

Revista da
anpoll

Editoras-chefes

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Mailce Borges Mota, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editora responsável por este número

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editor associado

Roberto Leiser Baronas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo. Brasil, Brasil

Editora assistente

Leticia Goellner, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Comissão editorial

André Luiz Gomes, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, Brasil

Elizabeth Brait, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil

Fabio Akcelrud Durão, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil

Germana Salles, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil

Heronides Moura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Sandra Goulart de Almeida, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Consultivo

Carlos Reis, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

Diana Luz Pessoa de Barros, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Eduardo Guimarães, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Eni Pulcinelli Orlandi, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Evandra Grigoletto, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

Fabio Alves, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Freda Indursky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

John Gledson, University of Liverpool, Liverpool, Inglaterra

Kenneth David Jackson, Yale University, Yale, Estados Unidos

Luana Ferreira de Freitas, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil

Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Leci Barbisan, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio G. do Sul, Brasil

Lucia Teixeira, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Amaral, University of Massachusetts/Amherst, Estados Unidos

Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Maria Antonieta Jordão de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Maria Célia M. Leonel, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, São Paulo, Brasil

Margarida T. Petter, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Morgana Cambussi, Universidade Federal da Fronteira Sul. Chapecó, Santa Catarina, Brasil

Milton Azevedo, University of California, Berkeley, Estados Unidos

Philippe Willemar, Universidade de São Paul, São Paulo, Brasil

Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Bologna, Itália

Rogério da Silva Lima, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Rosângela Hammes Rodrigues, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Stélio Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Tânia Regina Oliveira Ramos, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Walcir Cardoso, Concordia University, Montreal, Canadá

Revisão Geral

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Leticia Goellner, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Revisão

Patricia Rodrigues Costa, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Leticia Goellner, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

Diagramação e revisão de metadados

Pablo Cardellino Soto, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Revista da Anpoll n. 43, 248 p., Florianópolis, Jul./Dez. 2017

Revista da
anpoll43



anpoll

Associação Nacional de Pós-Graduação
e Pesquisa em Letras e Linguística

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R349

Revista da ANPOLL / Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. - 1(1994)- Brasília, DF : ANPOLL, 1994-.
248 p.

Semestral

ISSN 1982-7830

1. Literatura 2. Linguagem e línguas 3. Estudos da Tradução I. Guerini, Andréia. II. Mota, Mailce. III. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Brasil). IV. Título: Literatura.

12-3741.

CDD: 809

CDU: 82.09

036127

SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação	11
Presentation	
<i>Andréia Guerini</i>	

ARTIGOS / ARTICLES

O manto de Arthur Bispo	13
The mantle of Arthur Bispo	
<i>Marco Lucchesi</i>	

Burrice acadêmico-literária brasileira	19
Brazilian Academic and Literary Stupidity	
<i>Fabio Akcelrud Durão</i>	

Os escritores da amazônia do século XIX para além das histórias literárias	35
Nineteenth Century Amazon Writers Beyond Literary History	
<i>Germana Maria Araújo Sales</i>	
<i>Alan Victor Flor da Silva</i>	

Uma espaçonave na aldeia indígena	49
A Spaceship in an Indigenous Village	
<i>Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros</i>	

Representações da violência no conto “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo	59
Representations of Violence in the Short Story "Ana Davenga" by Conceição Evaristo	
<i>Sebastião Marques Cardoso</i>	
<i>Elen Karla Sousa da Silva</i>	

Harriet Ann Jacobs: feminismo e literatura	75
Harriet Ann Jacobs: Feminism and Literature	
<i>Alessandra Ramos de Oliveira Harden</i>	
<i>Luciene do Rêgo da Silva</i>	

“Agora que pus no papel, posso começar a me esquecer”: sujeito, memória e representação nas autobiografias e diários de W. B. Yeats	91
“Now that I Have Written It Out, I May Even Begin to Forget It All”: Subject, Memory and Representation in W. B. Yeats’s Autobiographies and Journals	
<i>Maria Rita Drumond Viana</i>	
Entre metaficção e metafísica, ou como não interpretar <i>Pale Fire</i>	107
Between Metafiction and Metaphysics, or How Not to Read <i>Pale Fire</i>	
<i>Tauan Fernandes Tinti</i>	
A paisagem no teatro de Gertrude Stein e seus desdobramentos	127
The Landscape in Gertrude Stein’s Theatre and Its Unfoldings	
<i>Dirce Waltrick do Amarante</i>	
Representações literárias da revolução mexicana na narrativa de Juan Rulfo	135
Literary Representation in the Mexican Revolution on the Narrative of Juan Rulfo	
<i>Lourdes Kaminski Alves</i>	
Hilda Hilst e Georges Bataille de mãos dadas com a morte	153
Hilda Hilst and Georges Bataille Holding Hands with Death	
<i>Aline Leal Fernandes Barbosa</i>	
Correspondências euro-americanas: Poe, Baudelaire, Valéry, Wilson e a construção do simbolismo	167
Euro-American Correspondence: Poe, Baudelaire, Valéry, Wilson and the Construction of Symbolism	
<i>Anelito Pereira de Oliveira</i>	

