente como ontem, tivera que abandoná-lo e que parecia não querer submeter-se nem a pacientes cuidados, nem a um rápido golpe de mão. Ele o examinou de novo, tentou quebrar ou solver a inibição e desistiu do ataque com um arrepio de repugnância. Aqui não se apresentava uma dificuldade extraordinária, mas aquilo que o paralisava eram os escrúpulos da má vontade que se manifestava por uma insaciabilidade. Aliás, já tinha valido ao jovem como essência e íntima natureza do talento, e por ela tinha dominado e esfriado o sentimento, porque sabia que era inclinado a satisfazer-se com um alegre mais ou menos e uma perfeição. Agora este sentimento escravizado vingava-se, abandonando-o, recusando-se a continuar a carregar a alar sua arte, levando consigo toda vontade, todo entusiasmo na forma e na expressão? (MANN, S/D p. 25).

É preciso somar-se a isso, a frágil saúde de Aschembach. Desde criança, uma farta lista de cuidados, recomendações e preceitos médicos o acompanharam ao longo da vida. Em seu ocaso existencial, essa fragilidade irá pesar demasiado sobre seus ombros, fazendo com que a sua dedicação férrea

ao trabalho seja refreada contra a sua vontade: “(...) cedo tivera de compreender, que pertencia a uma geração na qual não o talento mas sim a base física era uma raridade, – uma geração que cedo dava o que tinha de melhor e no qual o saber raras vezes atingia a idade” (MANN, S/D, p. 28).

Aschembach buscava compensar sua débil saúde com um apego desmedido a uma rigorosa disciplina metodológica de escrita diária, seguindo uma teoria criada por ele mesmo, segundo a qual, por trás de uma obra grandiosa há sempre um “apesar” obstaculizador: “(...) quase tudo que existia, existia como um ‘apesar’, realizado apesar da aflição e tormento, pobreza, abandono, fraqueza corporal, vício, paixão e mil obstáculos, era uma experiência, era, por assim dizer, o preceito de sua vida e sucesso, a chave para a sua obra (...)” (MANN, S/D, p. 30).

No entanto, nem mesmo essa teoria do “apesar” estava assegurando a Aschembach a condução de seu trabalho a um bom termo. Sentia que sua fonte de energia criadora se esgotava e, mais ainda, que sua capacidade produtiva se via presa aos achaques e às mazelas da velhice que se aproximava devagar, porém, inexoravelmente. Era necessário buscar outros ares, outras paisagens, outras sensações e percepções para re-animar a sua vitalidade humana e artística: “Era ímpeto de fugir, o que confessou a si mesmo, esta saudade para a distância, para a novidade, esta ânsia por libertação, exoneração e esquecimento – a pressão de se afastar da obra, do sítio cotidiano de um serviço rígido, frio e apaixonado” (MANN, S/D, p. 24).

Desde a decisão de ir para Veneza até o encontro inesperado com a beleza apolínea de Tadzio, passando pelo sentimento ambivalente de amá-lo apenas contemplando-o como a uma obra de arte ou consumir esse amor

através de uma realização carnal, eis o dilema por que passará Aschembach, e que será também a ambivalência por que passará a cidade de Veneza, já que resguardará em si mesma a beleza onde se encontra “(...) o incomparável, o quimérico diferente (...)” (MANN, S/D, p. 36-37), e, ao mesmo tempo, o fedor, a imundície e a doença.

Segundo Randal Johnson, em seu livro *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*,

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido, e inevitavelmente (...) precisa *desviar* do modelo enquanto permanece dentro de seu espaço semântico geral. Podemos dizer (...) que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original (1982, p. 10) (grifo nosso).

Nesse sentido, podemos afirmar que quando Luchino Visconti (1906-1976) lança o filme *Morte em Veneza* (MVen), em 1971, realiza, necessariamente, um *clinamen* em relação à obra homônima de Thomas Mann.

Bloom (1991) toma emprestado esse termo ao filósofo latino Lucrécio (98/94-55 a.C.) que assim o explicita:

Quando caem os átomos em linha reta através do vazio, *desviam-se* minimamente de sua trajetória, numa altura e num momento incerto, e tão-somente o necessário para que se perceba uma alteração no movimento. Não fosse esse desvio e tudo cairia em linha reta sempre, como gotas de chuva pelo abismo do espaço. Não haveria, entre os átomos, nem colisão nem choque. Se assim fosse, a natureza jamais teria criado alguma coisa (apud BLOOM, 1991, p. 78).

Visconti, ao realizar a recriação filmica *Morte em Veneza* a partir da obra literária de Mann, desvia-se dela, em primeiro lugar, pela própria mudança de linguagem, ao passar de uma semiose lingüística para uma semiose audiovisual. Em segundo lugar, desvia-se da obra original porque o processo de

recriação é em si mesmo um ato de leitura crítica, já que quem recria irá, necessariamente, privilegiar alguns aspectos, omitir outros, dar relevo a alguma personagem e/ou ação em detrimento de outras.

Visconti, por exemplo, desconsidera as primeiras dezesseis páginas da obra de Mann, em que importantes questões, dilemas e decisões atormentam o protagonista Aschembach: as presenças prolépticas do “cemitério” e da figura do “estrangeiro”; o desejo de viajar; a descrição de seu íntimo; a apresentação de sua obra; a sua biografia; a sua fama; o seu método e sua disciplina de trabalho; a sua indecisão de para onde viajar e o porquê de sua escolha por Veneza.

Há um desvio também, por parte de Visconti, de apresentar Aschembach não como escritor, mas como músico. Essa opção talvez se deva ao fato de Visconti desejar distanciar-se da presença ostensiva do escritor Mann, dando ao seu personagem, outra formação artística. Mas também talvez seja um tributo que o cineasta tenha desejado prestar ao seu amor pela música, já que, em sua juventude interessara-se profundamente por essa linguagem artística, tendo sido, inclusive, grande amigo do maestro Arturo Toscanini (1867-1957) e do compositor Giacomo Puccini (1858-1924). Outra possibilidade é a de Visconti ter feito uma referência à outra obra de Mann, *Doutor Fausto* (1947), cujo protagonista, Adrian Leverkühn, é um grande pianista.

De todo modo, o desvio realizado pelo diretor de *Morte em Veneza* se dá nos interstícios, limites e possibilidades estabelecidos pela obra original ou, como afirma Johnson: “A autonomia total é com certeza impossível; o texto literário funciona inevitavelmente como uma ‘forma-prisão’” (1982, p. 10).

Tessera ou a obra original complementada

Para Bloom (1991), a *tessera* ocorre quando o artista mais jovem, buscando atender aos anseios de sua imaginação criadora, acrescenta complementos à obra de seu precursor no sentido de torná-la *completa*, superando um certo bloqueio do qual o autor original não conseguiu se desvencilhar. A palavra *tessera* Bloom toma de empréstimo a Jacques Lacan (1901-1981), cuja apropriação que ele faz dos fundamentos psicanalíticos de Freud, pode ser considerada como um exemplo dessa *complementação*.

Há um caráter inelutável de *tessera* na recriação fílmica que Visconti faz da obra de Mann. A própria utilização de outra semiose, a audiovisual, para traduzir a linguagem literária, já é, por si só, uma complementação daquilo que a literatura só pode alcançar em termos imaginativos na apreciação do leitor. O fato de o diretor do filme possibilitar a personificação da imagem de Aschembach, através da belíssima atuação de Dirk Bogarde; de apresentar uma figuração, que só faz justiça à descrição feita pelo narrador de *Morte em Veneza*, da beleza olímpica de Tadzio, consubstanciada na performance do jovem ator e modelo Björn Andressen e, confirmar a beleza de Veneza descrita por Mann, agora podendo ser apreciada em todos os seus tons de azul na belíssima fotografia de Pasquale de Santis, nos dão a certeza de que, em alguns raríssimos casos, a *tessera* se confirma como uma autêntica complementação da obra original. Porém, percebemos com maior clareza e profundidade a complementação que Visconti realiza na obra original de Mann – e que este jamais poderia alcançar em seu labor literário, pois que é um obstáculo intransponível para qualquer escritor – é na escolha da trilha sonora do filme. Desde a cena da chegada de Aschembach a Veneza, a bordo de um barco a vapor, até a cena de sua morte

na praia do Lido, os sons elegíacos do *Adagietto*, de Gustav Mahler (1860-1911) dão o tom proléptico, ou seja, anunciam os vários sentidos da morte habitando em Veneza. Segundo Nestrovski, “Mais do que a câmara, mais do que a imagem, é a música aqui o princípio de organização, o verdadeiro narrador do filme” (1994, p. 90).

Ainda que a *tessera* se estabeleça como um complemento, quem a realiza não deseja ofuscar a obra do autor original, na realidade, quer mais é realçá-la, dando-lhe uma tonalidade e uma ambiência mais abrangentes. É o que podemos concluir da recriação que Visconti faz da *Morte em Veneza* de Mann, quando supervaloriza o papel da música no filme. Sabedor de que Mann era um grande leitor de Friedrich Nietzsche (1844-1900), pelo que este filósofo valorizava na música e sabedor também que *Morte em Veneza* foi escrita, ainda sob a perplexidade da morte de Mahler, Visconti tinha nas mãos todas as razões para, ao mesmo tempo, homenagear o escritor alemão e complementar a sua obra com aquele elemento essencial, que segundo o julgamento do cineasta, ficou faltando na saga de Aschembach: a música.

Kenosis ou esvaziamento do protagonista

A *kenosis*, para Bloom (1991), é uma leitura crítica que um artista posterior realiza na obra do artista precursor, no sentido de esvaziá-la de certos elementos que singularizam a obra original, para, com esse procedimento, estabelecer uma descontinuidade, criando, assim, uma obra em que os valores do artista atual são os que devem prevalecer. Nas palavras de Bloom, “A ‘anulação’ da força do precursor no *próprio efebo* serve, também, para ‘isolar’

sua identidade com relação à postura do precursor e o salva, portanto, de uma transformação em tabu para si mesmo” (1991, p. 125).

Em vários momentos, Visconti realiza a *kenosis* na obra de Mann. Nas já anteriormente citadas dezesseis páginas que o cineasta desconsidera da obra literária, estão presentes elementos metafísicos caros à Mann e que são essenciais para a ironia que o escritor constrói em toda a trama de sua diegese. Poderíamos dizer que esses elementos metafísicos aparecem na narrativa, através de prenúncios, anunciações ou premonições, ou em sentido literário, através de várias prolepses que são sumariamente descartadas pelo cineasta. Por exemplo, Aschembach, logo no início da narrativa, ao realizar um passeio após o almoço chega, desavisadamente, a um cemitério: “(...) tomara o caminho de volta pelo lado de fora do parque, sobre o prado aberto e em frente ao cemitério do norte, esperou, porque se sentia cansado (...)” (MANN, S/D, p. 20). Uma vez estando lá, Aschembach passa a notar os detalhes que o rodeiam e que lhe evocam imagens fúnebres:

atrás das grades da marmoraria onde, expostos à venda, cruzes, placas comemorativas e monumentos formavam um segundo desabitado campo santo, nada se movia e o prédio bizantino da capela, que ficava do outro lado, se encontrava silencioso no reflexo do dia que findava. Sua fachada, enfeitada com cruzes gregas e descrições religiosas em cores claras, apresentava, além disso, inscrições em letras douradas e em ordem simétrica, legendas escolhidas e referentes à vida no além, como por exemplo: “A luz eterna os alumie”; e esperando, encontrara, durante alguns minutos, uma distração séria, lendo as fórmulas e deixando seu espírito perder-se na transparência mística (...) (MANN, S/D, p. 20).

Ainda no cemitério, Aschembach é surpreendido por uma aparição que o deixa perturbado e perplexo pela sensação de estranheza e mistério que a cena lhe causa:

(...) no pórtico, acima dos dois animais apocalípticos que vigiam a escadaria, notou um homem, cuja aparência nada comum, deu uma direo completamente diversa aos seus pensamentos. (...). De estatura mediana, magro, imberbe e nariz extraordinariamente arrebitado, o homem pertencia ao tipo ruivo e possuía a pele leitosa e sardenta peculiar a este. Evidentemente não era bvaro: como indicava, no mínimo, o chapéu de palha com aba larga e reta, que cobria sua cabeça, dando-lhe um aspecto e caráter de estrangeiro vindo de longe. (...) trazia a mochila (...) afivelada aos ombros, um terno cintado de pano não pisado, de cor amarelada, parecendo trazer uma capa de chuva sobre o antebraço esquerdo, que encostava na cintura; de ps cruzados, firmava à direita e obliquamente contra o chão uma bengala com ponta de ferro, cujo casto apoiava na cintura. Com a cabeça erguida, de modo que, crescendo da camisa esporte solta, aparecia seu pescoço magro, sobressaindo, forte e nu, o pomo-de-adão; olhando agudamente para a distância com olhos incolores e de pestanas vermelhas, entre as quais estranhamente combinando com seu nariz curto e levantado, haviam duas rugas horizontais. Assim – e talvez sua posição elevada e elevante, contribuíssem para esta impressão – sua pose tinha algo de alcance dominante, corajoso ou mesmo selvagem pois fosse porque ofuscado, fazia caretas contra o sol poente, ou se tratasse de uma deformidade física constante: seus lábios pareciam curtos demais, eram completamente recuados dos dentes de modo que estes ficavam expostos, brancos e compridos, até a gengiva (MANN, S/D, p. 21-2).

Por que razão Mann dedicaria uma descrição tão longa e tão detalhada para uma personagem tão secundária e que só aparece ostensivamente nesse momento da narrativa? Julgamos porque, talvez, essa personagem não seja tão secundária assim. Talvez possamos vislumbrar nessa figura tão enigmática, uma transfiguração de Hermes, o deus-mensageiro-alado, trazendo uma notícia a Aschembach, que ele precisará decifrar durante o crepúsculo de sua existência. A confirmação do estranhamento e da perturbação causada pelo estrangeiro e da mensagem que ele trazia ao protagonista de *Morte em Veneza*, -lhe revelada, não a partir de uma linguagem límpida e lógica, mas por uma intuição

desassossegada e anímica: Aschembach sentiu um súbito desejo de viajar. Mas o que ele não dá conta de perceber, naquele momento, é que essa viagem não se consumaria no gesto humano de ir à Veneza, mas, uma vez estando lá, na outra viagem que ele teria que fazer, sendo esta obrigatória, sem volta e definitiva:

Fosse que o aspecto de viajante do estranho tivera um efeito sobre sua imaginação ou outra qualquer influência física ou moral: surpreendido, ficou cômico de uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de desassossego, um desejo juvenil e sedente para a distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou há tanto tempo desacostumado e desaprendido, que ele, com as mãos nas costas e olhar para o chão, parou cativado, para examinar a natureza e o objetivo da emoção. Era o desejo de viajar, nada mais; mas verdadeiramente parecendo um acesso e intensificado até a paixão, sim, até a alucinação (MANN, S/D, p. 22).

Na seqüência desse acontecimento, Visconti também desconsidera o aspecto de premonição presente na imaginação criada por Aschembach quanto ao lugar que deveria viajar para descansar. É justamente numa experiência de sonhar acordado que ele terá a visão topológica de seu destino de viagem:

ele via, via uma paisagem, uma região tropical pantanosa sob um céu pesado, úmido, exuberante e descomunal, uma espécie de selva antediluviana, composta de ilhas, pântanos e braços fluviais lamacentos; – via, de viçosos fetos, dos solos floridos de plantas fartas, inchadas e excêntricas, elevarem-se, aqui e acolá, hastes cabeludas de palmeiras; via esquisitas e informes árvores mergulharem suas raízes, da terra pelo ar, em águas paradas, espelhando sombras verdes, onde, entre flores flutuantes que eram branco-leitosas e grandes como bacias, pássaros de estranha espécie, de ombros altos e bicos disformes, estavam parados nas águas menos profundas e olhavam, imóveis, para o lado; via, entre os nós da varas do bambuzal, brilharem as luzes de um tigre na espreita – e sentiu seu coração bater de terror e desejo enigmático (MANN, S/D, p. 22-3).

Visconti irá também desconsiderar um importante aspecto da obra de Mann: o valor que este dá ao inconsciente do personagem Aschembach, quanto

ao dilema que ele sofre entre amar Tazio a distância ou consumir esse amor na carnalidade sexual. A certa altura da diegese, quando Aschembach está completamente apaixonado por Tazio, o seu inconsciente não perdoa seu autocontrole e sua autocontenção e revela o que seu instinto reclama, através de um sonho que muito se assemelha a um sabá de feiticeiras:

O medo, foi o princípio, medo, desejo e uma curiosidade horrorizada pelo que devia vir. Imperava a noite e os seus sentidos escutavam; pois de longe se aproximavam tumulto e bulha, uma mistura de barulhos: um sacudir de correntes, retumbar, abafados trovões acompanhados de júbilos estridentes e de um certo uivar com o som prolongado de “u” – tudo isto impregnado por um toque de flauta soando mais alto e medonhamente doce, profundamente arrulhante, perversamente pertinaz que, de maneira importunamente vergonhosa, lhe enfeitiçava as entranhas. Ele sabia uma palavra obscura, mas dando um nome ao que vinha: *O deus estranho*. Acendeu-se uma chama cheia de fumaça: então reconheceu terra montanhosa, parecida àquela em redor de sua residência de verão. E numa luz rompida, vindo de alturas revestidas de florestas, entre troncos de árvores e rochas cobertas de musgo, rolavam e precipitavam-se, girando para baixo: homens, animais, um enxame, um bando furioso – e inundaram a colina de corpos, chamas, tumulto e dança vertiginosa. Mulheres gemendo, sacudiam os tamborins sobre suas cabeças jogadas para trás, tropeçando sobre longos hábitos de pele que lhes pendiam da cintura; vibravam punhais nus e archotes cujas chamas se dispersavam; seguravam serpentes sibilantes pelo meio dos corpos ou erguiam, gritando, seus seios com ambas as mãos. Homens de chifre sobre as testas abrigados em peles, hirsutos, curvavam o pescoço e erguiam os braços e coxas, faziam vibrar pratos de bronze e batiam raivosos sobre timbales, enquanto que, com bastões envolvidos em folhas, rapazes nus espicaçavam bodes cujos chifres agarravam, deixando-se arrastar, jubilantes, pelos seus saltos. E os extasiados urravam o grito de consoantes suaves de prolongado “u” no fim, doce e selvagem ao mesmo tempo, como jamais fora ouvido um outro: – aqui ressoava bramando para os ares como por veados e ali era reproduzido, múltísono em louco triunfo, ataçavam-se com este grito para a dança e, arremessando os membros, nunca o deixavam silenciar. Mas tudo era penetrado e dominado pelo profundo e atraente som de flauta. Não seduzia também a ele, o presenciador resistente, com persistência impudica para a festa e a

imoderação do sacrifício extremo? Grande era a sua repugnância, grande seu medo, honesto seu desejo de salvaguardar o seu eu até o fim contra o estranho, o inimigo do sereno e digno espírito. Mas o barulho e a gritaria, multiplicados pela rocha ecoante, cresciam, sobrepujavam, aumentavam até à loucura arrebatante. Vapores comprimiam o cérebro, o cheiro penetrante dos bodes, atmosfera de corpos arquejantes e um sopro de águas pútridas, e além destes ainda um outro, familiar: de feridas e doença propagada. Com as batidas dos timbales seu coração retumbava, seu cérebro girava, acometido de raiva, de desvario, de atordoante voluptuosidade, e sua alma desejou unir-se à dança de roda do deus. O enorme símbolo obscuro, de madeira, foi descoberto e elevado: aí gritaram mais desenfreados a senha. Com espuma nos lábios vociferavam, excitavam-se com gestos lascivos e mãos buliçosas, rindo e gemendo, empurravam os bastões espinhosos um na carne do outro e lambiam o sangue dos membros. Mas com eles, entre eles, estava agora o sonhador, submisso ao deus estranho. Eles eram ele mesmo, quando se atiravam sobre os animais, dilacerando e assassinando, e devoravam pedaços fumegantes; então, sobre o terreno de musgo revolvido, começou um ilimitado cruzamento, em sacrifício ao deus. E sua alma experimentou a luxúria e a loucura da decadência (MANN, S/D, p. 115-7).