ARTIGO TRADUZIDO / TRANSLATED ARTICLE

A perspectiva da pensativa traça de livro quanto à pesquisa literária e linguística	175
The Thinking Bookworm’s View of Literary and Linguistic Research	
<i>Suman Gupta</i>	
Traduzido por <i>Matheus Barbosa Morais de Brito</i>	

ENTREVISTAS / INTERVIEWS

Entrevista com Kenneth David Jackson 193

Interview with Kenneth David Jackson

Cynthia Beatrice Costa

Andréia Guerini

Entrevista com Berthold Zilly 205

Interview with Berthold Zilly

Claudia Silveyra D'Avila

APRESENTAÇÃO

Este número da revista da ANPOLL, dedicado aos Estudos Literários, traz 12 artigos inéditos, 01 artigo traduzido e 02 entrevistas. Abre o volume o texto de Marco Lucchesi, intitulado “O Manto de Arthur Bispo”, no qual o autor, no discurso de posse na presidência da Academia Brasileira de Letras, revisita o passado e o presente na voz de autores e textos e projeta o futuro com desejos e sonhos: “O sonho do Brasil como um livro em construção. Um livro de muitos autores, com muitos ângulos, espelhado, onde cada qual se reconheça em suas páginas, como fizeram Lima Barreto e Machado de Assis. Como se fora o manto de apresentação de Arthur Bispo do Rosário. Uma cartografia total. A memória de tudo, em todos”. Na sequência, em “Burrice acadêmico-literária brasileira”, Fábio Durão trata o modo como a “burrice acadêmica brasileira” se manifesta nos estudos literários, a partir de três eixos: a relação entre a universidade de pesquisa e o projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro; a equivocada representação social da Área de Letras; e as consequências decorrentes de uma concepção cientificista de tratamento da literatura. Em “Os escritores da Amazônia do século XIX para além das histórias literárias”, Germana Maria Araújo Sales e Alan Victor Flor da Silva, com o intuito de complementar as histórias literárias vigentes, apresentam algumas antologias literárias amazônicas a fim de recuperar autores de prosa de ficção da Amazônia do século XIX como contribuição para a história da literatura brasileira. Em “Uma espaçonave na aldeia indígena”, Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros analisa o romance Rio acima, do antropólogo Pedro Cesarino, publicado em 2016. No artigo “Representações da violência no conto ‘Ana Davenga’, de Conceição Evaristo”, Sebastião Marques Cardoso e Elen Karla Sousa da Silva tratam da temática da violência no conto “Ana Davenga”, de 2015. Na sequência, Alessandra Ramos de Oliveira Harden e Luciene do Rêgo da Silva em “Harriet Ann Jacobs: feminismo e literatura” procuram analisar *Incidents in the Life of Slave Girl* de Harriet Ann Jacobs com base na noção de autobiografia proposta por Philippe Lejeune. Tendo em vista que se trata de escrita autobiográfica, com o relato de uma mulher em situação de escravidão nos Estados Unidos do século XIX, as autoras defendem a ideia de que a leitura de *Incidents* ajuda a compreender a importância da voz da mulher negra escravizada no Brasil. Em “‘Agora que pus no papel, posso começar a me esquecer’: sujeito, memória e representações nas autobiografias e diários de W.B. Yeats”, Maria Rita Drumond Viana aborda aspectos teóricos que distinguem a prática de W. B. Yeats em dois gêneros de escrita auto/biográfica: a autobiografia e o diário. No artigo “Entre metaficção e metafísica, ou como interpretar *Pale Fire*”, Tauan Fernandes Tinti explora o problema da autoconsciência metaficcional na obra de Vladimir Nabokov a partir da figura de John Shade, o autor fictício de “*Pale Fire*”, poema que integra o romance de mesmo título. Em “A paisagem no teatro de Gertrude Stein e seus desdobramentos”, Dirce Waltrick do Amarante trata da dramaturgia