Visconti realiza, em sua recriação fílmica, uma *kenosis* metafísica quase que absoluta. Poderíamos dizer que o espírito de imanência do cineasta italiano sufoca o que há de transcendência romântica na obra do escritor alemão. No caso da desconsideração do elemento onírico, como anunciador críptico do drama que se desenrolava no inconsciente de Aschembach, julgamos que seja o resultado da opção de Visconti por uma narrativa fílmica que aposta na leitura que os apreciadores fariam das imagens das atitudes do protagonista e que revelariam, por si só, sua angústia, seus temores, sua dor, sua perplexidade, como resultantes de seu conflito psicológico.

Demonização ou a construção pela ruptura

A noção de *demonização*, para Bloom (1991), tem o seu nascedouro na figura do Íncubo celeste: um demônio macho que durante a noite vem copular com uma mulher, e que, ao fazê-lo, perturba-lhe o sono e faz com que a mesma tenha terríveis pesadelos. O rebento dessa relação sexual é alguém com uma tremenda e demoníaca força criativa, alcançando, por esse motivo, um poder suplementar à fraqueza humana. O artista póstero possuidor dessa potência irá, necessariamente, negar aquilo que é atribuído como o gênio ou o talento de um determinado artista precursor, afirmando que ele também, ao realizar a sua obra, foi mobilizado pela mesma força demoníaca. A *demonização* estabeleceria, assim, uma condição de igualdade entre o artista precursor e o artista póstero, já que a força criativa de ambos não seria exclusiva e singular a cada um deles, mas uma herança demoníaca que os mesmos teriam recebido por simplesmente serem humanos. Como afirma Bloom,

O que faz do homem um poeta é uma força demoníaca, porque é uma força que distribui e que divide (que é o significado da palavra *daimon*). Ela distribui nossas fortunas e divide nossos talentos, oferecendo uma compensação por tudo que tira de nós. A divisão leva à ordem, confere conhecimento, desorganiza o já conhecido e nos abençoa com uma ignorância capaz de criar uma nova ordem. Os demônios constroem pela ruptura (1991, p. 138).

A nosso ver, esse embate é estabelecido de forma ostensiva por Visconti quando opta pela utilização do recurso do *flash back* para apresentar o dilema psicológico por que passa Aschembach após conhecer Tadzio. Para a representação dessa tensão, o cineasta italiano *inclui* a presença de uma personagem (Alfred) que se passa por amigo de Aschembach, mas que pode ser considerado também, julgamos, como o próprio *alter ego* de Visconti, dado o

polêmico e acalorado debate que os personagens antagonizam acerca de temas como a beleza, o corpo e o espírito, o imanente e o transcendente. Parece-nos mesmo que Visconti se inclui na própria obra para fazer valer o seu ponto de vista em relação ao que Mann vela metaforicamente em sua narrativa. Vejamos alguns trechos desse diálogo entre Alfred e Aschembach sempre apresentado em *flash back* e, às vezes *em off*, ao longo do filme:

Alfred: Beleza. Quer dizer sua concepção espiritual.

Aschembach: Nega a habilidade do artista criar do espírito?

Alfred: Isto é exatamente o que nego!

Aschembach: De acordo com você, nosso trabalho como artista é...

Alfred: Trabalho, exatamente. Acredita na beleza como produto de um trabalho?

Aschembach: Acredito. É assim que a beleza nasce. Espontaneamente. Sem ajuda de nosso trabalho. Ela pré-existe à nossa presunção como artistas.

Alfred: Seu erro é considerar a vida, a realidade como uma limitação.

Aschembach: Mas não é assim? A realidade só nos perturba e degrada. Às vezes acho que os artistas preferem ser caçadores atirando no escuro. Não sabem qual o alvo, nem se o acertaram. Mas não pode esperar que a vida ilumine seu alvo ou que o fixe. A criação de beleza e pureza é um ato espiritual.

Alfred: Não Gustav. A beleza pertence aos sentidos. Somente aos sentidos. Não pode chegar ao espírito.

Aschembach: Através dos sentidos. Não pode. Somente pelo domínio completo dos sentidos que se pode alcançar a sabedoria, a verdade e a dignidade humana.

Alfred: Sabedoria? Dignidade humana? E para que isto serve? *O talento é Dom divino*. Não! Não! É *uma aflição divina!* Um pecaminoso, mórbido clarão de dons naturais.

Aschembach: Eu rejeito as demoníacas virtudes da arte.

Alfred: E está errado. O mal é uma necessidade. É o alimento do talento!

Aschembach: Sabe de uma coisa, a arte é a maior fonte de educação e o artista tem que ser exemplar. Ele tem que ser um modelo de equilíbrio e força.

Alfred: Mas a arte é ambígua. E a música é a mais ambígua das artes. É ambigüidade tornada ciência (MVen, *grifos nossos*).

Essa intervenção de Visconti na obra de Mann é realizada através de um redobramento em que o autor, o narrador, a personagem, o leitor e o crítico se revezam nas falas e nos pontos de vista, mobilizados por uma contundente ironia e ambigüidade. Podemos perceber no tenso diálogo acima descrito, o embate histórico e atemporal entre o inteligível e o sensorial; entre a razão e a emoção; entre o conteúdo e a forma; entre o romantismo e o realismo; entre o idealismo e o empirismo; entre o subjetivismo e o objetivismo e, vemos passar, diante de nossos olhos, a própria seqüência do longo filme da história da humanidade, com os personagens agora transmutados em Platão e Aristóteles, em Descartes e Bacon, em Goethe e Nietzsche, em Hegel e Marx.

Dessa forma, Visconti busca igualar-se a Mann em sua realização artística ao apresentar Alfred como o seu fiel interlocutor para denunciar as fragilidades dos argumentos e da fé de Aschembach, ilustrada por sua própria ambigüidade. Com isso, o cineasta italiano busca atingir a própria condição do escritor alemão, que, por um lado, no auge do modernismo literário busca manter-se num estágio pré-moderno, próximo mesmo de um anacrônico romantismo, pois, segundo Craig, “Era crescente a idéia de Mann, mesmo sendo uma figura monumental, seria um escritor antiquado, sem nada a dizer à geração pós-guerra” (2005, p. 32). E, por outro lado, acusa o homoerotismo platônico de Mann, sublimado em sua própria obra e imperdoavelmente velado na vida real, já que Visconti foi assumidamente um bissexual. Porém, sem dúvida alguma, o que Visconti irá de fato *demonizar* na obra de Mann é a sua aristocracia decadente, ridicularizada desde as iniciais “GvA” (Gustav von Aschembach, título de nobreza que lhe foi conferido quando do seu quinquasésimo aniversário) gravadas em suas malas e maletas de viagem, até nos gestos menosprezadores

com que ele trata os funcionários do porto e do hotel, traços esses que o cineasta italiano vê presentes também na figura politicamente conservadora e pessimista quanto às promessas da democracia, como era Thomas Mann. Assim, ao *demonizar* obra e autor, Visconti busca dessacralizar a ambos, remetendo, dessa forma, a realização artística, não a uma genialidade aristocrática, portanto, um privilégio dos melhores, mas a um potencial humano demasiado humano, portanto, democrático (e demoníaco), fruto do labor e da dedicação de cada um, pois, como vaticina Bloom, “A *demonização*, ou Contra-Sublime é uma batalha entre Orgulho e Orgulho, e temporariamente quem vence é a força do novo” (1991, p. 139). Podemos supor, inclusive, o sutil sorriso irônico no canto dos lábios de Visconti ao ler e depois recriar a viagem decadente de Aschembach, desde a atmosfera asséptica e apolínea de Munique até a ambiência ambivalente de beleza e obscuridade dionisiaca de Veneza. Nas palavras de Netrovski,

Vista como um todo, a novela descreve um lento processo de inversão: Aschembach vai se transformar aos poucos naquela persona mais desprezada por ele mesmo, no início, e isto se dará, perversamente, ao seguir até o fim o seu próprio e mais íntimo credo. Este “moralista da realização”, que virara as costas ao conhecimento, em favor da forma – da forma “além do bem e do mal” – sofrerá, agora, a mais completa demonização, perdendo o mundo pelo desejo, pela sedução de um menino (1994, p. 89).

Askesis ou o artista criando-se a si mesmo

A angústia da influência tem na *askesis* um de seus aspectos mais terríveis e, talvez, uma característica de improvável realização. Tomemos essa citação de Bloom como ponto de fuga:

A sublimação poética é uma *askesis*, uma forma de purgação aspirando a um estado de isolamento, como seu objetivo imediato. Intoxicado pelo vigor de uma força repressiva, de um Contra-Sublime próprio e pessoal, o poeta forte, em sua elevação demoníaca, conquista a autoridade de fazer retornar

essa energia sobre si, e alcança assim, a um custo doloroso, sua mais clara vitória no embate com os grandes mortos (1991, p. 156).

Temos aqui a retomada do eterno retorno do parricídio primordial apontado por Freud: o filho quer igualar-se ao pai em poder e divinização e não há alternativa para a consumação dessa realização, a não ser arrebatando-lhe o trono, o cetro e a musa. Ou seja, além da matar o pai é preciso que o filho também destrua o que há do pai dentro de si. O filho quer criar-se a si mesmo purgando-se dos valores e dos pendores paternos. Trata-se de uma luta terrível em favor de si e contra si mesmo, pois, a morte física do pai não significa, necessariamente, sua morte espiritual. Portanto, é preciso matar a aura do pai todos os dias e não há como praticar essa destruição paterna diária sem também, aos poucos, o filho auto-destruir-se.

Como Visconti realiza a *askesis* em relação a Mann? Só podemos imaginar essa ocorrência no âmbito mesmo da recriação fílmica, pois, o cineasta italiano já reconhece o seu precursor no momento mesmo em que escolhe uma de suas obras para deslê-la em outra semiose. Como então não confundir a *askesis*, a purgação ou a atitude solipsista, com um *clinamem*, ou seja, um desvio que o artista póstero realiza na obra do artista precursor?

Quando mencionamos, no início desse tópico, que a *askesis* possui uma característica própria de irrealização, é porque é quase impossível pensar um marco zero em qualquer realização artística. Nesse aspecto, aliamos-nos à mesma perplexidade de Bloom acerca da condição do artista póstero quando questiona:

Mas como poderiam chegar ao mais profundo de todos os prazeres, o êxtase da prioridade, de se criar a si mesmo, de uma autonomia garantida, se seu caminho rumo ao Verdadeiro Sujeito e as suas Verdadeiras

Identidades deve sempre passar através do sujeito e da identidade do precursor? (1991, p. 156).

É levando em conta esse caráter de polêmica e de irresolução da *askesis* que a hipostasiaremos na atitude de Visconti em recriar, através da semiose filmica, a linguagem literária de *Morte em Veneza* de Mann.

Seguindo uma análise do filme feita por Arthur Nestrovski acerca da opção de Visconti em apresentar Aschembach não como escritor, mas como compositor, atentamos para o seguinte argumento:

essa transformação da literatura em música já aponta, de um lado, para elementos subjacentes no próprio texto; e de outro, é o que permite a Visconti a *invenção de um estilo*, ou *descoberta do cinema como suporte da música*. Situado numa zona limítrofe, entre literatura, cinema e música, ele *reencena*, então, *à sua maneira*, as ambivalências e um significado dessa morte em Veneza (1994, p. 87) (grifos nossos).

Esse breve trecho da análise de Nestrovski acenou-nos para a possibilidade de encontrar a *askesis* realizada por Visconti na obra de Mann, amparados, sobretudo, pelos grifos que destacamos: a) a invenção de um estilo, b) a descoberta do cinema como suporte da música e, c) a originalidade da reencenação de um determinado tema (no caso, a morte), tendo a música como narradora.

Nesse sentido, a *askesis* realizada por Visconti dar-se-ia a partir não da recriação *filmica* da obra literária de Mann, mas da elevação de uma terceira linguagem artística, nesse caso, a música, como a autêntica narradora, tensionadora e doadora de sentido à obra recriada. A linguagem cinematográfica, nessa situação, seria um luxuoso suporte para uma performance que só a música seria capaz de alcançar. Dessa forma, o cineasta italiano, como artista póstero, anularia a força criativa de Mann, como artista precursor, pela impossibilidade de

sua obra literária, ao ser lida, vir acompanhada de uma trilha sonora embalada pela poderosa música de Mahler, por exemplo. A originalidade de Visconti estaria, então, na recriação fílmica de *Morte em Veneza*, como uma elegia veneziana, a partir do espírito da música (NESTROVSKI, 1994). Assim, o *Adagietto* de Mahler acompanhará a chegada do protagonista à Veneza, bem como, servirá como a trilha de seu último suspiro ao apreciar a imagem apolínea de Tazio apontando para o infinito; a canção dos músicos de rua desnudará o tom irônico e insinuante dos sentimentos do protagonista pelo belo e jovem polonês; o acalanto de Modest Petrovich Mussorgski (1839-1881) entoado pela hóspede russa na seqüência final do filme anunciará, em suave elegia, a decadência e a aproximação da morte de um trôpego e exausto Aschembach; os suaves acordes de *Pour Elise*, darão ambiência à ambivalência de Aschembach, com a seqüência criada por Visconti, em que Tazio e a prostituta Esmeralda, em cenas diferentes, estudam a peça de Beethoven (1770-1827). Nestrovski, numa argumentação conclusiva sobre o relevo que Visconti dá à música em sua recriação fílmica, diz, (vale aqui a reiteração dessa citação já feita por nós anteriormente): “Mais que a câmara, mais do que a imagem, é a música aqui o princípio de organização, o verdadeiro narrador do filme” (1994, p. 90).

***Apophrades* ou a permanente sombra do artista precursor**

Cinquenta e nove anos separam a edição do livro *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, do lançamento do filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti. Considerado um dos melhores trabalhos do cineasta, a recriação fílmica da obra literária do escritor alemão tornou-se um clássico do cinema moderno italiano. Nestrovski chega mesmo a afirmar que “A identificação entre o filme de Visconti

(...) e a novela de Thomas Mann (...) é tão forte, hoje, que só com algum esforço vai-se lembrar que o Aschembach original é um escritor, e não, como no filme, um compositor” (1994, p. 87). Mas para a discussão que ora desenvolvemos, tendo a noção de Angústia da Influência como condutora, a pergunta que fica é: por que Visconti retoma uma obra literária tão distanciada de seu contexto para recriá-la em uma nova linguagem, a fílmica? É verdade que *Morte em Veneza* não foi a sua primeira recriação cinematográfica, ele havia realizado antes, em 1942, *Ossessione*, recriação não autorizada da obra *O carteiro toca sempre duas vezes*, de James M. Cain (1892-1977) e *Il Gattopardo*, de 1963, exuberante filmagem a partir do romance homônimo de Giuseppe de Lampedusa (1896-1957). Esse fato, no entanto, não desqualifica a nossa pergunta, se levarmos em consideração a relevância de Visconti ter escolhido a obra de Mann e não outra, o que implica, necessariamente, na eleição de um precursor, como afirma Borges na epígrafe desse artigo: “todo escritor *cria* seus precursores” (apud BLOOM, 1991, p. 12).

Segundo Bloom,

Empédocles sustentava que nossa psique, na morte, retornava ao fogo de onde saiu. Mas nosso *daimon*, de uma só vez nossa culpa e nosso potencial divindade, não vem a nós do fogo, mas dos precursores. O que foi roubado deve ser restituído: o *daimon* nunca foi roubado, mas sim recebido como uma herança transmitida na morte ao efebo, ao poeta tardio capaz de aceitar simultaneamente tanto o crime quanto a divindade (1991, p. 181).

Nesse sentido, os *apophrades*, considerados como dias infaustos e de má-sorte, são os dias em que os mortos revisitam as suas antigas moradas.

Visconti realiza o seu filme *Morte em Veneza* em 1971 e sua morte dá-se em Roma, em 1976, aos 70 anos. Portanto, cinco anos separam o lançamento

do filme de seu ocaso existencial. Queremos dizer com isso, que *Morte em Veneza* é fruto da maturidade de Visconti. Trata-se de uma realização muito mais pessoal que vinculada a um engajamento político e social como foram *La terra trema – Episodio del mare* (1948) (atendendo a uma solicitação do Partido Comunista Italiano) e *Rocco ei i suoi fratelli* (1960) (documentando as dificuldades da classe trabalhadora). *Morte em Veneza*, ao contrário, é a realização de um diretor de cinema septuagenário que vê romper no horizonte o seu entardecer como homem e como artista. Porém, como artista, ainda pode tentar ludibriar Cronos e adiar para sempre a sua entrada no barco de Caronte. Como Visconti realiza essa fábula? Fazendo prevalecer a resistência de seu antedestino, ou seja, de sua própria realização artística. A obra de arte que permanece é a sua maneira de permanecer vivo. No entanto, Visconti quer permanecer vivo no mesmo panteão em que outros grandes nomes da arte também permanecem e, a melhor forma de alcançar isso é revisitando-lhes as obras, para que nelas possa imprimir sua própria marca. É dessa forma que a sombra de Mann abrigará Visconti à maneira de um anjo de longas asas. Como vaticina Bloom, “Mas nossos poetas fortes, aqueles poetas capazes de se desdobrar em sua própria força, vivem, de sua parte, onde têm vivido seus precursores nos últimos trezentos anos, sob a sombra do Querubim Cobridor” (1991, p. 198).