da norte-americana Gertrude Stein, a partir das "peças-paisagem", as quais mesclam teatro com artes plásticas, impondo uma nova forma de percepção teatral. Em "Representações literárias da revolução mexicana na narrativa de Juan Rulfo", Lourdes Kaminski Alves analisa em que medida Pedro Páramo encerra perspectivas da narrativa contemporânea latino-americana e abarca uma memória social. Em "Hilda Hilst e Georges Bataille de mãos dadas com a morte", Aline Leal Fernandes Barbosa, a partir da obra e da trajetória de Hilda Hilst e de Georges Bataille, analisa algumas paisagens poéticas do espetáculo do ver-se morrer através do outro. Em "correspondências euro-americanas: Poe, Baudelaire, Valéry, Wilson e a construção do Simbolismo", Anelito Pereira de Oliveira revisita a construção da poética simbolista no século XIX, a partir da relação entre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. A abordagem é estimulada pela interpretação que Paul Valéry faz da relação entre os dois autores, bem como pela interpretação que Edmund Wilson apresenta do quadro literário romântico anglo-saxão. Para finalizar a seção, o artigo "A perspectiva da pensativa traça de livro quanto à pesquisa literária e linguística", de Suman Gupta, traduzido por Matheus Barbosa Morais de Brito, discute a herança filológica como horizonte das práticas acadêmicas correntes nos estudos literários, suas transformações e possibilidades de renovação. O número conta ainda com duas entrevistas. A primeira com Kenneth David Jackson, realizada por Andréia Guerini e Cynthia Costa, na qual o entrevistado fala, principalmente, de Machado de Assis no contexto norte-americano. Na segunda, Berthold Zilly, entrevistado por Claudia D'Avila Sylveira, que fala da sua intensa relação com o Brasil, a partir das suas preferências literárias.

Boa leitura!
Andréia Guerini

O MANTO DE ARTHUR BISPO

THE MANTLE OF ARTHUR BISPO

Marco Lucchesi¹

RESUMO: Este texto é o discurso de posse na presidência da Academia Brasileira de Letras, proferido em 14 de dezembro de 2017, no qual o passado e o presente são revisitados, na voz de autores e textos, e o futuro se projeta em desejos e sonhos. O sonho do Brasil como um livro em construção. Um livro de muitos autores, com muitos ângulos, espelhado, onde cada qual se reconheça em suas páginas, como fizeram Lima Barreto e Machado de Assis. Como se fora o manto de apresentação de Arthur Bispo do Rosário. Uma cartografia total. A memória de tudo, em todos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Academia Brasileira de Letras.

ABSTRACT: This text is the inaugural speech of the president of the Brazilian Academy of Letters, given on December 14, 2017, in which the past and present are revisited in the voices of authors and texts and the future is projected in desires and dreams. The dream for Brazil is that of a book under construction. A book of many authors, with many angles, mirrored, where each individual can be recognized in its pages, as Lima Barreto and Machado de Assis did. As if it were the mantle of Arthur Bispo do Rosário. A total cartography. A memory of all, in all.

KEYWORDS: Literature. Brazilian Academy of Letters.

¹ Professor titular de Literatura Comparada (Ciência da Literatura / UFRJ)/CNPq, professor convidado da FioCruz, Presidente da Academia Brasileira de Letras. Graduado em História pela UFF, mestrado e doutorado em Letras (Ciência da Literatura - UFRJ) e pós-doutorado na Universidade de Köln (Alemanha). Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marcolucchesi2018@gmail.com.

O MANTO DE ARTHUR BISPO

A liturgia de posse da nova diretoria traduz um rito de passagem, pressupõe a liturgia de sua identidade, revela a memória transitiva da Casa.

Um modo sazonal aquece e restitui os laços de uma comunidade de destino, como a nossa, permanente e provisória. Cada um de nós é um traço de união entre o passado e o futuro, lugar-tenente daqueles que partiram e de quantos vão chegar.

O tempo que nos rege parece dispor de uma ideia circular, dialética da imagem e do espelho, memória que corre do passado para a incerta espessura do presente, essa, que nos fere e atravessa, irreparável, quando invocamos uma parcela de futuro, cujo rosto mal podemos vislumbrar, a nós fraterno, é o que se espera, semelhante e desigual.