O filho, na proximidade de sua morte, que reconciliar-se com o pai morto. Para isso, convida o seu espírito a retornar ao seu antigo lar. Mas o convite não é para que o pai reassuma o seu lugar como uma figura central de poder e de divinização. O filho que ter o direito de dividir essa glória ao lado do pai. A idéia é que no final das contas, pai e filho sejam confundidos em sua força

criadora e artística. Duas últimas citações de Bloom dão conta dessa tensa reconciliação entre filho e pai ou entre o artista póstero e o artista precursor:

a maior ironia da razão revisionária dos *apophrades* é que o poeta mais recente, face à iminência da morte, se esforçará para subverter a imortalidade de seus precursores, como se a sobrevida de qualquer poeta pudesse ser metaforicamente prolongada à custa de outra (1991, p. 194).

E, finalmente,

Quando um poeta vislumbra seu fim, precisa de alguma evidência robusta de que seus poemas não são poesia morta, e procura, então, evidências de ter sido eleito para realizar as profecias dos precursores, pela recriação fundamental dessas *profecias em seu próprio e inconfundível idioma*. É esta a magia curiosa dos *apophrades* (1991, p. 195) (grifos nossos).

Terá Visconti realizado, através de *seu próprio e inconfundível idioma*, o cinema, a *profecia* literária de Mann?

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CRAIG, Gordon A. Muitas vidas de um gênio ambíguo. *EntreLivros*, São Paulo, n. 1, p. 32-39, mai. 2005.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. QUEIROZ, 1982.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Trad. Maria Delling. São Paulo: Hemus, s/d.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

NESTROVSKI, Arthur. *Apresentação*. In: BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NESTROVSKI, Arthur. *Visconti faz música com Mann*. Suplemento MAIS. Folha de São Paulo. Edição 23.699. 20/02/94.

VISCONTI, Luchino. *Morte em Veneza*, Itália. 128 min. 35 mm. 1971.

PARÓDIA, COLAGEM E RESISTÊNCIA SIMBÓLICA NO DISCURSO EPIGRÁFICO DE YÊDA SCHMALTZ⁴⁶

Paulo Antônio Vieira Júnior
Universidade do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)
pauloantvie@hotmail.com

A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de ideias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência.
Octavio Paz.

Para o Carlos Henrique, parceiro na formação acadêmica, pelo diálogo sempre amigo.

RESUMO: Este estudo empreende leitura das epígrafes constante nos livros *A alquimia dos nós* (1979), *Baco e Anas brasileiras* (1985) e *A ti, Áthis* (1988), de Yêda Schmaltz. A modificação estrutural e semântica das epígrafes inseridas nos livros da autora foi, comumente, realizada dentro de um projeto consciente, assinalando resistência simbólica à noção de propriedade privada da era moderna. Para ler a obra de Yêda Schmaltz nos valem, sobretudo, do aporte teórico de Jorge Schwartz (1981), Octavio Paz (1982), Linda Hutcheon (1989), João Alexandre Barbosa (1986) e Giorgio Agamben (2007).

Palavras-chave: Yêda Schmaltz, epígrafes, resistência simbólica.

⁴⁶O presente estudo encontra-se vinculado ao projeto de doutorado *Uma escrita sustentada pela paixão: A poesia erótica de Yêda Schmaltz*, desenvolvido na UFG, sob orientação da Profa. Dra. Solange Fiuza Yokozawa. A pesquisa contou com o financiamento do Programa Reuni/Capes. O texto constitui parte adaptada de um tópico da tese, com acréscimos de reflexões surgidas após a defesa e depósito do trabalho final.

O presente estudo investiga o discurso epigráfico nas obras de Yêda Schmaltz (1941-2003). A epígrafe nos livros da autora goiana surgiu, a partir de *Tempo de semear* (1969), estabelecendo o tema sobre o qual as composições versam, reforçando as perspectivas tomadas nos livros e criando um vínculo complexo entre o discurso novo e a tradição literária. Em “Fios (O livro de Penélope)”, primeira parte de *A alquimia dos nós* (1979), em *Baco e Anas brasileiras* (1985) e em *A ti, Áthis* (1988), as epígrafes encontram-se inseridas em um projeto no qual epígrafe/texto/contexto se interpenetram e se complementam, ao ponto de tornarem-se um produto só. A dicção, o tom e as estratégias retóricas e estilísticas, não raro, são desentranhadas das epígrafes escolhidas pela poeta.

O discurso epigráfico instaura um redimensionamento dos textos decorrente do jogo de convergências semânticas e formais. A epígrafe constitui um interessante recurso intertextual por sintetizar o pensamento do autor e reforçar a convergência de seu discurso com o de outros, mas isso tudo ocorre em uma articulação que não deixa de ser conflituosa. Deslocada de seu contexto original, a citação epigráfica figura em um plano semovente entre o texto de onde veio e o texto para onde vai.

Essa transitoriedade, característica da epígrafe, ocorre tanto no plano temporal como no âmbito semântico. Pensamenteando as “constelações epigráficas” na construção de significados na obra de Murilo Rubião, Jorge Schwartz (1981) percebe que,

[t]oda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto do qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo

contexto. Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade em permanente tensão. Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para o seu próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o texto que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura. A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência. (SCHWARTZ, 1981, p. 04)

As epígrafes na obra de Yêda Schmaltz situam-se em um jogo intrincado e, por sua vez inovador, pois a autora interfere nos textos originais, transformando-os, antes de o contexto do discurso subsequente fazê-lo. No núcleo fabular de “Fios (O livro de Penélope)”, primeira parte de *A alquimia dos nós*, Penélope, a voz locutora dos poemas, inicia a narração de sua “odisseia lírica” pelo casamento com Ulisses, mais precisamente a noite de núpcias do casal. O poema com o título estratégico “As núpcias” é aberto com a epígrafe homérica “Penélope que despose aquele que mais lhe der, e que o destino assinalar” (SCHMALTZ, 1979, p. 23). A epígrafe é originária do episódio em que os pretendentes tentam forçar Penélope a considerar que Ulisses estava morto, devido ao longo tempo sem notícias do herói, e por isso ela deveria escolher um novo esposo entre os pretendentes. No contexto do poema, a epígrafe tende a atribuir certa liberdade à escolha de Penélope, enquanto no contexto original é justamente o contrário, a escolha da heroína é compulsória. Isso é significativo por reforçar as distinções entre a narrativa homérica e o relato lírico na obra yediana, no tocante à personagem Penélope.

Na epopeia, a escolha de Penélope por um novo esposo não ocorre porque Ulisses volta a Ítaca a tempo de reaver sua esposa e seu reino, confirmando seu caráter heroico. A não escolha de Penélope decorre, ainda, de sua astúcia e fidelidade de modo a equipará-la ao herói. No poema de Yêda, as louváveis características das personagens são deixadas em segundo plano em favor da exaltação do sentimento amoroso, e a escolha de Penélope recai sobre aquele (Ulisses) escolhido pelo seu íntimo (“aquele que mais lhe der”), e que “o destino assinalar”.

Estabelecida a epígrafe na abertura do poema, tende-se a reconhecer a voz nos versos seguintes como pertencente à Penélope, o que é reforçado pelo fato de tais versos se iniciarem com um verbo em primeira pessoa:

Despi as roupas amplas
guarnecidas de laços
e passamanarias.
Vem amor,
a ti quero dar-me.
[...]
(SCHMALTZ, 1979, p. 23)

A dicção de Penélope é presentida não só devido à interrelação epigráfica, mas também pelas escolhas lexicais e as imagens apresentadas. Note-se que a vestimenta apresentada é “ampla”, enfeitada ou provida de elementos usados em vestes da antiguidade. As passamanarias são um dos acessórios mais antigos usados em roupas femininas, também denominadas de “passamanes”, são fios dourados ou coloridos que servem de guarnição a vestidos, a fim de deixá-los mais sofisticados. Tais elementos constroem a imagem de uma mulher da antiguidade, pertencente a certa estirpe, como outrora foi Penélope, esposa do rei de Ítaca. O uso dos pronomes em segunda pessoa,

circunscvem ainda, a voz lírica ao passado e lhe acrescenta um caráter solene por ser próprio de um uso infrequente na linguagem cotidiana, presente excepcionalmente na poesia clássica.

O *corpus* epigráfico em “As núpcias” assemelha-se ao construído no conto “Gangrena”, do livro *Miserere* (1980), de Yêda Schmaltz. No decorrer da narrativa há diversos símbolos, situações e episódios que remontam à saga da heroína Penélope, mas o nome da personagem não é citado diretamente em nenhum momento, no desenvolvimento do enredo. Ao dizer, no desfecho da narrativa, que seu “nome é sinônimo de fidelidade, não de servidão ou de docilidade” (SCHMALTZ, 1980, p. 25), o leitor identifica aí o nome de Penélope pelas confluências dos enredos, entre a obra moderna e a antiguidade grega, mas, sobretudo, a partir da epígrafe que abre o conto, retirada da obra de Homero: “Os pretendentes urgem minhas núpcias, e eu defendo-me com o tecido de minhas artimanhas”. O excerto é retirado do colóquio de Ulisses e Penélope, na Rapsódia XIX⁴⁷.

O enredo do conto “Gangrena” é todo desentranhado dessa epígrafe, pois as peripécias vividas pela narradora-personagem se desenvolvem em torno das atitudes relativas à espera do homem amado e a tentativa de desvencilhar-se dos pretendentes.

No interior da obra de Yêda Schmaltz somente essas duas citações diretas são, na íntegra, pertencentes a Homero. Outras quatro epígrafes,

⁴⁷ Trecho constante na página 246 da edição consultada (HOMERO, 2003), indicada nas referências. A tradução de Antônio Pinto de Carvalho parece ser a que serviu de fonte para a autora, a versão de onde retirou todos os fragmentos de Homero presentes em sua obra.

constantes em *A alquimia dos nós*, são excertos do aedo da antiguidade, que sofreram a transformação por parte da autora. Inobstante modificar o texto homérico, de modo a resignificá-lo, a poeta não deixa de atribuí-lo como pertencente à *Odisseia*.

Ao final da página 21 aparece a epígrafe “Que não se percam todos estes fios”, atribuída a Homero. O trecho constitui uma transcontextualização da fala de Antino na Rapsódia II, da *Odisseia*. Antino cita em seu discurso a fala de Penélope aos pretendentes: “Jovens, meus pretendentes, o divino Ulisses morreu; mas, apesar do desejo que tendes de apressar meu matrimônio, aguardai que termine este véu, *para que não quedem inutilizados todos estes fios*” (HOMERO, 2003, p. 31, grifos nossos). O trecho em destaque será transformado pela autora na epígrafe atribuída a Homero, ao final da página 21, de *A alquimia dos nós*. O excerto, portanto, não é completamente pertencente ao poeta grego, porque sofreu interferência da poeta goiana. Nele já se encontra o gesto inventivo de que lança mão a autora na construção das epígrafes que ilustram o livro, no qual são misturados textos da autora e de outros escritores e textos que são a simbiose de um e outro.

A segunda epígrafe modificada pela poeta sinaliza, na obra, a solidão de Penélope. O trecho é retirado do episódio no qual há interlocução entre Penélope e Ulisses disfarçado em estrangeiro:

O que outrora me distinguia, a formosura e a nobreza de meu porte, tudo isso os deuses destruíram, quando meu esposo Ulisses partiu para Ílion, *deixando-me a desoladora paisagem do Planalto Central do Brasil*. Se ele voltasse para cuidar de minha vida, maior e mais bela seria a minha glória, e eu nem seria artesã e nem pretenderia meu nome na História. Mas agora tudo para mim são tristezas: tantos são os males com que a divindade me oprime! [...] *A sociedade me oprime*. Saudades, só as sinto de Ulisses; só elas me comovem o coração. Os pretendentes urgem minhas núpcias, são

muito insistentes, e eu defendo-me com o tecido de minhas artimanhas. (SCHMALTZ, 1979, p. 31, grifos nossos)

Estrangeiro, o que outrora me distinguia, a formosura e a nobreza de meu porte, tudo isso os deuses destruíram, quando **os Argivos, e entre eles** meu esposo Ulisses, partiram para Ílion. Se ele voltasse para cuidar de minha vida, maior e mais bela seria minha glória. Mas agora tudo para mim são tristezas: tanto são os males com que a divindade me oprime! **Todos os chefes que reinam nas ilhas, em Dulíquio, Same e na arborizada Zacinto, ou que habitam em Ítaca visível ao longe, todos me pretendem contra minha vontade e me consomem os bens. Por isso, tudo me é indiferente: hóspedes, suplicantes, arautos que estão a serviço do povo.** Saudades, só as sinto de Ulisses; só elas me comovem o coração. Os pretendentes urgem minhas núpcias, e eu defendo-me com o tecido de minhas artimanhas. (HOMERO, 2003, p. 246, grifos nossos)

Destacamos acima, em itálico, as intromissões da autora no trecho constante em *A alquimia dos nós*; no texto de Homero grifamos em negrito os trechos cortados pela autora. O que se percebe é que as interferências da poeta ocorrem para transferir a personagem da antiguidade para a contemporaneidade da autora. Desse modo, Yêda empreende, através dessa estratégia, uma concordância entre o velho e o novo, nessa concordância a obra do passado é alterada pela obra moderna. Processo semelhante ocorre na terceira epígrafe da seção:

Um deus inspirou-me a ideia de armar, em meu aposento, um grande tear e ir tecendo um véu sutil e comprido *em máquina lanofix, ponto de meia, em máquina lettera 22, ponto e vírgula.* [...] Desde então, durante o dia, lidava na imensa teia; e, de noite, à luz de tochas, desmanchava-a. *Na verdade, de dia eu lidava, de noite é que eu sonhava.* Por esta forma, consegui encobrir o meu ardil e trazer enganados os *meus pretendentes.* (SCHMALTZ, 1979, p. 47, grifos nossos)

A “adulteração” do texto original parece configurar um ardil para enganar o leitor para, assim, testar seu conhecimento sobre a obra homérica. Por outro lado, atribuir a Homero o excerto é a forma encontrada para encobrir o ardil e legitimar as citações e a obra como um todo. Nessa interferência, a autora estabelece um jogo dúbio, criado na obra, acerca do trabalho da artesã, relacionado tanto ao trabalho com o tecido quanto com o texto poético. Isso ocorre porque entre os instrumentos da costureira encontra-se o “ponto e vírgula”, atributo próprio da escrita. Além disso, tal excerto situa-se antecedido e precedido de textos em verso que adotam o tecido como metáfora do fazer poético e da união erótica, a exemplo de “O bordado”, “O tecido”, “O tapete”, “Tear” e “Aguilha”.

A quarta e última citação modificada de Homero antecede a sequência final de poemas da primeira parte, que anunciam, como na epígrafe, o retorno de Ulisses. Nos poemas, intitulados “Espelho”, a voz lírica posiciona-se diante do homem amado, tentando reconhecer nele suas próprias feições. A epígrafe é a fala de Euricléia, da Rapsódia XXIII, anunciando o retorno do herói:

Acorda, Penélope, minha filha. Vem contemplar com teus olhos aquilo por que todos os dias ansiavas. Ulisses chegou, tarde, é certo, mas já está em casa. *É tua vez de ser gente e personagem: grite, dê ao mundo a lição de como se transforma o clássico em romântico, sem opção.* (SCHMALTZ, 1979, p. 57, grifos nossos)

A transformação sofrida no excerto ocorre para ironizar e parodiar a própria reinvenção efetuada pela autora. Ironia matizada de humor, dado que a parte cortada ressaltava o ato heróico de Ulisses, que matou os pretendentes, enquanto o trecho acrescentado pela poeta ressalta a transformação ocorrida na personalidade da Penélope lírica. Assim, em *A alquimia dos nós* a autora modifica diretamente as citações epigráficas construindo um novo discurso

pautado sobre velhas e conhecidas fórmulas, enquanto nos demais livros as interferências ocorrem através de outras estratégias, porque também os princípios norteadores das outras obras são distintos.

A segunda parte do livro *Baco e Anas brasileiras* é aberta com epígrafe retirada do *Levítico* (12:2,5), que assume posição claramente misógina. A recuperação do excerto se faz pautada sobre a ironia, dado que essa parte da obra é a que assume nos versos, diretamente, a exaltação da fêmea, através de poemas cujo erotismo é ostensivo:

Se uma mulher conceber e tiver um menino, será imunda sete dias; como nos dias da sua menstruação será imunda. Depois ficará ela trinta e três dias a purificar-se do seu sangue; nenhuma cousa santa tocará, nem entrará no santuário até que se cumpram os dias da sua purificação. Mas, se tiver uma menina, será imunda duas semanas, como na sua menstruação; depois ficará sessenta e seis dias a purificar-se do seu sangue (apud SCHMALTZ, 1985, p. 47).

Subsegue-se ao excerto do *Levítico*, corroborando a recuperação irônica desse último, poema de John Donne⁴⁸ aberto com a proclamação “Nudez total!”:

Nudez total! Todo o prazer provém
De um corpo (como a alma sem corpo) sem
Vestes. As jóias que a mulher ostenta
São como as bolas de ouro de Atalanta:
O olho do tolo que uma gema inflama
Ilude-se com ela e perde a dama.
Como encadernação vistosa, feita
para iletrados, a mulher se enfeita;
Mas ela é um livro místico e somente

⁴⁸ Trata-se do poema “Elegy XX: To his mistress going to bed”, de Jhon Donne. Yêda Schmaltz registra a parte final do poema traduzido por Augusto de Campos.

A alguns (a que tal graça se consente)
É dado lê-la. Eu sou um que sabe;
Como se diante da parteira, abre-
Te: atira, sim, o linho branco fora,
Nem penitência nem decência agora.
Para ensinar-te eu me desnudo antes:
A coberta de um homem te é bastante.
(apud SCHMALTZ, 1985, p. 49)

As epígrafes do *Levítico* e de John Donne, abrindo a segunda parte da obra, estabelecem relação paradoxal, uma vez que o primeiro registra repúdio ao corpo feminino, enquanto o segundo exalta esse mesmo corpo. Para Nelly Novaes Coelho (1993, p. 164, grifos da autora), tais textos recuperados pela poeta expressam um antagonismo que “a mulher vem provocando através destes milênios cristãos: *desejada e execrada* pelo mesmo motivo – pelo misterioso poder de seu corpo”. Os poemas no interior do livro de Yêda Schmaltz passam, então, a exaltar o corpo feminino e os prazeres que as mulheres podem experimentar ao assumir irrestritamente as potencialidades de seu próprio corpo. A metáfora mais constante nessa parte é a do corpo feminino descrito através de jogos frutais, ou guloseimas diversas, oferecendo-se para o “consumo” no banquete amoroso e requerendo sua parcela de fruição. Com isso, a nudez do corpo da mulher impera nas imagens dos poemas e nas gravuras ilustrativas, conforme o desenho reproduzido adiante (Figura 1). Desse modo, o excerto bíblico e o trecho do poema de Donne servem para estabelecer dois extremos na obra e servirão para configurar a exaltação da mulher, a exemplo do que ocorre no seguinte poema:

Óvulos

Tudo sobre que ela se deitar, durante a menstruação, será imundo: e tudo sobre que se assentar, será imundo. Levítico 15: 20

Sangue!
É preciso pôr
a menstruação na linguagem.
Estas coisas minhas:
Cólicas,
enxaquecas nas luas cheias.
Uma pele de onça
pintada
e uma rosa cheia,
mas muito cheia de espinhos.

Estas coisas minhas na linguagem,
a minha vaidade
de estar menstruada
- filhos, brilhos
vermelhos
na face afogueada.

Sempre-livre,
limpeza de pele, um chuveiro,
que a vida é uma bobagem:
modas, modess.
Este gosto de cheirar
o cheiro bom
do meu sangue gostoso,
antes de jogar a bandagem
na cesta do banheiro.
(SCHMALTZ, 1985, p. 56-57)

O poema constitui resposta debochada à aversão contida no excerto bíblico em relação à mulher menstruada, opondo um discurso narcísico, feminino e feminista, à fala androcêntrica, que aponta a menstruação e o corpo da mulher como estranhos e perigosos. Os versos surgem tratando o sangue como algo comum, digno de figurar na poesia, tirando a menstruação e a própria imagem da mulher e de seu suposto “corpo degradado” da órbita do interdito. O verso

que abre a última estrofe do poema, de modo irreverente, usa o nome de uma marca fantasia de absorventes íntimos para apregoar a liberdade feminina. E o poema como um todo mantém uma mirada sensual sobre uma matéria que no discurso de outrora causava certo horror.



Figura 1: *Violência*, gravura do século XIX, de Henrique Alvim Corrêa, reproduzida na página 117 de *Baco e Anas brasileiras*.

Nessa obra, os velhos posicionamentos são usados para o desenvolvimento de novas posturas, pois a mulher “desejada” e “execrada” do discurso bíblico torna-se “transgressora”, “desejante” e “exaltada”, na poesia da autora. Logo, a desestruturação da repressão sexual feminina ocorre por meio dos elementos constitutivos dessa mesma repressão. Ao mesmo tempo, o

poema usa a epígrafe como meio de materializar uma postura misógina e empreender a denúncia e a superação da misoginia.

Em “Secas e molhadas”, última parte de *Baco e Anas brasileiras*, somente um poema é epigrafado. “Posições” (SCHMALTZ, 1985, p. 116), traz o excerto “Amor, a quanto me obrigas”, de Carlos Drummond de Andrade. O verso que abre o poema “O procurador do amor” (DRUMMOND, 2002, p. 54-55), de *Brejo das almas*, originalmente se inclui em uma composição carregada de ironia. Essa ironia é convertida em revolta no poema de Yêda Schmaltz, pois o eu lírico percebe a condição “horizontal”, conforme a ilustração que acompanha o poema vem reforçar (Figura 1); posição sugerindo submissão da mulher no meio social. No poema, a voz lírica ressalta que comumente esteve de joelhos, deitada, subjugada em suas relações. Tais posicionamentos ocupados pela voz poética aludem, ambigualmente, à condição marginalizada da mulher, condicionada à figura da mãe, esposa e corpo a ser desfrutado pelo masculino, mas também sugere o ato sexual, no qual a voz lírica desempenha função passiva, de joelhos.

O poema “Posições” tem sua leitura sofrendo interferência da ilustração de Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), intitulada *Violência*. Na gravura, a mulher que dramática e eroticamente encontra-se estendida e esticada na cama, nua, portando meias arrastão, tem explorada sua imagem lúbrica, mas também aponta, conforme o título indica, para as recorrentes agressões sofridas pelas mulheres. Corroborar esse aspecto a sombra de um perfil no quarto onde se encontra retratada a mulher da gravura. A sombra parece indicar uma personagem masculina, sugerindo ser ele o desencadeador da violência contra a personagem retratada.

Nelly Novaes Coelho (1993), conforme anteriormente mencionado, percebeu que as epígrafes de *Baco e Anas brasileiras* constituem polos de oposição com os versos que compõem a obra, uma vez que a maioria delas reflete a milenar discriminação sobre a natureza do corpo feminino, enquanto os poemas empreendem exaltação desse mesmo corpo. Desse modo, “um discurso de mulher que se descobre” (COELHO, 1993, p. 162) surge da intertextualidade flagrante na obra, ao fundir contrários:

Enfrentando com lucidez, espírito crítico, paixão e bom humor esse aparente paradoxo do ‘eterno feminino’, Yêda explora como valor supremo, exatamente esse ‘motivo’ (corpo, a força sexual da mulher) que vem sendo reprimido pela civilização cristã. E o faz, não com ressentimento apaixonado ou dramático, mas com risonha e profunda capacidade de compreender e tolerar. Daí que seu tom intencionalmente inconsequente, por vezes fútil, possa enganar os ‘incautos’... (COELHO, 1993, p. 164)

Em *A ti, Áthis*, as epígrafes são usadas com parcimônia. As citações de outros textos são, nessa obra, geralmente incorporadas no interior dos próprios poemas. O livro é ilustrado somente por quatro epígrafes, estando duas delas em latim e as outras traduzidas para o português. Encontram-se todas posicionadas abrindo o livro e antecedendo cada uma das divisões da obra e não contém indicação das fontes, mas em sua maioria são provenientes diretamente ou de forma adaptada do *Carmina Burana*, conjunto de poemas profanos dos clérigos do século XII, que serviu de mote para a elaboração do livro. A segunda e a terceira dessas citações são respectivamente: “Eis aiona! Tui sum” (apud SCHMALTZ, 1988, p.11) e “Ave formosíssima/ Gema preciosa/ Virgem gloriosa/ Vênus generosa” (apud SCHMALTZ, 1988, p. 45). Essa última citação constitui trecho adaptado do poema “Ave, formosíssima” do *Carmina*:

Ave, formosíssima,

gemma pretiosa,
ave, decus virginum,
virgo gloriosa,
ave, lumen luminum,
ave, lumen luminum,
ave, mundi rosa,
Blanziflor et Helena
Venus generosa!⁴⁹
(CARMINA BURANA, 2004, p. 52)

A recuperação das canções dos monges goliardos, em *A ti, Áthis*, atribui certa aura solene ao livro e estabelece um deslocamento temporal na realidade vivida pelas personagens líricas das composições, porque a realidade ali comunicada converge com a antiguidade, não trazendo características da vida moderna. Paralelamente a isso, elas instauram uma aura mística e mítica, sobretudo na exaltação da epígrafe constante na página 45, glorificando o amor e a mulher amada como uma divindade (“Vênus gloriosa”).

No interior dos poemas de *A ti, Áthis* encontram-se as citações mais interessantes do livro, a exemplo do poema que se segue:

49
Também sei das muitas águas
Áthis, poço
de águas vivas
em que me banho.
Dize-me, ser amado
de minha alma,
onde apascentas

⁴⁹ “Salve, toda formosa, / gema preciosa, / salve, joia virginal, / moça gloriosa, / salve, luz do mundo, / no mundo, única rosa, / Blanceflor e Helena, / Vênus generosa”. (CARMINA BURANA, 2004, p. 53).

o teu rebanho?
(SCHMALTZ, 1988, p. 73).

A composição acima incorpora versos da Sulamita do *Cântico* bíblico, o que por sua vez relaciona a voz do sujeito lírico à fala da Rainha de Sabá:

Avisa-me, amado de minha alma,
onde apascentas, onde descansas
o rebanho ao meio-dia,
para que eu não vague perdida
entre os rebanhos dos teus companheiros.
(CÂNTICOS, 1, 7).

Também o poema de número 19 incorpora e transforma criativamente trechos do poema bíblico:

Quando virás ao meu jardim?
Esperarei a festa da colheita
e tu rirás de mim.
Baco tarda
mas não falta.
Colherei enfim
no teu sorriso, Áthis,
o meu grão de mostarda.
(SCHMALTZ, 1988, p. 33)

O amante, nos *Cânticos*, dirige-se a Sulamita frequentemente comparando-a a um jardim: “És jardim fechado/ minha irmã, minha noiva,/ és jardim fechado” (CÂN, 4, 12). No verso yediano, a voz lírica considera tal comparação para convidar o ser amado a frequentar seu jardim. Nos dois casos, “jardim” assume conotação do corpo amoroso. Portanto, o convite que encerra o poema 19 é para que ocorra a união amorosa. Os versos seguintes prosseguem

desenvolvendo a imagem da “festa erótica” através de elementos pertencentes ao universo da jardinagem, da plantação ou do cultivo de vegetais, conforme expresso nos vocábulos “colheita” e “grão de mostarda”, expressões muito comuns nos versos bíblicos. A metáfora que identifica a mulher amada como flor ou fruto é um *topos* recorrente na poesia ocidental, revelando eroticidade na captação da amante, pois perceber o corpo feminino como flor (jardim) implica em encaminhá-lo para a transformação em fruto e este presta-se à deglutição do amante, convergindo com o sentido duplo do verbo “comer”.

No poema anteriormente transcrito, de número 49, os versos “Áthis, poço/de águas vivas/ em que me banho”, constituem também uma apropriação criativa da fala de Salomão no *Cântico dos Cânticos* (4, 15): “A fonte do jardim/ é poço de água viva/ que jorra, descendo do Líbano!”. A fonte do jardim, no texto bíblico, é a mulher amada, o que figura como um modo de exaltação dessa mulher, enquanto no poema de Yêda Schmaltz o ser amado configura espaço de dissolução, confirmando ser a experiência erótica um princípio de dissolução, conforme esclarecido pela filosofia de Georges Bataille (1988), pois em Áthis a voz lírica imerge, penetra, e com ele se confunde na posse amorosa. O erotismo é busca da superação dos limites, sendo o ser amado matéria fluida, a supressão das individualidades é alcançada, no poema, em um envolvimento que beira a fusão cósmica. Esse fenômeno é reforçado pela androginia das personagens líricas e da própria voz lírica constante no livro.

O poema de número 42 usa as falas de Salomão e de Sulamita para comunicar o envolvimento erótico. No poema bíblico, o amado que situa a amante como um “jardim” de prazeres, dirige-se a ela dizendo: “Teus brotos são pomar de romãs/ com frutos preciosos” (4, 13). Nos versos da poeta goiana o

beijo dos amantes é comunicado nos versos: “É este./ O que desfiou as minhas meias/ verdes/ e o que feriu meu lábio/ de romã” (SCHMALTZ, 1988, p. 67).

Essas atualizações, nas composições de Yêda Schmaltz, situam a paródia paralelamente à obra parodiada, ao lado do canto, fora do lugar, portanto, no limbo, porque não constitui mais um discurso pertencente ao texto bíblico nem dele se liberta completamente. A situação paradoxal que tipifica a paródia leva Giorgio Agamben (2007, p. 42) a concluir que ela é uma profanação de vocação metafísica, algo decorrente da tensão dual que encerra: entre o novo e o texto original. A simbiose entre o discurso bíblico e seu próprio discurso lírico insere a produção de Yêda Schmaltz nos limites da profanação, uma vez que Agamben (2007, p. 66) entende que “[p]rofanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”.

Agamben (2007, p. 75) entende ainda que a passagem do passado para o profano se faz através do jogo, asseverando essa percepção a partir da relação dos jogos com os rituais e cerimônias sacras da antiguidade: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. A profanação do texto bíblico na poesia de Yêda Schmaltz é um hábito corrente, sobretudo nas obras aqui mencionadas.

As recuperações do corpus epigráfico na obra de Yêda Schmaltz conduz à percepção de que as atualizações realizadas pela autora culminam por refletir procedimentos e perspectivas largamente tomadas pelas obras de arte na modernidade, a exemplo da tensão entre o pessoal e o histórico. Transferências de contextos desse tipo confirmam a tese de João Alexandre Barbosa (1986) de

que a “tradução” como resgate empreende um trabalho de busca de um sentido original, verdadeiro, na transferência de contextos. É como se o poeta trabalhasse na busca de um retorno à “Voz Única”, sendo a leitura que o poeta moderno empreende da tradição literária, sobretudo, resultado de sua consciência poética, que ele insiste em ostentar. Nesse processo, é estabelecida uma relação paradoxal com o leitor, pois o poeta superestima a habilidade de decifração do receptor, ao mesmo tempo em que o despreza através da construção enigmática do seu discurso.

Tal procedimento intensifica a dependência entre poeta e leitor, de modo a tornar o receptor cúmplice na decifração das metáforas, alegorias e os ardis do texto, sendo este um princípio decorrente da relação estabelecida pelo artista com o público, desde Baudelaire, no qual o leitor se posiciona como “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 1985, p.101). Esse paradoxo insolúvel na relação autor-leitor tornou a poesia um discurso minoritário e, a partir de Mallarmé, transformou-a em idioma para iniciados, assim, “[o]s leitores dos poetas modernos estão unidos por uma espécie de cumplicidade e formam uma sociedade secreta” (PAZ, 1982, p. 49).

Isso leva João Alexandre Barbosa (1986, p. 22) a concluir que um dos movimentos mais constantes no interior do poetar moderno é o da tradução/traição, no qual a linguagem poética está constantemente atenta para a historicidade de sua condição; ao mesmo tempo, subvertendo os ideais dessa historicidade e internalizando o leitor na obra “como latência de uma linguagem possível”. Esse não deixa de ser, como nos versos de Baudelaire, um gesto sobremaneira irônico, posto que o poeta estende a mão ao leitor ao mesmo tempo em que rompe a relação harmoniosa outrora estabelecida com ele, porque

no processo comunicativo perderam-se os vínculos que garantiam a plena apreensão do conteúdo da obra por parte do receptor.

A relação dúbia mantida pelos poetas modernos com o leitor se reflete no *corpus* epigráfico da obra de Yêda Schmaltz, na medida em que ela confia na competência desse leitor ao usar de textos antológicos da cultura letrada, mas trai a atenção do público ao enganá-lo acerca da autoria dessas citações ou da relação de proximidade e imbricamento entre a citação e o texto subsequente. No caso de *Baco e Anas brasileiras*, porque o leitor espera sempre que o texto que subsegue à epígrafe, de alguma forma, complemente, participe e desenvolva as concepções apresentadas na citação, algo subvertido em composições como o anteriormente citado “Óvulos”, no qual a poeta se posiciona na contramão da epígrafe bíblica. Enquanto em *A ti, Áthis*, a citação se incorpora ao discurso da autora, constituindo um modo de asseverar a historicidade do discurso literário, mas também um modo de desorientar o leitor acerca das referências e da própria autoria do texto. Esse desnorteio das referências ocorre, ainda, em decorrência da retomada de personagens mitológicas da cultura greco-latina, ironicamente o discurso dessas personagens assume estrutura, dicção e retórica própria do poema bíblico, o que reafirma o processo de profanação do discurso sagrado.

Esse trabalho, no processo de construção do discurso poético, vem refletir o anseio de ubiquidade do artista moderno, ao pretender construir um discurso epigráfico que não pertence a um único indivíduo, ou autor, mas se situa como patrimônio de todos. Essa atitude constitui uma evidente postura anticapitalista porque, conforme esclarece Linda Hutcheon (1989), o capitalismo tornou a obra literária uma mercadoria atrelada à ideia de autoria, de pertencimento do produto intelectual a um dado indivíduo que deve receber os

créditos (e glórias) por esse trabalho. A intertextualidade por meio do discurso parodístico e epigráfico, na obra yediana, é um sintoma de resistência simbólica a esse padrão porque converte o caráter individual da obra literária moderna em produção coletiva, portanto, pertencente ao patrimônio cultural da humanidade. Esse aspecto configura na obra da autora, ainda, uma forma de extinção da personalidade da escritora, o que servirá para a elaboração de máscaras poéticas. Nesse caso, as epígrafes adulteradas de Homero, em *A alquimia dos nós*, e a incorporação de versos do *Cântico* bíblico, em *A ti, Áthis*, parece expressar esse anseio de superação das individualidades e das épocas, pois a voz lírica das obras empreende um movimento rumo à continuidade, buscando eliminar as divisões.

Essa busca da unidade converge com aspectos caros ao poetar moderno, conforme percebido por Octavio Paz (1982, p. 48), uma vez que “[a] poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês. Uma poesia em rebelião corresponde a uma sociedade dividida”. O anseio de superação das divisões e busca de unidade da propriedade intelectual assinala a inserção da poeta numa sociedade dividida. Com isso, Yêda Schmaltz pratica em sua obra a estratégia do poema-montagem ou poema-colagem, à maneira do que se encontra em *The waste land*, de T. S. Eliot, atitude poética que atribui eficácia estética às composições, embora não torne a obra mais clara. Por meio desse gesto, a poeta nega a linguagem e os valores da atual civilização, indicando “atração pelo reverso deste mundo” (PAZ, 1982, p. 46). Trata-se de negação não só em relação à propriedade intelectual privada, mas também negação de um pressuposto romântico, uma vez que os

artistas românticos exaltavam a originalidade irrestrita da obra de arte e cultuavam o artista como uma mente criadora.

Desse modo, a poesia de Yêda Schmaltz incorpora traços de resistência simbólica aos valores da sociedade filistina por assimilar à sua obra textos do passado, implementando um discurso que se renova e desafia a competência leitora do receptor e o próprio sistema da sociedade em que se encontra inserida.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. 10.ed. São Paulo: Paulos, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3.ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CARMINA BURANA: Canções de Beuern. Trad. Maurice van Woensel. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

COELHO, Nelly. "Yêda Schmaltz. *Baco e Anas brasileiras*: a condição feminina assumida pela poesia". *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 154-169.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHMALTZ, Yêda. *Tempo de semear*. Goiânia: CERNE, 1969.

_____. *A alquimia dos nós*. Goiânia: Secretaria de Educação e Cultura, 1979.

_____. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

_____. *A ti Áthis*. Goiânia: Secretaria de Cultura, 1988.

_____. *Miserere*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Uma escrita sustentada pela paixão: A poesia erótica de Yêda Schmaltz*. 2014. 364f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

**MARIA ADELAIDE AMARAL:
biografias, literatura e histórias de resistência**

Kyldes Batista Vicente
UNITINS, ITOP
kyldesv@gmail.com

Resumo

Neste texto, apresentaremos uma reflexão acerca da trajetória da escritora, dramaturga e teledramaturga Maria Adelaide Amaral. O objetivo é demonstrar o percurso empreendido por esta autora do teatro, passando pelo romance, até a televisão. O caminho que se propõe a trilhar é o do exame da crítica acadêmica e da crítica jornalística, sem desprezar as entrevistas e depoimentos feitos por ela sobre seus trabalhos e sua vida para verificar como a autora busca na palavra sua forma de resistência.

Palavras-chave: teatro, televisão, trajetória, resistência.