Se a memória é um repertório de alusão e esquecimento, o futuro não passa de uma realidade expandida e de uma inesgotável fonte de heterônimos.

Essa memória coletiva, esse pantempo de T. S. Eliot, em cujas redes fomos apanhados, não coleciona pálidos espectros, mas obras e autores que traduzem parte do que somos, sinal de nossa alteridade, métrica de sonhos esparsos, fragmentos de luz.

Nessa janela de tempo, e a partir desta tribuna, vejo Machado de Assis, rodeado de amigos, na Livraria Garnier, cidade inabordável, órfã do Morro do Castelo e da igreja de São Pedro dos Clérigos, enquanto dorme Quincas Borba nas escadarias da igreja de São Francisco. Ouço, ao mesmo tempo, como num rádio de ondas curtas, além dos rumores da propagação, a voz da presidência desta Casa em 2090, a quem envio saudações cordiais, como quem lança uma garrafa em águas turvas e cristalinas do espaço-tempo.

Entre passadas gentes e futuras, leio a adaptação de Ferreira Gullar do famoso poema de Walt Whitman, “Full of Life”, contornando a falha geológica entre as gerações, ausência habitada por cardumes de livros, palavras, afeições:

*A ti que ainda não nasceste, dirijo este canto,
quando leias isto, eu, que agora sou visível, terei
me tornado invisível,
enquanto tu serás consistente e visível, e darás
realidade a meus poemas, voltando-te para mim,
imaginando como seria bom se eu pudesse estar
contigo e ser teu camarada:
faz de conta que eu estou contigo.
(E não o duvides muito, porque eu estou aí nesse momento).*

Estamos juntos, não duvidemos, aqui, nessa tarde obstinada, e nesta Casa, onde afinamos nossa língua e nossos instrumentos de sentir, com olhos de ressaca e de neblina, em Machado, passando por Whitman, e radicados no sertão de Guimarães Rosa.

Habitamos o coração do presente, a quem pagamos o tributo e a moldura de nosso horizonte. Importa distinguir o abismo da memória entre as madeleines de Proust e um eterno chá das quintas, como o roteiro de “O Anjo exterminador” de Buñuel, de cujo cenário já não podemos sair. Anjo apenas, torto à maneira de Drummond, longe de perpetrar algum tipo de extermínio.

Se assim não fosse e se a tanto se limitasse a Casa de Machado, seríamos devorados pela segunda lei da termodinâmica, desfazendo de uma vez por todas, nossa vocação ecumênica, os cuidados com a língua e a literatura, cujo processo não para de crescer, e exige um olhar intenso e vário, poroso e aberto sobre nossa terra, o país e o mundo, no imenso fractal de memórias na web.

Não queremos uma torre de marfim, uma linguagem sacra e muito menos a reclusão dentro de nossas possíveis e agudas feridas narcísicas. Não apostamos num regime de pensamento único, nem esconjuramos tampouco a promoção da diversidade.

Brilha como um farol o poder simbólico da cadeira 41, onde se abriga o maior número de acadêmicos, ao longo de sua história, formando um universo paralelo de alto valor. Lembramos o mantra de Joaquim Nabuco: não somos os quarenta, somos quarenta.

Eis a realidade que impele a compreender a alta responsabilidade de uma Casa desenhada para o Brasil, autônoma, independente, e, é bom que se diga, autofinanciada, e ao mesmo tempo, sem contradição no adjetivo, propriedade do povo brasileiro, forjada igualmente no imaginário da nação, herança dadivosa da qual, acadêmicos ou não, somos todos herdeiros, no quintal de Bentinho e Capitu, nas últimas páginas de Euclides, no laboratório de Moacir Scliar.

Donde o imperativo de repensar escala e proporção, a história do país e da Academia, entrelaçadas, quase indistintas, ocupados como vamos na construção de um feixe de compromissos de liberdade e releituras onde prospere o diálogo e a saudável diferença que nos une, abertos aos desafios de nosso tempo.

Uma Academia que não abdique de seus estatutos, olhando para o Brasil como um todo, não limitada apenas a uma parte, eixo ou região, promovendo ações sociais compatíveis com seu regimento, sem jamais perder uma visão mais planetária.

Tantos os desafios atuais, da ameaça aos direitos humanos à autonomia da universidade. A Academia não faz política, mas defende a cultura. Toma as distâncias devidas, mas não se nega às imersões necessárias.