Introdução

Quando ouvimos o nome de Maria Adelaide Amaral, rapidamente somos remetidos a uma série de trabalhos realizados por ela na televisão brasileira. Neste momento, nossa memória parece nos levar diretamente à telenovela **A lei do amor**, seu trabalho mais recente. No entanto, as minisséries parecem povoar mais a lembrança do telespectador: **A Muralha** (2000), **Os Maias** (2001), **A Casa das Sete Mulheres** (2003), **Um só coração** (2004), **JK** (2006), **Queridos Amigos** (2008), **Dalva e Herivelto** (2010), além de outros trabalhos com autoria principal e colaborações. Um fato, no entanto, chama nossa atenção no instante em que começamos a ler sobre a autora: antes de escrever para a televisão, Maria Adelaide Amaral levou aos palcos brasileiros

(especialmente entre Rio de Janeiro e São Paulo) inúmeras peças, recebeu muitos prêmios importantes pelo teatro e pela literatura.

Este texto objetiva encaminhar algumas discussões advindas da pesquisa sobre a trajetória de Maria Adelaide Amaral em que será observada a formação da escritora, a importância de seu trabalho no teatro, na literatura e na televisão, observando como a referida autora faz da escrita uma forma de resistência.

Para início de conversa

Para o entendimento da noção de trajetória, Bourdieu (1996, p. 292) encaminha uma reflexão que levará o seu leitor a perceber a “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”. É assim que as “vicissitudes biográficas” de uma personagem/personalidade permitem apreender e interpretar sua trajetória a partir de um contexto que as torne possíveis e normais.

E para a compreensão do papel social e da poética de determinado criador é necessário reconstituir o percurso biográfico, intelectual e profissional do objeto em estudo, mapeando as relações com outros agentes do “campo” e seus investimentos ao longo da vida. É o estudo da trajetória que, conforme Bourdieu (1996), ao contrário das simples biografias descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo. Segundo Bourdieu, a obra guarda traços de determinismos sociais que exerce por meio do *habitus* do produtor (família, escola, contatos

profissionais) e de demandas e constrangimentos sociais inscritos na posição ocupada por esse artista no campo de criação.

É por isso que é importante saber que Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral nasceu em Portugal, na cidade do Porto, no dia 1º de julho de 1945. Aos 12 anos, veio com a família para o Brasil e foi morar na cidade de São Paulo. Nessa época, para ajudar nas despesas de casa, trabalhou numa fábrica de roupas. Exerceu também as profissões de escriturária e bancária, antes de seguir a carreira de jornalista e escritora. Em 1970, conseguiu uma vaga na Editora Abril, onde trabalhou como redatora até 1986. Estreou como autora de teatro em 1974, com a peça **Resistência**, inspirada no corte de funcionários de uma empresa em São Paulo. Dois anos depois, escreveu **Bodas de Papel**, que recebeu vários prêmios de crítica, entre os quais, o Molière, o Ziembiski, o Governador do Estado e o da Associação Paulista de Críticos de Arte, na categoria de melhor autor nacional. Mas por que é importante a pesquisa sobre a vida do autor? É Bourdieu (1996) quem irá nos dizer que:

É preciso perguntar não como tal produtor cultural chegou a ser o que foi, é preciso examinar: a sua origem social, as propriedades socialmente constituídas no campo, as posições que o produtor cultural pôde ocupar ou produzir num estado determinado do campo, para dar uma expressão mais coerente das tomadas de posição inscritas em estado potencial nas posições. (p.244)

A família da escritora era uma família de posses em Portugal, no ramo da ourivesaria. Isso permitiu que a filha caçula, ainda em terras lusas, pudesse ter contato com livros, assistir a espetáculos circenses e a ter uma infância sem preocupações. No entanto, quando seu pai tem um revés financeiro, a família vê-se obrigada a vir para o Brasil em busca de outras oportunidades. Essas oportunidades também podem ser consideradas de formação da escritora, uma

vez que, ao entrar para o Colégio Sagrada Família, no Ipiranga, em São Paulo, iniciou seu “trabalho” como escritora no jornal do colégio. Mais tarde, ainda nos tempos de colégio, agora do Estadual de São Paulo, a formação da escritora teve um fator importante com a amizade de Décio Bar, leitor de Heidegger, Kant, Hegel e Sartre. A ela foram apresentados Erich Fromm, Simone Beauvoir e Fernando Pessoa.

As Leituras de Formação

Maria Adelaide menciona em nas entrevistas à Memória Globo que suas “universidades” foram obras de Picasso, Man, Ray, Jean Cocteau, Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller, e as peças que leu ou assistiu no teatro e na televisão. Essas são as responsáveis por sua formação e por suas criações. Na juventude, iniciou o curso de Ciências Sociais, mas não o terminou: por sorte ou azar a gravidez de seu filho mais velho a afastou do movimento estudantil em 1968. Depois de se casar, tornou-se funcionária da Editora Abril e dedicava-se a ler textos para selecionar os que comporiam as coleções da editora (teatro, romance, conto, novela).

Depois de pensar em fazer Letras, formou-se em Jornalismo na Faculdade Cásper Libero, em 1978, para cumprir a exigência do cargo que exercia na editora. Quando era criança, chegou a participar de teleteatro, de encenar textos de Tatiana Belinky. Desistiu de ser atriz quando se viu na TV. Algo parecido aconteceu com sua carreira de poeta: o amigo Décio Bar, que ela muito admirava, disse que seus poemas eram “uma merda”. Entre renúncias e trabalhos, períodos de formação, atividades domésticas e engajamento político,

Maria Adelaide pode se exaltar do fato de ter tido disposições e posições favoráveis para que pudesse conquistar a consagração e o reconhecimento.

A Produção

Desde a década de 1970, Maria Adelaide escreveu mais de catorze obras para o teatro, entre elas: **Chiquinha Gonzaga**, **De braços abertos** e **Querida mamãe**, todas vencedoras do prêmio Molière de melhor autor nacional. Em meados de 1980, lançou seu primeiro romance: **Luísa – Quase uma história de amor**, vencedor do prêmio Jabuti de 1986. Outros títulos da escritora são **Aos meus amigos**, **Dercy de cabo a rabo**, **O bruxo** e o livro infanto-juvenil **Coração solitário**.

Começou a escrever para a televisão em 1990, como colaboradora de Cassiano Gabus Mendes na novela **Meu bem, meu mal**, dirigida por Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Ricardo Waddington. Três anos depois, voltaria a trabalhar com o autor em **Mapa da mina**, dirigida por Denise Saraceni, Gonzaga Blota e Flávio Colatrello. Esse foi o último trabalho de Cassiano, que morreu dias antes do final da novela. Contratada como autora da TV Globo, Maria Adelaide Amaral trabalhou ainda com Silvio de Abreu e Alcides Nogueira, em **Deus nos acuda** (1992) e **A próxima vítima** (1995).

Como autora principal, seu primeiro trabalho foi o *remake* da novela **Anjo Mau**, de Cassiano Gabus Mendes. Em 2000, ao lado de João Emanuel Carneiro e Vicent Villari, escreveu a minissérie **A Muralha**, inspirada no livro homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, com direção geral de Denise Saraceni. Em 2001, Maria Adelaide Amaral assinou **Os Maias**, uma adaptação da obra de Eça de Queiroz. Para realizá-la, a autora utilizou também elementos e

personagens de *A Relíquia* e *A Capital*, outros romances do escritor português. A minissérie **Os Maias** teve direção de Luiz Fernando Carvalho e contou com um elenco formado por Eva Wilma, Raul Cortez, Fábio Assunção, Ana Paula Arósio, entre outros. Dois anos depois, Maria Adelaide adaptou **A Casa das Sete Mulheres** (2003), a partir da obra homônima de Leticia Wierzchowski que conta a história da Revolução da Farroupilha, um dos mais longos movimentos separatistas da primeira metade do século XIX. A minissérie teve direção de Jayme Monjardim e Marcos Schechtman. Em 2004, escreveu com Alcides Nogueira **Um só coração**, minissérie sobre a formação da cidade de São Paulo, que fez parte das comemorações pelos 450 anos da capital paulista. Com direção de Carlos Araújo e Ulisses Cruz. **JK** (2006), baseada na biografia do ex-presidente Juscelino Kubitschek, foi sua quinta minissérie na TV Globo. Escrita em parceria com Alcides Nogueira, JK foi dirigida por Dennis Carvalho, Amora Mautner, Vinícius Coimbra, Maria de Médicis e Cristiano Marques.

Maria Adelaide Amaral é autora de peças de sucesso, como **Tarsila e Querido estranho**, encenadas nas principais cidades do país. Ainda no teatro, adaptou o livro **Evangelho segundo Jesus Cristo**, do escritor português José Saramago. Em 2005, seu espetáculo *Mademoiselle Chanel*, com Marília Pêra, foi encenado com grande sucesso no teatro da FAAP – Fundação Álvaro Penteado –, em São Paulo. Em 2010 assinou a minissérie **Dalva e Herivelto: uma canção de amor** com Geraldo Carneiro e Leticia Mey, com direção de Denis Carvalho e Cristiano Marques⁵⁰.

⁵⁰ Informação disponível em <www.memoriaglobo.com.br> acesso em 9 de novembro de 2016.

O percurso temático de seus textos indica certa homologia: há, constantemente, textos sobre dramas familiares e afetivos, perfis biográficos, além da presença marcante de adaptação de obras literárias (para a TV e para o teatro). E ao falar de seu processo criador, Amaral diz que: “Nós somos feitos do que vivemos e das nossas referências literárias, estéticas, sensitivas.” (DWEK, 2005, pp. 305)

Desta forma, consideramos a noção de autor como uma autoridade. Autoridade que é conquistada a partir dos processos de reconhecimento e consagração de certo autor em campos específicos de produção de “obras”. E, quando o assunto é autoridade, há que se considerar a conquista dessa autoridade: a relação do autor com seu público, com a sociedade que a rodeia é responsável pela gestação do reconhecimento.

Dramas Familiares e Afetivos

As primeiras peças de Maria Adelaide Amaral tiveram temática política e social: **Bodas de Papel, A Resistência, Ossos d’Ofício**. O contexto político da década de 1970 inspirava dramaturgos como Lauro César Muniz (Sinal de Vida), Consuelo de Castro (O Grande Amor de Nossas Vidas), Vianinha (Papa Highirte e Rasga Coração) e Gianfrancesco Guarnieri (Um Grito Parado no Ar). A tradição melodramática que conhecemos em seus trabalhos na televisão surge com a peça **De Braços Abertos**, em 1984:

De Braços Abertos foi também a primeira em que mudei o foco do social para mergulhar decisivamente no mundo dos sentimentos. Amor e ódio, admiração e inveja, ciúme e indiferença, impotência e medo de romper o círculo vicioso, mas confortável, da mediocridade. (DWEK, 2005, pp. 139)

Segundo Gomes; Araújo (2009), a temática marcada pelos dramas familiares e efetivos estará presente nos textos do teatro e da televisão como em **Querida mamãe** (1994), **Para tão longo amor** (1994), **Intensa magia** (1995) e **Para sempre** (1997). Depois, sua obra será marcada por peças de caráter biográfico, experiência que a autora tivera na década de 1980 com **Chiquinha Gonzaga**, que se repetiu apenas recentemente, não somente nos palcos, com **Tarsila** (2001) e **Mademoiselle Chanel** (2004), mas principalmente na TV como em **A casa das sete mulheres** (2002), **Um só coração** (2004) e **JK** (2006).

A maior parte da crítica acadêmica sobre Maria Adelaide Amaral está relacionada ao seu teatro. Ainda poucos pesquisadores na academia têm se dedicado ao estudo da sua contribuição para a TV brasileira. O que se pode verificar ao ler as entrevistas desta autora é que ela possui uma preocupação com a recepção de suas obras. Isso se reflete na relação que ela tem com os críticos de teatro sobre seu trabalho:

Eu tive a sorte... Meu Deus, quantas vezes já disse isso, tive sorte ou tive a sorte? Mas é isso mesmo, eu tive a sorte de estreiar numa época em que a crítica de teatro era tão respeitada quanto respeitadora do trabalho da gente. [...] Assim eram Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Yan Michalski, Paulo Mendonça e tantos outros. A essa geração sucedeu a de Maksen Luiz, Mariângela Alves de Lima, Alberto Guzik, Ilka Marinho Zanotto, Fausto Fuser, Aimar Labaki e outros que respeitávamos e respeitamos [...]. (DWEK, 2005, p. 169)

Aqui destacamos a presença de críticos que contribuíram decisivamente para a construção do teatro brasileiro. E a recepção das peças de Maria Adelaide por tais nomes permitiram que seu texto pudesse ser mais bem recebido pelo público e pelas novas parcerias com a televisão. O manejo com os textos da literatura universal durante a juventude e o trabalho na Editora Abril, o

conhecimento de história e cultura e a “facilidade” e engenhosidade em criar ou adaptar para os palcos ou para as telas tudo isso molda uma artista, que se entrega ao dizer que “Isso do romance gerar uma peça que gera um romance e suas variações só acontece porque sou basicamente uma autora de teatro, que de vez em quando excursiona pela literatura”. (DWEK, 2005, p. 296)

A genialidade

O primeiro texto de Maria Adelaide foi **A Resistência**. Ela relata que o escreveu muito rápido movida pelos problemas vividos pelos funcionários da Editora Abril na década de 1970. Em seu relato, após escrever envia o texto para um consultor de teatro da editora: Sábato Magaldi. Ao ler, Magaldi respondeu que aquilo era teatro dos bons. Assim nasceu a dramaturga.

A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo reino do possível e do imaginável. O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio. (BOSI, 2002,121)

Na televisão, o caso da minissérie **A Muralha** é bem conhecido entre os produtores e diretores da Rede Globo. Daniel Filho (2001) cita da “esperteza” de Maria Adelaide Amaral em propor a minissérie para representar o século XVI do Brasil. Quando lemos o texto de Dwek (2005) podemos visualizar o que Daniel Filho dizia: segundo Amaral, no final de 1999, Daniel Filho convocou uma reunião em que estavam presentes cinco diretores e cinco autores para pensarem cinco minisséries que comemorariam os 500 anos do Brasil, em 2000. Além da autora (que trabalharia com Denise Saraceni), estavam presentes: Dias Gomes

(semanas depois ele morreria), Lauro César Muniz, Sérgio Marques e Ferreira Gullar. As minisséries teriam de oito a vinte e quatro capítulos e o que se sucedeu foi que:

Imediatamente, o Dias anunciou que a dele já estava escrita, era sobre Getúlio Vargas, ou seja, sobre o século XX. O Lauro, em seguida, disse que já tinha uma sinopse aprovada: faria Castro Alves, portanto o século XIX seria dele. Sérgio Marques lembrou seu antigo projeto de escrever sobre Chico Rei e a mineração no século XVIII. Quando Ferreira Gullar manifestou o desejo de falar sobre as Invasões Holandesas, fiquei em pânico. Era o período histórico que eu queria abordar. Tinha levado comigo inclusive um livro sobre o assunto, que no final da reunião acabei dando a ele. Então quando chegou a minha vez, o Daniel me disse: “Bom, sobrou o século XVI e o que é que você vai fazer?” Eu disse: “São Paulo” - assim, sem nem muito pensar. Ele me perguntou o que seria São Paulo do século XVI, e respondi sem pensar: “A Muralha”. A Denise Sarraceni, com quem eu faria parceria, disse que era boa ideia. [...]. (DWEK, 2005, p. 223)

Depois de algum tempo pesquisando para a minissérie, Maria Adelaide foi informada de que somente **A Muralha** seria produzida e que deveria ter quarenta e oito capítulos e não mais vinte e quatro. Foi quando foram inseridos os núcleos narrativos dos novos cristãos (e marranos) e a Inquisição (Dona Ana e Dom Jerônimo) e o tema da evangelização dos índios pelos jesuítas (Padre Simão e Padre Miguel). O trocadilho que ela fez foi que os últimos serão os primeiros.

Esta expressão de “genialidade” se repetiu na produção de **A Casa das Sete Mulheres**. Ao ser consultada por Jaime Monjardim sobre o projeto para uma minissérie sobre o Capitão Mouro, Maria Adelaide declinou do convite porque achava que o projeto era mais de Denise Saraceni do que dela mesma. Assim, como descreve em suas entrevistas, tinha recebido um livro da editora da Record com a recomendação de que daria uma minissérie (como comumente recebe). Assim, ao receber o telefonema da produção da Globo sobre o assunto,

a escritora, olhando para a estante viu o tal livro recomendado e sugeriu que a adaptação deveria ser a próxima minissérie: A casa das sete mulheres. A sinopse empolgou e o tema também. Walter Negrão que estava pesquisando sobre o Rio Grande do Sul também foi convidado para escreverem juntos o que se tornou um sucesso de audiência em 2003.

Mais do que genialidade, a produção de Maria Adelaide Amaral é reflexo de seu percurso e de sua formação, que em seu discurso parece fluir como consequência e com facilidade. A relação entre a origem social e o espaço das possibilidades (ou dos possíveis) parece ir ficando clara quando olhamos as posições e as disposições assumidas pela autora. Também não se pode deixar de falar acerca da propensão a orientar-se para as posições mais arriscadas, e sobretudo a capacidade de se manter duradouramente na ausência de todo lucro econômico a curto prazo, parece depender em grande parte da posse de um capital econômico e simbólico importante. (BOURDIEU, 1996, p.295)

Para terminar: a consagração e o reconhecimento

As instâncias de reconhecimento e consagração da autora também são elementos importantes de se considerar: a partir de suas entrevistas, podemos identificar que os prêmios recebidos e a audiência são instâncias mais importantes para consagração. Durante o discurso do texto, o lugar da audiência parece ter um apreço especial da autora: a preocupação em fazer um produto que seja, ao mesmo tempo, de qualidade e que tivesse grande audiência. Isso aconteceu, segundo ela, na televisão, principalmente com **A Muralha** e **Um só**

Coraçã⁵¹. Mas podemos ver que há um histórico de premiações que não pode se deixar de considerar.

Desvendar as disputas envolvidas na definição das categorias e classificações internas aos campos, explicitando a posição de onde fala cada agente: ao elaborarmos este texto, tivemos o cuidado de trazer para a composição desta trajetória entrevistas, textos publicados em sítios da emissora, artigos e estudos acadêmicos e a opinião de fãs.

Esta é uma preocupação de Maria Adelaide Amaral: a opinião pública. Seja ela acadêmica, jornalística, de fãs, de críticos especializados. É disso que vive o autor: da busca pela consagração, pelo reconhecimento diante de seus pares, diante do grande público e diante da emissora. Pelo que se vê, pelos amigos que tem, Maria Adelaide vem se firmando no campo televisivo e conquistando seu espaço, como fez no teatro.

Bourdieu (1996, p. 303) nos leva a refletir sobre a confrontação de toda uma vida (artística) entre as posições e as disposições, entre o esforço para garantir um posto e a necessidade de se habituar ao posto, com os ajustamentos sucessivos que tendem a reconduzir os indivíduos deslocados ao seu lugar “natural”. Isso quer explicar a correspondência que se observa regularmente entre as posições e as propriedades dos ocupantes. Com a trajetória de Maria Adelaide Amaral podemos vislumbrar esse resultado. Sua origem social, sua formação, seus contatos sociais e profissionais, a inserção no teatro (por acaso) e também por acaso na televisão.

⁵¹ Informações disponíveis no sítio da autora
<http://www.mariaadelaideamaral.com.br/> acesso em 5 de agosto de 2010.

Enfim, as posições de Amaral nos campos literário, teatral e teledramatúrgico mantiveram uma homologia estrutural com aqueles que acreditam na força das poéticas sentimentais e melodramáticas, pois elas podem dialogar com as regras do mercado sem que se percam as ocasiões para defender a autonomia criativa, a liberdade de expressão e a crítica contra a opressão. Os traços estilísticos encarnados em suas obras criam outras realidades possíveis (como é próprio da literatura), buscando compreender a realidade humana, como ensina Todorov (2009). E é com a força da palavra, estabelecida na resistência de seu discurso, que Maria Adelaide Amaral trata de temas que perpassam os universos sentimental, melodramático e familiar.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. O imaginário feminino em Griselda Gambaro, Isadora Aguirre e Maria Adelaide Amaral. In. **Caligrama**. Belo Horizonte, n. 3, pp. 47-63, 1998. Disponível em: < <http://www.letas.ufmg.br/caligrama/>> acesso em 2 de agosto de 2010.

ARAÚJO, Laura Castro de. **Dramaturgia em trânsito**: o teatro de Maria Adelaide Amaral da página às telas. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais – Departamento de Teoria Literária e Literaturas). Instituto de Letras – Universidade de Brasília, 2009.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

_____. Campo intelectual e projeto criador. Trad. Rosa Maria Ribeiro da Silva. In. POUILLON, Jean et. al. **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FILHO, Daniel. **O Circo Eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DWEK, Tuna. **Maria Adelaide Amaral**: a emoção libertária. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

GOMES, André Luís; ARAÚJO, Laura Castro. **Teatro, dramaturgia e mídias: limites e confluências no teatro de Maria Adelaide Amaral**. Anpoll 2009. Disponível em <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/151>>, acesso em 5 de agosto de 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. Livro 2. São Paulo: Globo, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad.: Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

POÉTICAS DA DISTÂNCIA – Cartas em regime de exceção

Susana Guerra
(UFPA/CAPES/PNPD)
guerralocal@gmail.com

Resumo

O ato de escrever uma carta pode constituir um meio de exercer a resistência face a uma situação de confiscação, sequestro ou destruição, como a que decorre da suspensão dos direitos e garantias que configuram um estado de exceção. O presente trabalho pretende pensar a importância e o modo como funcionam as cartas produzidas em regime de exceção. Para tal, colocaremos em perspectiva cartas que guardam a memória de acontecimentos traumáticos (a prisão, a guerra, a privação de familiares e amigos), para dar conta do seu alcance, num primeiro momento, no que toca à resistência pela escrita (António Lobo Antunes), passando pela denúncia ativa (Rodolfo Walsh) e a luta pelo restabelecimento dos direitos (Juan Gelman). Pretende igualmente contribuir para a abertura aos problemas historiográficos que ocorrem com a persistência de uma versão única, omissa e cristalizada da história, que insiste em passar a página de um tema que não se encontra encerrado, de uma justiça que tarda, considerando as vozes “abaixo da superfície” - por uma sociedade contra o esquecimento.

Queridos amigos

Recordo a minha última estadia em Belém com alegria. Nessa viagem, e nas que antecederam, tive a oportunidade de conhecer muitos de vocês, e de partilhar os mais variados trabalhos e visões, como algumas das ideias que vinha trabalhando em Natal: a memória das ditaduras, onde procurá-la, como fazê-la

prevalecer, e continuar a existir, face a todas as tensões. Para que não fiquemos sem a memória, para que possamos lutar contra as políticas de desmemória.

Naquele momento não podia imaginar que as coisas chegassem ao ponto em que se encontram hoje. Vivemos uma situação terrível e sentimos adensar-se uma atmosfera inquietante em que se insinua um amanhã sombrio. Parece que presenciamos o fim de um período político que, em certos sentidos, em alguns momentos, se diferenciara dos anteriores, lamentavelmente marcados pela manutenção e propagação do racismo, da desigualdade social, da violência e da injustiça, prolongando relações políticas e sociais fundadas na colônia.

Grande parte dos brasileiros viveu sempre e ainda vive hoje um permanente estado de sítio. Em Natal, em Belém, nas periferias das grandes cidades, os alvos de violência continuam a ser os mesmos: pobres, negros, mulheres. Vimos acontecer, há tempos (desde sempre), episódios que nos falam da precariedade da vida para algumas pessoas: desde o linchamento de moradores de rua, travestis e homossexuais por grupos paramilitares, como o caso dos "justiceiros" do Aterro do Flamengo; ao caso de Amarildo, morador de favela torturado, morto e desaparecido às mãos da Polícia Pacificadora da Rocinha; ao caso de Cláudia Silva Ferreira, morta pela polícia e arrastada pelas ruas, sem que os jornais se referissem sequer ao seu nome próprio⁵².

Para além da cor da pele e da pobreza, estas pessoas partilham a condição de excluídos, de oprimidos, de relegados, e permanecem condenados

⁵² Para falar somente nos casos que se deram no RJ, nos últimos anos. Por todo o país, as prisões estão lotadas de homens e mulheres oriundos de contextos de discriminação, clausurados indeterminadamente enquanto aguardam julgamento.

a continuar à margem de qualquer possibilidade de justiça, condenados a um apagamento progressivo até deixarem, efetivamente, de existir. Não podemos esquecer igualmente o acompanhamento que mereceram todos estes casos, nem os inflamados discursos veiculados pela grande mídia, que insistem em propagar uma concepção de sociedade constituída por “cidadãos do bem”, ameaçada pelo que está do outro lado dos muros, do outro lado das cercas: a pobreza e a negritude vistos como sinónimos de criminalidade⁵³.

Lendo os jornais destas semanas, vejo uma sucessão de eventos que não deixam de me impressionar, pela arbitrariedade e a presteza com que estão acontecendo: uma reunião que visava debater a legalização do aborto foi impedida pela polícia militar após uma denúncia; denúncias estão igualmente na base da proposta da “Escola sem partido”, em Alagoas, que prevê multas e prisão de quatro a dezesseis meses para o professor que cometer “assédio ideológico”; ameaças aos jornalistas e blogues que se dedicam a uma visão alternativa do que está acontecendo⁵⁴; Evandro Medeiros, realizador e ativista belenense engajado na recuperação da memória da resistência Araguaia, está sendo processado por organizar um evento expondo as ilegalidades da Vale, ao mesmo tempo que políticos e empresários afirmam ao vivo que não temem a justiça. Vemos a liberdade atacada em várias frentes: na assunção da diversidade, na livre expressão de ideias, no direito à reunião e ao debate

53 Alimentado pela polémica, o conflito social no Brasil continua sendo instigado, protagonizado pelo racismo e por arraigados preconceitos de classe.

54 Como o caso de dois jornalistas da CartaCapital, que foram momentaneamente barrados na entrada da Assembleia Legislativa de São Paulo (Alesp), quando faziam a cobertura da ocupação do Plenário da Casa pelos secundaristas, em Maio deste ano. <http://www.cartacapital.com.br/blogs/parlatorio/na-alesp-pm-tinha-ordem-para-barrar-cartacapital>.

público, no direito à manifestação e a ações de protesto. E assim, as várias formas que toma o dissenso, o seu sentido essencial, vão sendo violentamente reprimidas pela polícia e tornadas crime pela justiça. É, acima de tudo, uma situação que contribui para o recrudescimento de práticas dos tempos da ditadura.

Neste ambiente, não é raro eu ir dormir triste e amanhecer com raiva. Suponho que vivemos um tempo de exceção.

É procurando sentir-me menos sozinha no meio de tudo isto que lhes dirijo estas palavras. Ao mesmo tempo, cada vez mais começam a chamar-me a atenção certas cartas, cartas escritas em estado de exceção. Fui deparando-me com a sua existência à medida em que, pouco depois de chegar ao Brasil, me decidi por enveredar num trabalho que trava uma luta desigual pela recuperação da memória dos tempos de ditadura.

Dentro das múltiplas formas de fazer luz sobre as histórias particulares daqueles que um dia embateram contra a ditadura, o confinamento, a guerra, a privação de familiares e amigos, a carta portando mensagens dos anos duros tem vindo a ganhar visibilidade e importância. São, acima de tudo, palavras de pessoas comuns, situadas por fora do protagonismo militar ou político. Guardam a memória de acontecimentos traumáticos que algum dia, algures, alguém sofreu – alguém que, procurando conjurar a dor, fez da escrita epistolar “um espaço de encontro na distância, a possibilidade de uma partilha de vozes” (FENATI, 2010). Penso, por exemplo, nas cartas que Celso Afonso de Castro, militante de esquerda, escreve à mulher enquanto exilado, e posteriormente recuperadas pela filha, Flavia Castro, no documentário *Diário de uma busca*; penso, também, nas falas dos meninos de rua angolanos, histórias dramáticas do pós-guerra,

cunhadas sob a forma de cartas no documentário *Angola: Saudades de quem te ama*; e na coleção *Cartas de la ditadura*, constituída por um conjunto de sete mil cartas doadas à Biblioteca Nacional Argentina, cartas pelas quais as presas políticas da cárcere de Devoto quebraram um dia o isolamento a que estavam confinadas e se comunicaram com os seus filhos; penso, inclusive, na carta que António Bento, furriel português na guerra em África, escreveu a Zito, o filho angolano a quem deixou para trás (junto com tantos outros “filhos do vento”), onde expressa o desejo de revê-lo, quarenta anos volvidos.

As cartas relançam, sempre, uma história que não se encontra encerrada, ao persistir na procura de um destinatário que podemos ser todos aqueles que estivermos dispostos a abrir-nos a essa história de dor e desespero, mas também de consolo e esperança; como a carta que Juan Gelman dirige à sua neta extraviada (ilegalmente apropriada), dezanove anos depois, carta também dirigida ao seu filho e à sua nora, Marcelo e Cláudia, que ainda partilham o estatuto de “desaparecidos” da ditadura militar argentina, juntamente com cerca de 30.000 outras pessoas; ou como a *Carta de um león a otro*, a alegoria de Chico Novarro sobre a opressão experimentada por toda uma geração; ou como *La carta* de Violeta Parra⁵⁵, música popularizada por Mercedes Sosa, na qual conta como lhe disseram que o seu irmão havia sido preso; ou como a carta de Rodolfo Walsh ao seu amigo Paco Urondo, poeta e militante assassinado pela ditadura; ou como essa outra carta de Walsh, a carta aberta que publica num jornal de Buenos Aires denunciando o golpe de 1976, uma carta com a qual pagará com a vida para que chegue ao seu destinatário; ou como a carta aberta

⁵⁵ Cujo título inédito é *Los hambrientos piden pan*.

De Lisboa, pelos trabalhistas brasileiros no exílio em Portugal; ou como a carta de Eduardo Galeano Ao Futuro...

* * *

Se é certo que, há bem pouco tempo atrás, a carta era um meio bem mais comum de comunicação, também é certo que restrições de variadas ordens faziam do papel em trânsito um objeto vulnerável ao extravio e ao esquecimento. E, da mesma forma que hoje, a urgência de comunicar-se muitas vezes sacrificava, em prol da rapidez, o valor da própria escrita, secundarizando a tradução fiel das experiências partilhadas, convertidas num sentimento quase monossilábico pelo custo elevado dos telegramas, que obrigava a medir as palavras. Mas sempre existiram situações complexas, experiências limite, que exigem mais do que palavras medidas – e a verdade é que as cartas sempre proliferaram em tempos de exceção. Quiçá por isso me dirijo a todos vocês desta maneira, endereçando-lhes estas palavras pensadas e sentidas.

Tenho pensado muito sobre algumas destas cartas de que lhes falava. Numa das minhas últimas idas a Lisboa, deparei-me com a edição das cartas de guerra de António Lobo Antunes.

Em 1971, António Lobo Antunes é mobilizado para a guerra em África⁵⁶. Opta pela recruta, em lugar do exílio em Paris, e é por isso obrigado a uma comissão de vinte e sete meses, passados entre vários destacamentos de Angola, numa guerra sem fim à vista que se arrasta já por uma década⁵⁷. Lobo

⁵⁶ Como médico do exército português em Angola (ainda que carregasse consigo uma arma, com a qual dormia durante a noite, em caso de ataque à companhia).

⁵⁷ Em Portugal, o serviço militar obrigatório era de quatro anos, sendo dois anos, no mínimo, cumpridos no ultramar.

Antunes vê assim interrompido o curso da sua vida em Lisboa: privado da companhia da mulher (com quem havia casado pouco tempo antes, encontrando-se ela grávida da sua primeira filha), privado também do contato com familiares e amigos, deixa em suspenso uma vida para dar início a outra.

Lobo Antunes nasce com o país em ditadura e a sua existência dá-se num cenário onde a liberdade, os direitos e as garantias fundamentais se encontram suspensos há quarenta anos, em virtude do governo do Estado Novo. Com a guerra conhece mais uma forma de exceção, elevada a uma potência maior, onde a destruição é norma. Obrigado a permanecer longe de casa, num país sujeito à lei marcial, Lobo Antunes testemunha a insignificância da vida humana, desprezada pelo direito de matar e a eventualidade de ser morto, objetivo último da situação que lhe cabe viver em diante: o assassinato, a tortura, a violação, a destruição das aldeias, a exposição ao combate e aos ferimentos e a “caça ao inimigo” –que é toda a população civil; condições limite de uma vida marcada pela escassez de água e alimentos; por fim, o isolamento. A fragilidade da vida pela banalização da morte dá-lhe a conhecer um outro grau na manifestação da exceção. É desse lugar que começa a escrever cartas para a sua mulher.

As cartas, cerca de quatrocentos aerogramas escritos quase diariamente, têm origem nas suas diferentes estadias: desde Luanda, na chegada, passando por Gago Coutinho, Ninda, Chiúme e Marimba⁵⁸. Escreve a

⁵⁸ O aerograma era o meio de comunicação preferencial das tropas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, com as suas famílias. Eram envelopes-carta editados pelo Movimento Nacional Feminino e transportados gratuitamente pela TAP (A transportadora aérea portuguesa). O sigilo de correspondência ficou sem efeito durante a Guerra Colonial, e a polícia podia abrir as cartas, censurá-las ou apreendê-

primeira carta ainda durante a viagem, numa paragem na Madeira. A última, em Janeiro de 1973, é escrita pouco antes do fim da comissão, enquanto espera que a família chegue de Lisboa, para acompanhá-lo nas últimas semanas de serviço. A correspondência é interrompida pelo regresso de Lobo Antunes nas férias e pelos dois encontros com a mulher e a filha em Angola.

Recém-chegado a Angola, as primeiras cartas que escreve após instalar-se na companhia de Gago Coutinho carregam um registo assaltado de angústia, e o seu tom nos desarma pelas impressões de catástrofe tão súbitas, tão precocemente sentidas –encontra-se em plena zona de guerra e o regresso a Lisboa está-lhe vedado. Afasta-se da capital angolana numa longa viagem rumo ao local onde deverá permanecer por cerca de quatro meses. Nestes primeiros dias, o purgatório e o inferno são analogias anunciadas, lógicas, das quais Lobo Antunes abusa para referir-se aos eventos que se vão sucedendo, bem como às situações com que se depara: as más condições de alojamento, o medo (das tempestades, dos ataques), a saudade, o desejo de fugir e a apatia. Refere frequentemente os perigos a que as suas atividades diárias estão sujeitas, e não se coíbe em descrever os hipotéticos desfechos trágicos que por elas se encontra exposto –desde as incursões pela floresta onde se reúnem os grupos armados às ameaças de ataques –“O MPLA condenou-nos todos à morte pela rádio, e diz que a sentença será cumprida ainda este ano! Ouvir a sua própria sentença em português impecável é extremamente curioso, como sensação, claro” (LOBO ANTUNES, 52), desde as viagens de avião em aparelhos obsoletos, à ameaça de enfermidades mortíferas, do destacamento

las. Muitas destas cartas nunca chegaram ao seu destino e encontram-se nos arquivos em Lisboa.

para zonas ainda mais remotas e hostis –“E toda a gente diz que tivemos imenso azar com a zona para onde vamos” (LOBO ANTUNES, 22), tocando as consequências da guerra sobre os indivíduos, sujeitos a condições extremas de violência que conduzem muitos à loucura⁵⁹. Isolado em seu confinamento forçoso, o seu ânimo revela-se frágil: “Não me apetece comer nem dormir: passeio no quartel, em ruas com tabuletas que coincidem comigo (rua do quero-me ir embora, largo tirem-me daqui, avenida estou farto, etc.), escritos pelos soldados numa letra camarária” (LOBO ANTUNES, 31). Alusão com caráter de presságio, jogando sombras sobre um tempo por chegar. Lobo Antunes sente já tudo isso, e teme não poder suportá-lo. Faltam 100 semanas para regressar a casa.

A correspondência de Lobo Antunes com a sua mulher, uma atividade de caráter privado e íntimo, contempla referências a uma série de assuntos e reflexões que, além de falar-nos do modo como o estado de guerra influi sobre o seu estado de espírito, trazem informações essenciais sobre o modo como Lobo Antunes vive, pela manutenção de uma correspondência, o tempo de exceção no qual se encontra. Ao adentrar-nos na leitura destes breves momentos de vida suspensa, tentaremos entender como se configura esse estado de exceção e como se manifesta a resistência através do exercício da escrita de cartas.

⁵⁹ Nas suas cartas encontramos várias referências à loucura que vai acometendo os soldados. A última (breve) carta que escreve antes regressar termina com uma referência ao estado de perturbação que dominava o quartel, com Lobo Antunes questionando-se se o seu próprio destino final seria um hospital psiquiátrico: “O capitão, coitado, está como eu: agora resolveu acampar no jeep, e aí leva os dias, sentado no banco, a morder a boquilha, com ar ausente, sem fazer nada.” (LOBO ANTUNES, 423).

Perguntar-nos: a que tenta escapar Lobo Antunes enquanto escreve estas cartas? O que precisa manter daquilo que conhece, que conheceu e que era seu, que conformava a riqueza da sua vida em Lisboa e que, subitamente, desaparece para ele, tal como ele, ausente, deixa de existir para o que restou atrás? Como é que as cartas que escreve o ajudam a resistir?