Confesso um certo grau de perplexidade, misto de surpresa e emoção que me atinge. Se jamais pensei integrar esse alto colegiado, bem menos cogitei a hipótese, ousada e remota, de viver a cerimônia dentro da qual ora me vejo implicado, sem rota de fuga ou saída de emergência.

Houve decerto mais fortuna que virtù, um grão de temeridade e simpatia por parte da Casa. Perdi o direito de errar, pois a quem muito se concede bem mais se exige.

Só me resta o zelo diuturno e obstinado. A entrega cheia de adesão. E, por fim, um pouco de imaginação e outro tanto da insônia que me circunda feroz, desde que assumi a tesouraria. Não sei ao certo se devo culpar ou agradecer a votação unânime.

Quis sempre, apenas e bastante, a literatura como forma de ler o mundo e aplacar minhas demandas de alteridade, como quem abre, nos livros e semblantes, uma janela para o novo: translúcidos seus olhos e as figuras no horizonte. E, no entanto, eis-me aqui diante desse incontornável desafio. O solitário deve tomar-se mais solidário, cômico do capital simbólico e da complexa administração. Serei o presidente de todos, centrado na paz e na harmonia.

Sucedo a um presidente de múltiplas virtudes: probo, dedicado, inteligente, com uma década de serviços prestados à instituição.

A presidência de Domício Proença Filho será lembrada pelos valores dominantes da isonomia, transparência e sensibilidade pelos mais vulneráveis. Para não falar do projeto do Centro de Estudos e Pesquisa da Língua Portuguesa, Cepelp.

Raramente se encontram num só indivíduo o equilíbrio notável entre leveza e gravidade. O presidente prevaleceu sobre o escritor a maior parte do tempo, a tudo e a todos antepondo a Academia, convicto de que a Casa nos transcende e exige todos os cuidados.

Permito-me cumprimentar, de coração aberto e andarilho, a Acadêmica Nélide Piñon, cujo estímulo e presença marcaram a travessia. Uma república vivida em sonho é também, querida Nélide, *si licet*, um pródigo sinal de utopia latente.

Precisamos de um sinal de esperança. O ano vindouro prolonga os desafios atuais, em meio à crise que se abate feroz sobre o mercado imobiliário do Rio de Janeiro, cidade fascinante que os desgovernos recentes procuraram devastar.

Mas a cidade e o seu povo resistem bravamente.

O ano de 2018 será o mais intenso na história da Casa. Faz-se urgente trabalhar com firmeza e equilíbrio, sem arrogância e precipitação, com os cuidados sociais, longe de atitudes messiânicas ou apocalípticas.

O sim que pronuncio nesta tarde como presidente circunscreve-se ao volume de soluções que precisamos construir juntos, com olhos abertos, generosos.

Não posso deixar de ser quem sou. Seguirei visitando as prisões. Não deixarei de ir às comunidades, ajudando a formar bibliotecas, com igual serenidade e destemor.

Em nome de meu avô paterno, que sobreviveu ao campo de concentração de Mauthausen, e do primo de minha mãe, falecido de inanição em outra parte do Terceiro Reich. Tenho um dever moral. Amo esta cidade, que agoniza em muitas regiões, com novas modalidades de extermínio, lá onde não chega o estado.

Antes de concluir, quero revelar um sonho, de olhos abertos.

Penso o Brasil como um livro em construção, e desde um ponto zero, talvez, em cujas folhas segue o desejo de inclusão de muitas vozes, num concerto polifônico, estridente, a princípio, e fora do compasso, fruto de uma espera infinita pelo fim da desigualdade. Continuemos juntos. A tolerância é um bem que se constrói em rede, em torno de estatutos de emancipação.

Sonho um livro de muitas páginas, voltado a uma vasta vocação republicana, pela qual lutaram tantos acadêmicos. Não sei dizer onde começam e terminam os grafites urbanos, os poemas que redimem a cristação de nossas ruas e de nossas casas, os desenhos rupestres da Serra da Capivara, a liberdade esboçada nas paredes dos presídios, a leitura do mundo das crianças do asfalto e da favela, as terras quilombolas e as nações indígenas, com suas quase 300 línguas praticadas ainda hoje. Um livro sem escravos análogos e digitais.

Um livro de muitos autores, com muitos ângulos, espelhado, onde cada qual se reconheça em suas páginas, como fizeram Lima Barreto e Machado de Assis. Como se fora o manto de apresentação de Arthur Bispo do Rosário. Uma cartografia total. A memória de tudo, em todos.