O cotidiano em Angola não oferece a Lobo Antunes muito que contar⁶⁰. Ao longo da correspondência que mantém com a mulher, refere que quando lhe vai escrever pensa sempre: o que lhe pode dizer que lhe interesse? “A vida aqui é sempre igual, e a aventura interior nem sempre manda para fora uma mensagem apaixonante das suas peripécias. (...). As coisas reduzem-se a meia dúzia de necessidades elementares de cão em canil (comer, dormir, uivar um pouco a minha angústia) e praticamente mais nada. A única diferença é que o cachorro que sou agarra-se à minúscula esperança de um dia sair daqui” (LOBO ANTUNES, 315-316). Contudo, o relacionamento com Maria José é continuado pela escrita. É assim que, cada vez mais dominado pela amargura de ver-se confinado a uma situação injusta, enquanto o isolamento, a violência e uma morte prematura se afiguram como destino provável, Lobo Antunes escreve cartas preenchidas por preocupações mundanas, banais, de referência constante e sistemática, quase obsessiva: a decoração da nova casa (enquanto compra variados objetos de artesanato local), os projetos de ordenação do espaço consagrado aos livros e o tipo de móveis ideal para a sua arrumação; as fantasias que faz com Lisboa, da qual recorda a comida e os espaços, que de

⁶⁰ Podemos entender a falta de críticas explícitas à guerra e ao regime em Lisboa pelo fato da carta ser enviada num aerograma, exposto ao escrutínio e à censura. Contudo, essa não deixaria de revelar-se, na sua máxima expressão, através da sua obra literária.

indiferentes se tornam memórias afetuosas e aprazíveis. O seu relacionamento amoroso também é continuado pela escrita, na tentativa de prosseguir com a sua vida sexual, que está também ela em suspensão – no meio do mato tenta imaginar a lua de mel, e termina as cartas com sugestões que relançam o erotismo: “Quero ouvir gritos! (...) Sentir as nossas duas ondas crescerem ao mesmo tempo, arremessarem-se uma contra a outra, rebentarem numa explosão de espuma” (LOBO ANTUNES, 116). O nascimento da filha é, naturalmente, um tema a que regressa diariamente, criando um jogo de expectativas amorosas com relação ao ser amado: “Uma delas [das cartas] trazia o atestado da minha filha. Enterneceu-me imenso sentir, através daquele miserável papel, a sua existência real” (LOBO ANTUNES, 260).

Deste modo, os dias são constantemente revistos por Lobo Antunes, mas são os dias os que correm em Lisboa, aqueles que Maria José vive. Narrando exaustivamente sobre o que lhe era habitual, Lobo Antunes compraz-se na aproximação a essa vida, que vive na ausência. Escreve cartas porque vive em estado de exceção, porque deve resistir; porque precisa estabelecer um espaço de normalidade, já que o presente é um deserto ao seu redor. Por isso, escreve cartas com urgência.

Mas Lobo Antunes não deseja apenas interferir nessa sucessão de dias que continua, impassível, o seu desenrolar em Lisboa, no seio do seu lar, com Maria José. Quer igualmente reclamar o seu lugar na vida dos familiares e amigos, mesmo aqueles com quem não mantinha uma relação próxima (ao ponto de não saber os seus endereços). Surge assim, recorrente, a preocupação em escrever ao maior número de pessoas entre familiares e amigos e em receber as respostas. A guerra privava-o da forma em que conduzia essas relações –Lobo

Antunes responde escrevendo cartas: “Tenho procurado escrever a toda a família e amigos. Em cada dia escrevo uma carta para ti e para outra pessoa. Falta-me escrever para a tia Maria João, para o Necas, para o Zé Leitão e para o Martinha. (...) Ao João, ao Miguel e ao Nuno não escrevo porque nunca me escreveram. Bem feita!” (LOBO ANTUNES, 55). O retorno é fundamental e Lobo Antunes exige-o: “Contra o que esperava, continuo sem notícias tuas (...). Ninguém me tem escrito, de resto: todos os dias procuro no correio cartas que não chegam, e, francamente, começo a desesperar de algum dia as receber” (LOBO ANTUNES, 24). Pede os endereços, pede nomes, quer escrever a todos, que todos se transformem em destinatários da sua escrita: “Continuo à espera dos SPM⁶¹ do Gildásio e do Jorge Rocha Mendes, e, logo que possa (entraram na bicha...) escreverei aos teus tios Isas, aos Jans e aos Fêfês” (LOBO ANTUNES, 64); “Só me falta escrever a esses 4 (...) para completar a minha panóplia de correspondentes” (LOBO ANTUNES, 73).

Lobo Antunes vê a solidão agravada pela demora das cartas em chegar aos destacamentos, que podia tardar vários dias. A carência de notícias marca as suas jornadas e não lhe permite pensar em outra coisa que não seja no avião

⁶¹ O Serviço Postal Militar foi um código numérico organizado pelas Forças Armadas para o encaminhamento de correspondência oficial e privada para evitar que constassem, nos envelopes da correspondência enviada para África, o endereço onde o militar se encontrava ou a unidade a que pertencia. Era composto pelo número do Indicativo Postal Militar respectivo, mais vulgarmente conhecido por número do SPM.

http://www.cfportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Aguerra-colonial-1961-1974-aerogramas-militares-o-mnf-e-o-servico-postal-militar&catid=26%3Aboletim-no-410&Itemid=15;
<http://www.guerracolonial.org/index.php?content=2418>.

que lhe trará as respostas. A interrupção da correspondência deixa-o desorientado e impedido de seguir normalmente o curso do que resta do dia. Descreve o recebimento das cartas, trazidas no mesmo avião que transportava os alimentos frescos. Insiste na tristeza que representava a falta de correspondência, seja porque o avião não chega, seja porque ninguém se resolve a escrever. As cartas eram “a coisa mais importante do mundo para a companhia” (LOBO ANTUNES, 37): “Mas veio o avião, e trouxe o correio (...) É pena lerem-se tão depressa... (...) guardei-as para as ler de novo à noite. Espero que no sábado, se o avião vier outra vez, cheguem mais. São para mim um balão de oxigênio...” (LOBO ANTUNES, 142). Nas cartas que escreve, pede insistentemente quantidades notáveis de aerogramas: “E insiste com a minha mãe para que me mande um quilo de aerogramas, para que eu possa, à falta de melhor, escrever a mim próprio” (LOBO ANTUNES, 35); “Quanto a aerogramas necessito 120 por mês, a fim de escrever as minhas habituais três cartas por dia –o que não é muito. Tenho sempre respostas em atraso...” (LOBO ANTUNES, 49).

Acima de tudo, Lobo Antunes tem urgência nas respostas –pede para ser correspondido às suas cartas. Essa inquietação marca as cartas enviadas a Maria José durante o primeiro ano, mas desaparece depois da estadia em Lisboa por ocasião das férias, não sendo mais retomada⁶². O desejo de retorno imediato vê-se nas reclamações que faz das respostas tardias ou ausentes de Maria José, e escreve: “Agora um protesto veemente: desde o teu telegrama que nunca mais

⁶² Do mesmo modo, a correspondência mantida por Sartre e Beauvoir durante a guerra, acaba por ser definitivamente interrompida com a instalação do telefone em sua casa.

recebi notícias tuas –nem tuas nem de ninguém. Vou aprender quimbundo para te insultar numa língua cheia de vogais, e sentirás o terrível peso da minha vingança” (LOBO ANTUNES, 31).

Algumas passagens das suas cartas revelam um descontentamento com a comunicação que mantém com a família. Lobo Antunes critica as suas posturas. Em um momento, exercita um hipotético julgamento por parte dos familiares, sobre o seu carácter, pelo que representa nas palavras que escreve e lhes envia. O tom impiedoso descreve uma série de impressões imaginárias e, à luz destes pensamentos, escarnece das respostas reais que recebe na volta do correio, não sem alguma mágoa (LOBO ANTUNES, 178): “Tenho pouco ou nada a dizer à família para além das habituais efusões de ternura (...). Não sei se já reparaste que quase nunca ouvem o que dizemos, nem lhes interessa: em virtude do demasiado amor que nos têm escutam apenas o som da nossa voz e comovem-se com a música, como diante de um bláblá infantil” (LOBO ANTUNES, 124).

Lobo Antunes escreve cartas, porque o “o insuportável não se pode prolongar muito mais tempo...” (LOBO ANTUNES, 300): a sua escrita é uma escrita ansiosa que regressa repetidamente a questões ligadas ao cotidiano, uma “escrita compulsiva e diária que suplica angustiadamente pela pronta resposta” (SOARES, 2) –pelo retorno da vida: “Outra coisa, uma queixa: Tenho recebido cartas muito curtas tuas. Uma delas nem esta parte do papel do aerograma preenchia! Não te quero obrigar a fazer o que não te apetece, mas, assim, quase posso pensar que não te agrada escrever-me” (LOBO ANTUNES, 94).

Como é que o ato de escrever cartas ajuda Lobo Antunes a resistir a um tempo de exceção? Em princípio, ao escrever sobre o cotidiano, procurava

dar continuidade à sua vida, por exemplo, sob a forma da fantasia do lar (do qual fora arrancado). Porém, devido à irregularidade própria do tempo postal e às contingências próprias das vidas dos seus remetentes (incluindo a sua esposa), o retorno não é sempre imediato – as respostas tardam, ou não respondem verdadeiramente às suas interpelações, às suas expectativas. Por isso, as suas cartas mudam e logo deixam de ser algo que pede uma resposta, uma resolução. O que se opera é um deslocamento dos assuntos que dão continuidade ao que acontece em Lisboa, para dar lugar a outras inquietações, começando por uma reflexão sobre a escrita na escrita das cartas, assim como sobre o valor do próprio Lobo Antunes como escritor. O fluxo da correspondência com Maria José continua, mas agora consta maioritariamente de envios de pequenos fragmentos da novela em que se encontra a trabalhar; as cartas estão dirigidas a ela, mas de fato já procuram o público que a futura novela exigirá como complemento (a todos nós): “Espero que estes cadernos mostrem que sou um escritor, o que bastaria para que tudo valesse a pena. Espero com ansiedade a tua opinião. E, como os considero acabados, e, portanto, deixaram de me pertencer, podes mostrá-los a quem entenderes” (LOBO ANTUNES, 324).

Após a licença de férias em Lisboa, os primeiros dias em Angola parecem devolver a Lobo Antunes o entusiasmo pela escrita da sua novela, à qual passa a dedicar dias completos. A sua preocupação essencial é terminar de escrevê-la antes de sair de Angola, o seu único desejo é levá-la concluída para Portugal –“Que ao menos leve isso comigo” (LOBO ANTUNES, 313). Alegra-se com os progressos diários: “A história avança como um tufão, a 10 páginas por dia. (...) Escrevo assim tanto para não pensar, acho eu” (LOBO ANTUNES, 293).

As cartas não permitem a vida que levava, mas a obra permite uma vida possível naquela que agora leva (sem pensar nela): “Isto é uma terra de excessos de toda a ordem⁶³. Nada tem medida nem contenção: um bocado como a minha louca prosa, em que se cosem feridas com tiras de solda (...) Eu penso que esta história está decente (...) que descobri, depois de quase 16 anos de contato praticamente diário com as palavras, a maneira de as usar razoavelmente” (LOBO ANTUNES, 302; 319).

Lobo Antunes escreve. Escreve, não deixa de escrever, mesmo que oscile entre uma e dez páginas diárias, dias de estupor que alternam com uma dedicação particular e única à sua obra. A sua vida depende disso. Escreve para escapar desse lugar onde experimenta o exílio, o horror da guerra e a privação dos seres amados: “A história...Aqui para nós não vale nada. Mas ajuda-me a passar o tempo, e a não pensar na tragédia que isto é. (...) Eu não valho nada. Mas talvez os meus projetos, os meus, sonhos, valham alguma coisa por mim. Nesta terra tenho enterrado os melhores meses da minha vida... E o que mais me custa é o coeficiente de absurdo desta aventura. É um preço caro o que estou a pagar para poder um dia viver aí” (LOBO ANTUNES, 254; 256).

Pela escrita, Lobo Antunes regressa ao lugar que deseja, que lhe faz falta – já não Lisboa, já não o lar, mas a literatura; se fosse apenas o que deixou atrás, encontraria, não o oposto à guerra, mas algo que, sendo outra coisa, não deixa de o amargurar.

O tecido de relações cotidianas que constrói com a ida e volta das cartas, além de permitir a restituição do cotidiano, serve igualmente a Lobo Antunes para recuperar a humanidade que, sente, pode perde-la qualquer

⁶³ Referindo-se, em particular, aos insetos.

momento. Escrever a novela também: “A única coisa que me alimenta a coragem é a vontade de sobreviver. Ao fim de quase 7 meses 7 de inferno muita coisa muda dentro de nós. Perde-se, até, quase, o gesto de resistir e o de lutar. E é horrível não poder escrever certos episódios que aqui acontecem, insuportáveis. Meu Deus, o que há que fazer aqui! (...) Mas eu não sou um tipo de ação, mas por desgraça, um solitário que remói as suas angústias diante de uma folha de papel (LOBO ANTUNES, 255; 232).

A importância destas cartas escritas em tempo de guerra radica na especial forma de resistência que oferecem – uma resistência que tem que ver com o particular, a vida privada. As cartas de Lobo Antunes, embora pareçam não comportar sentido político imediato, muitas vezes focando temas fúteis, banais, dão-nos vislumbres da existência cotidiana que vira interrompida e que no estado de exceção da guerra só sobrevive nas cartas.

Por outro lado, se bem que, inicialmente endereçadas a um destinatário específico, as cartas que Lobo Antunes escreve à sua mulher perdem, por vezes, o seu destino original, o fio da conversa que supunham, o seu carácter privado; então as cartas se dirigem a todos nós, os imponderáveis destinatários. No fundo, todas as cartas escritas em tempos de exceção procuram um destinatário ideal – pela atenção e o tempo que exigem a paixão com que são escritas e a angústia com a qual são endereçadas. Nem os amigos, nem a família, nem a mulher podem ser esse destinatário ideal – sempre demasiado preocupados pelo retorno das suas próprias cartas; e, nesse sentido, as cartas continuam abertas, à espera de um leitor que partilhe a mesma angústia, a mesma paixão e, quem

sabe, um tempo análogo de exceção. Foi por isso que me chamaram a atenção estas cartas.

Em seus *Escritos*, Jacques Lacan adverte-nos que uma carta chega sempre ao seu destinatário. As cartas de guerra de Lobo Antunes foram compiladas e publicadas pelas suas filhas sob o título rejeitado da sua primeira novela – *Deste viver aqui neste papel descrito* – em 2005 (após a morte da mãe, segundo o seu desejo). E ressurgiram recentemente, em fevereiro último, pela mão do realizador Ivo Ferreira, num filme que leva por título *Cartas da guerra*. De uma ou outra forma, as cartas de Lobo Antunes, como tantas outras cartas escritas em estado de exceção, insistem em voltar uma e outra vez à procura do seu destinatário. E, nos tempos conturbados que vivemos, são cartas bem-vindas, porque nos confortam e nos alertam, porque nos dão força e meios para resistir, falando de que coisas que aconteceram faz tempo, mas que, lamentavelmente, continuam sendo-nos familiares – há forças obscuras que nunca deixaram de se insinuar no horizonte. A questão é: estaremos à altura dos destinatários que essas cartas procuraram e continuarão a procurar desde o passado em que foram escritas?

Agamben diz que o estado de exceção, longe de ser excepcional, tende cada vez mais se apresentar como o paradigma da governabilidade na política contemporânea. Idealizado como dispositivo provisional para situações de perigo, parece ter-se convertido num instrumento normal de governo. As coisas no Brasil não estão bem, mas não estão muito melhor na Europa: as balsas de refugiados que afundam no mediterrâneo; as vítimas colaterais de guerras fomentadas pelo apoio de governos europeus; a deportação massiva de grupos étnicos; a suspensão do direito de livre-circulação das pessoas; os centros de

detenção para imigrantes irregulares; o secretismo dos novos acordos económicos e jurídicos como o TTIP; a criminalização do direito de manifestar-se; a declaração de virtuais estados de sítio durante as grandes cimeiras de líderes mundiais: a tortura nas prisões; o vácuo legal que rege as áreas de transição nos aeroportos internacionais – todos estes acontecimentos suspendem o estado de direito e sequestram o espaço público (espaço que deveria ser, por definição, um espaço de confronto, de dissenso) para fazer lugar a grandes interesses privados. Obrigam-nos a deslocar todas as nossas discussões a espaços alternativos, quase secretos, como os espaços que abre a correspondência.

Falar de cartas hoje pode parecer um anacronismo, mas a verdade é que cada dia que passa experimento mais profundamente a necessidade de escrever cartas (cartas à família, cartas aos amigos, cartas inclusive sem um destinatário concreto, cartas a vocês). De onde surge essa necessidade? Quiçá, justamente, de que vivemos hoje num estado de exceção, e sentimos, como sentira Lobo Antunes, que corremos o risco de perder a nossa humanidade perante a impotência que nos ganha vendo as coisas inaceitáveis que acontecem e não deixam de acontecer – assim como as ditaduras e as guerras podem acabar com as pessoas, um cotidiano como o nosso, permeado pela desigualdade e a violência, pela falta de justiça e suspensão do direito, poderia condenar-nos à loucura. As cartas opõem a esse sentimento, e ao dever inumano que parece impor sobre nós o estado de exceção em que vivemos, uma forma de resistência.

É certo que as novas tecnologias mudaram a forma em que nos comunicamos, mas não mudaram o que é, essencialmente, uma carta: uma

palavra dirigida de uma pessoa a outra, de um correspondente a outro, de um igual para um igual, e que, insistentemente, nos tempos de exceção que nos toca viver, clamam por tempos mais justos, mais livre e mais igualitários, onde a palavra possa ganhar espaço além de todas as cartas – nas ruas, nos parques, nas praças e nas assembleias, em plena luz do dia.

Não gostaria de parecer muito pessimista – gostaria, sim, de não me iludir (ao nível do intelecto), mas manter, como dizia Gramsci, o otimismo da vontade. Pode parecer difícil, mas é menos difícil sabendo que vocês estão aí, lutando, pensando e resistindo, e que não demorarão a chegar cartas com a força que necessito para seguir em frente.

“Aquele que recebe a carta não pode senão dela partir, e a sua resposta – imaginando que a deseje escrever – é o relançar de todo esse processo” (FENATI, 2010).

REFERÊNCIAS

AAVV. *Gratuita*. Volume 1. Belo Horizonte-Lisboa: Chão da Feira, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben - Uma arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones - UNSAM Edita, 2008.

BARBOSA, Jonnefer. *Política e tempo em Giorgio Agamben*. São Paulo: EDUC, 2014.

LOBO ANTUNES, António. *D'este Viver Aqui Neste Papel Descrito - Cartas da Guerra*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

SOARES, Maria de Lourdes. *Até ao fim do mundo - D'este viver aqui neste papel descrito*. *Soletas*, Ano VI, nº 11. São Gonçalo: UERJ, 42 jan./jun.2006.

CONDIÇÃO AGREGADA E VIDA NUA EM “VELAS, POR QUEM?”, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS

Tânia Sarmiento-Pantoja⁶⁴

I

O conto “Velas, por quem?”, da contista paraense Maria Lúcia Medeiros, apresenta um início que aponta para uma condição trágica: “Fatal foi teres chegado de manhãzinha, teus olhos de sono, quando ainda a cidade se espreguiçava e teres visto o casario, as ruelas tortuosas, os homens a gritar nomes e coisas” (MEDEIROS, 2003, p. 87). Condição que ganha seu ápice no final do conto: “Cheia de pejo e de dó vou te esconder, Ó senhora, que fatal foi te roubarem a linha da vida” (MEDEIROS, 2003, p. 89).

O termo “fatal” – palavra repetida à exaustão no decorrer de toda a narrativa – remete à fatalidade e também ao funesto e ao inevitável. Mas não é só nesta semântica que reside o teor trágico do conto. A tragicidade ou a ideia de uma vida condenada à exploração está presente na contradição construída a partir do caráter profético da narradora⁶⁵, ao indicar no uso do termo “fatal” a falência ou frustração de algo no futuro da protagonista, ao mesmo tempo em que valoriza o encantamento manifesto pela personagem, quando esta é ainda menina recém chegada à cidade, diante de uma paisagem que lhe parece absolutamente nova ou pelo menos diferente de tudo o que conhece.

Ao saltares dessas águas barrentas, ao abandonares sem saudade, rápido se perdeu teu barco entre os tantos aportados naquele cais. Fatal foi

⁶⁴ Professora de da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Bolsista de Produtividade (CNPQ).

⁶⁵ A narrativa do conto nos indica tratar-se de uma narradora quando ao final a voz enunciativa (e metarreflexiva) assume-se como uma quiromante: “Diante da mão espalmada, retorno do meu ofício e aceito ler teu destino” (MEDEIROS, 2003, p. 89)

tropeçares e seguires aos solavancos pelas ruas achando que eram de boas-vindas os olhares. Ao pé do casarão mal iluminado fatal foi pensares que ofereciam vida nova, pois ouvistes os sinos" (MEDEIROS, 2003, p.87)

Essa promessa de uma vida nova é o que vai marcar essa vida como vida cativa, no duplo sentido do termo "cativo": inicialmente, a do encantamento – presente nas primeiras impressões da protagonista; posteriormente, a do escravizado, que se fará fundamento para todo o resto de sua existência. Acreditar nessa promessa e estar submetida a um sistema de vida expropriador – própria de quem está na condição de agregado – será a única falha cometida pela protagonista.

Como uma centelha a narradora do conto narra a existência dessa mulher, de sua infância à velhice. Ao acompanhar essa vida, apresentada como um instante ínfimo, sabemos que a vida roubada da protagonista anônima se encontra relacionada à condição de agregação. Ainda que a linguagem do conto seja carregada de suavidade, ao longo da narrativa vemos o cotidiano da protagonista atravessado por essa condição e sujeita a uma série de injúrias relacionadas ao assujeitamento do corpo ao outro: ora como potência para o trabalho doméstico sem descanso, ora como alvo do predador sexual, nesse contexto, apenas mais uma das inúmeras faces (autoritárias) do patrão.

Assinalo que a presença do agregado como personagem na literatura brasileira é tão ancestral quanto o caráter colonial da cultura de onde emerge. Relacionado às primeiras estruturas sociais e políticas no Brasil a figura do agregado está diretamente ligada à ideologia do favor. Conforme assinala Roberto Schwarz (1992. p. 16) ao refletir sobre as condições do *homem dependente* durante a colonização:

Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que tem. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc.

Sempre presente no tecido sócio-político do processo colonizatório, desde os primeiros instantes e mesmo durante o período escravocrata o agregado torna-se ainda mais presente após a libertação dos escravos e a assunção da figura do coronel em uma relação de poder extremamente marcada pela violência e, conseqüentemente, pela impossibilidade de insurreição. De acordo com Antonio de Paiva Moura (1983, p. 60):

O poderio econômico do coronel caracterizava-se pela capacidade de explorar as imensas terras disponíveis, para manter o latifúndio e a monocultura, o coronel lançou mão de algo que substituiu a mão-de-obra de baixo custo depois da libertação dos escravos. O agregado, substituto do escravo, não tendo outra opção, entregava o seu trabalho em troca da necessária, proteção e do indispensável favoritismo oferecido pelo coronel paternalista. O coronel exigia de seus parentes e demais estratos sociais, uma disciplina férrea e de modo indubitável uma confissão de absoluta fidelidade. O menor fato que viesse a contrariar essa ordem estabelecida; qualquer sinal de ruptura com essa ideologia era respondida com o crime.

Essas condições não foram mitigadas nas representações literárias. Ao estudar romances de Machado de Assis, um dos escritores mais dedicados às representações do agregado no conjunto de sua obra, Sidney Chalhoub (2003, p. 355) mostra como nos romances machadianos o pressuposto da

inviolabilidade senhorial é um ponto comum tanto na relação escravista, quanto na relação de dependência. O pressuposto da inviolabilidade senhorial implica a passividade do escravo ou agregado diante do poder do senhor ou agregador e essa passividade, por seu turno, somente é possível em função do pressuposto da impossibilidade de insurreição. Segundo Flávia Gieseler de Assis (2007, p.58; grifos da autora) as relações de dependência também são marcadas pelo pressuposto do benefício recebido pelo agregado: “(...) **é por meio do benefício que se concretiza o direito de dominar**. Afinal, na cultura do favor, o elo da dominação está no benefício, uma vez que é por meio dele que se cria a dívida e, por conseguinte, a obrigação”.

É, portanto, o fundamento de que há uma troca de favores entre o beneficiador e o beneficiário o que movimenta a lógica da agregação, ainda que a relação permaneça envolta e regida por aspectos próprios do sistema escravocrata do qual é herança e, portanto, dessa forma o poder emanado do benfeitor garante a este um lugar privilegiado na relação:

Após o advento da lei Áurea, é sabido que muitos ex-escravos permaneceram trabalhando para seus antigos senhores, em especial os que lidavam nos afazeres domésticos, como mucamas, cozinheiras e babás. Apesar da liberdade, continuaram em sua faina sem receber um salário, pois permaneciam junto a seus antigos donos em troca de abrigo e comida, já que muitos simplesmente não tinham para onde ir ou o que fazer. Com o tempo, muitos destes trabalhadores domésticos se tornaram “agregados”, sendo tratados (por vezes melfluamente) ora como serviçais, ora como familiares de segunda categoria, num limbo social e também jurídico, sem direito a herança, salário ou aposentadoria (é curioso que o dicionário Aurélio registra que “agregado” pode designar tanto alguém que vive na casa de uma família em razão de parentesco ou também por ali trabalhar como “criado”) (CASAGRANDE, 2008, p. 27).

É desse limbo, que parece estar para além do bem e do mal, que se levanta a protagonista anônima do conto “Velas, por quem?”. Levanta para sem

hora ou descanso executar cotidianamente e sem questionar todas as tarefas domésticas, como um “cachorro de sítio” (MEDEIROS, 2003, p. 88), expressão presente no conto e que indica a total passividade e o assujeitamento da personagem. No contexto da agregação e do trabalho doméstico o abuso sexual também obriga a protagonista, ainda menina, a levantar seu corpo para as carícias a que o benfeitor nessa lógica julga ter direito:

Nem tinhas cor definida nem peitos tinhas, só os carocinhos que doíam e que a cozinheira te ensinou apertar dois caroços de milho e dar pro galo para que não crescessem tanto. Mas cresceram e logo o doutor e logo o menino, horário estranho, pesada hora, apertavam também, teu corpo ereto, tua cabeça baixa, coração aos pulos. Virou hábito deles, ficou pra costume, nem ousastes compreender, só aprender, Ó pequena (MEDEIROS, 2003, p. 88).

O tempo, enfim, tragicamente se levanta no relato para mostrar a continuidade desse processo de domesticação do corpo e do destino:

Com pouco já ninguém podia passar sem ti sendo pedaço deles, cria, cachorro fiel, Ó boa pequena! Nem crescestes tanto, alargaste sim, pernas rijas, braços fortes e com pouco já morria o doutor, já envelhecia a senhora, já casava a menina e já trocavas de mão e de patrão, pois a menina agora já era mulher branca e perfumada que também enchia de urina o urinol de porcelana (MEDEIROS, 2003, p. 89)

Nesse contexto o *roubo* da linha da vida de que fala a narradora, no início e no fim do conto, pode ser compreendido como roubo da capacidade de conduzir o próprio destino, configurando o roubo, como a ausência da emancipação do sujeito, em função da exploração e da precariedade a que sua vida está submetida. Com base nesse argumento penso que é possível pensar tanto a condição de agregado e, conseqüentemente, a ideia do “roubo da vida”, associado ao conceito de vida nua, como uma possibilidade de leitura que amplia o teor crítico diante da vida violada.

II

Uma das preocupações que tem norteadado a filosofia contemporânea é a resposta à pergunta: o que é a vida? Essa pergunta, apesar de estar bem difundida na atualidade já fazia parte das preocupações dos gregos antigos. Foram eles que primeiramente apresentaram duas distinções diferentes para expressar como entendiam o que vinha a ser para eles a vida: a primeira é a *zoè*, que seria o simples fato de viver, a existência em seu estado mais primário, comum a tudo o que fosse vivo para os gregos. A segunda definição seria *bios*, ou a forma de viver de cada indivíduo ou grupo, como a vida contemplativa do filósofo ou a vida política na polis.

Em *De Anima* Aristóteles dedica-se aos vários sentidos que o termo viver pode apresentar. Para dar conta desse propósito Aristóteles divide o viver em séries de funções, com base em pares opostos como “vida vegetativa/vida de relação, animal externo/animal interno, planta/homem, e no limite, *zoé/bios*, isto é, a vida nua de um lado e a vida politicamente qualificada de outro” (AGAMBEN, 2002, p. 180). É desse modo que Aristóteles acredita que a *vida nutritiva é aquela que deve estar presente* em qualquer ser vivo. Para Rogério da Costa (2011, p. 176):

A vida nutritiva ou vegetativa seria, portanto, esse mínimo de vida, mínimo necessário a qualquer ser para que possa ser dito uma vida, e que Agamben considera que teria sido, na história da filosofia ocidental, o momento tópico na identificação da *vida nua*.

Essas primeiras observações levantadas por Aristóteles foram substanciais para que Gilles Deleuze pensasse o conceito de *uma vida*⁶⁶, Agamben propusesse o conceito de *vida nua*⁶⁷; e Rogério da Costa sugerisse o conceito de *vida despida*⁶⁸ como uma ideia intermediária aos dois juízos anteriores.

Agamben, ao definir a forma de vida que corresponde ao estado de exceção, chama essa forma de vida de “vida nua”. Ele argumenta que as decisões do estado de exceção são movidas pelo princípio da Soberania, desse modo a vida nua é a forma de ser que é “capturada” no e pelo estado de exceção. O indivíduo na vida nua é um excluído da lei. Um dos exemplos de que Agamben se vale para descrever o funcionamento da vida nua é o *homo sacer* ou “homem sagrado”, uma figura obscura no direito romano antigo, no qual tinha um estatuto jurídico peculiar. Tratava-se do indivíduo que era excluído simultaneamente da lei (no sentido jurídico) e da lei religiosa (pois sua morte não poderia ser

⁶⁶ A vida como imanência plena, independente do que seja, é um acontecimento singular que transcende qualquer tentativa de dicotomização; que exprime a imanência que é em si mesma e não em outra coisa (DELEUZE, 2002).

⁶⁷ Como o próprio Agamben define o fundamento da vida nua é a violência emergente de um Soberano ou de algo ou alguém que representa uma soberania, e que exerce um poder sobre essa vida.

⁶⁸ Segundo Rogério da Costa (2011, p. 178): “Mas não seria possível pensar uma vida simplesmente *despida*, que refletiria uma dimensão diferente dessa *vida nua*? Quando a vida entra em relação com as forças do amor, da paixão, de uma insurreição, quando sofre a perda de um ente querido, quando deve enfrentar as forças da natureza, tudo isso não poderia levá-la a se despír de suas crenças, de seus valores? E essa relação de forças capaz de despír uma vida daquilo que faz sentido para ela, não seria capaz de provocar, justamente, sua renovação, colocando-a em contato com a alteridade, com a *imanência* de *uma vida*, instaurando um movimento de transformação, de mudança, que só *uma vida despida* poderia carregar?”.

considerada um sacrifício aos Deuses) que regiam os demais indivíduos da comunidade e, portanto, diferentemente dos outros, podia ser morto sem que houvesse qualquer sanção legal àquele que o matou. Em outras palavras o *homo sacer* poderia ser considerado como o homem matável.

As experiências concentracionárias ocorridas durante a *Shoah* ou ainda mais recentemente as de Guantánamo no contexto dos atentados do onze de setembro estadunidense, de acordo com Agamben, são exemplos modernos de vida nua. Na vida nua a legislação – e com ela determinada cultura – se adequam aos interesses do Estado, para que este, ou seus representantes, possam tutelar, silenciar, domesticar ou exterminar (não exatamente nessa ordem), possíveis opositores aos seus interesses.

Para Agamben a vida nua permanece sempre como presença premente por conta da permanência do poder soberano intrínseco ao poder de Estado. Inspirado em Schmitt Agamben pondera que todo governo é constituído do elemento ditatorial, o que lhe dá a possibilidade de instaurar formas de violência institucionalizada e a serviço do próprio Direito. Daí a relação estreita entre a vida nua e o estado de exceção: no estado de exceção a suspensão dos direitos é o gerador imediato da vida nua.

A vida nua, portanto, está constituída por uma forma de ser que inclui o indivíduo em uma situação indecível, uma vez que os direitos que regem sua comunidade são e permanecem válidos para a comunidade (ou pelo menos para os segmentos responsáveis em última instância por decidir o estado de exceção), mas não para o indivíduo na vida nua. Tal condição faz da sua vida uma vida capturável ou matável, enfim uma vida sujeita às mais variadas formas de violação, condições capazes de retirar ou inibir no indivíduo o domínio da

racionalização acerca de sua própria condição. A propósito cito mais uma vez Rogério da Costa (2011, p. 175):

A hipótese de Agamben é que essa *vida nua* tornou-se a forma de vida dominante em nosso presente, uma vez que a vida num estado de exceção se tornou normal, pois a forma de legitimação do poder atual é o estado de urgência. A característica da política moderna seria, então, a de constituir-se em um permanente estado de exceção. Mas isso também pode ser entendido como uma *biopolítica*, na medida em que o poder político atual inclui a vida numa estrutura na qual os direitos dos indivíduos podem ser excluídos, suspensos. Essa indeterminação entre inclusão e exclusão cria uma zona indistinta, um vazio jurídico, no qual o indivíduo qualificado passa a ser tomado como uma pura vida biológica, uma vida sem forma, um mero fato de vida

No relato de “Velas, por quem?” não temos o estado de exceção, mas temos por metonímia, uma cultura autoritária, representada por uma família cujos membros, especialmente as mulheres, contem os signos do dominador/expropriador: o homem doutor; a mulher branca, alta e perfumada. Submetida a essa família na condição de agregada a protagonista atravessa a sua vida exposta à precariedade e a suspensão do direito de ser, sempre vista como semelhante aos animais que representam a docilidade: “Pras histórias que me contas desses mil novecentos e poucos, fatal foi tua mansidão de bicho: o búfalo, a corça e o cão” (MEDEIROS, 2003, p. 89).

O pressuposto da inviolabilidade senhorial, própria da condição de agregado, está presente no conto, na medida em que a passividade da protagonista se faz presente ao ponto de não se dissociar do princípio da lealdade para com seus senhores. Essa lealdade está acima de qualquer direito mínimo da personagem. De acordo com a narradora do conto a personagem está tão educada a não questionar que para ela a compreensão das perversões que a alcançam – dentre as quais os rotineiros abusos sexuais cometidos pelos

patrões, pai e filho, sucessivamente – não precisam ser objeto de entendimento: conhecer o ambiente e suas obrigações são suficientes para que possa existir.

Seus direitos mínimos, aliás, parecem resumir-se a ter um canto onde possa adormecer e ser alimentada, afinal precisa estar viva para dar conta das incansáveis tarefas e assim garantir pão e teto. Lembro que alguns relatos sobre a sobrevivência em situações catastróficas apontam que na busca desesperada por satisfazer as necessidades essenciais da vida: respirar, alimentar-se, abrigar-se, a capacidade de refletir acerca de suas próprias condições diminui ou apaga-se no indivíduo.

Essa condição, manifesta pela protagonista, de terna e irrefutável aquiescência a essa vida atravessada pela infâmia, de acordo com a narradora, foi fatal para o desenrolar de sua existência, ao ponto de não haver mais “rastros da fortuna, perdeu-se a do coração” (MEDEIROS, 2003, p. 89). Nesse sentido é que penso a dimensão trágica desse conto e penso ainda que essa tragicidade está vinculada a vida nua. E assim o é porque a mulher que um dia foi menina, jovem e idosa em “Velas, por quem?” jamais conseguiu ser um sujeito capaz de ser soberano em relação ao próprio destino: toda ela – seu corpo e suas subjetividades – tornaram-se patrimônio do benfeitor.

Nesse contexto, vale ressaltar, não há de fato uma lei que tenha tornado a vida da protagonista do conto de Maria Lúcia Medeiros uma vida matável ou capturável por desígnio de um estado de exceção. Contudo, não sejamos ingênuos diante dessa perspectiva, pois o que torna essa vida expropriável é uma lógica tão autoritária quanto àquela que fundamenta a vida nua agambeniana: o princípio de que a valorização da existência humana é diferenciada com base em fronteiras biopolíticas divididas entre vidas

“politicamente relevantes” e vidas de “menor valor” (ARÁN & PEIXOTO JR, 2007, p. 8). Essa vida não serve para mais nada a não ser para a materialização do opróbrio desejado por aquele que a expropria, independentemente de quais sejam os fins.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. Homo sacer, III*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARAN, Márcia; PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade. *Rev. Saúde Pública*. 2007, vol.41, Junho, n.5, p.849-857. Disponível: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-89102006005000038>.

ASSIS, Flávia Gieseler de. *Visões do agregado em Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia. Universidade de Brasília. Brasília: 2007.

CASAGRANDE, Cássio. Trabalho doméstico e discriminação. *Boletim CEDES* [on-line], Rio de Janeiro, setembro de 2008, pp. 21-26. Disponível: <http://www.cedes.iuperj.br>.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, Rogério da. Uma Vida (nua) é como Piscina (sem água)? *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 171-183, dez. 2011.

DELEUZE, Gilles. *A imanência: uma vida*. Educação & Realidade. v. 27, n. 2, 2002. Disponível: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/1574>

MEDEIROS, Maria Lúcia. *Velas, por quem? In: ____*. Antologia de Contos. Belém: Editora Amazônia, 2003.

MOURA, Antonio de Paiva. *História da violência em Minas*. Belo Horizonte: Autor, 1983.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.