A Academia, diante disso, é um grafite luminoso, abrindo alguns capítulos, sobre muros que se abatem e passagens para o diálogo, sinal de paz, breve tatuagem no corpo do país, soma de vozes, concerto inacabado, saudoso do futuro.

Recebido em 21/12/2017

Aceito em 30/12/2017

BURRICE ACADÊMICO-LITERÁRIA BRASILEIRA

BRAZILIAN ACADEMIC AND LITERARY STUPIDITY

*Fabio Akcelrud Durão*¹

RESUMO: Este texto investiga a burrice acadêmica brasileira tendo como foco privilegiado o modo como se manifesta nos estudos literários. No que toca ao método, sugere que o objeto de análise devem ser os processos que estruturalmente geram a estupidez, mais do que manifestações específicas, por mais enfáticos que possam ser casos individuais. São três os âmbitos discutidos: 1. a relação entre a universidade de pesquisa e o projeto nacional-desenvolvimentista brasileiro; 2. a equivocada representação social da Área de Letras; e 3. as consequências decorrentes de uma concepção cientificista de tratamento da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Burrice. Universidade. Literatura.

ABSTRACT: This text scrutinizes Brazilian academic stupidity, focusing especially on the field of Literary Studies. Methodologically, it suggests that the proper object of investigation should be the processes that generate stupidity, rather than on specific manifestations of it. As far as such processes are concerned, three are discussed, namely: 1. the origin of Brazilian research universities as developmentalist projects; 2. a misleading social representation of the field of Letters; and 3. the consequences of a scientificist approach to dealing with literature.

KEYWORDS: Stupidity. University. Literature.

¹ Doutor em Literatura (2003) pela Duke University, EUA. Mestre em Teoria e História Literária (1997) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduado em Português-Inglês (1994) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor livre docente do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: fadurao@yahoo.com

1 OBSERVAÇÕES DE MÉTODO

A ideia de pensar a burrice acadêmica mais sistematicamente já me perseguia há algum tempo, desde quando anotava meus *Fragments Reunidos* (2015). Buscando uma bibliografia sobre o tema, percebi que minha curiosidade coadunava-se com um interesse recente, pois se é verdade que a estupidez é um personagem importante, ainda que secundário, na história da filosofia, as publicações voltadas especificamente para a imbecilidade parecem ser bastante recentes. Avital Ronell (2003) realiza uma pesquisa filosófica; David Graeber (2015) faz uma antropologia da burocracia como a grande prática estultificante da modernidade; Bernard Stiegler (2015) associa a burrice ao regime de choque tecnológico, intensificado ao máximo depois da revolução computacional. Quando se pensa que em francês *bêtise* vem *bête*, assim como em português é possível diferenciar “besta” ou “burro” como substantivo e adjetivo, abre-se uma porta para se refletir sobre a conexão entre o mundo animal e o da insuficiência da razão, como o fez Derrida (2008), por exemplo. Vem daí uma primeira conclusão, a de que a idiotice é *produtiva demais*: ela é menos um objeto ou campo do que uma lente, menos uma qualidade isolável do que um acompanhante, parasita ou vírus. Uma vez que surge como tópico, ameaça ser detectável em todos os lugares, incluindo na universidade, que deveria por

definição ser o seu oposto, se não imune, ao menos resistente. É por isso que qualquer discurso que se debruce sobre a burrice terá dificuldade de limitar-lhe o escopo, e é por isso que vale a pena começar com algumas palavras de cautela.

Como é sabido, o conteúdo dos objetos interfere em sua forma de exposição. Um trabalho sobre o riso deve tomar um cuidado especial para não ser maçante, um sobre Sade, pudico, e assim por diante. Como tema, a burrice coloca ao menos três problemas metodológicos preliminares inescapáveis. Em primeiro lugar, há um desconforto enunciativo, pois ao conteúdo proposicional que descreve a idiotice corresponde uma força ilocucionária e, conseqüentemente, uma posição discursiva, de inteligência. Esta, como outros termos positivos (“escritor”, “poeta”), entra em contradição consigo mesma quando autodeclarada. Não é você, mas outra pessoa, que pode dizer que você é inteligente, escritor, poeta etc.; a autoproclamação incorre em uma contradição performativa². A segunda complicação metodológica refere-se à tendência natural de situar a burrice em um nível antropológico, aproximando-a, assim, do mundo moral, e possibilitando toda espécie de descargas afetivas. Embora não haja imbecilidade sem pessoas, não são elas que, a rigor, a criam, porque, é óbvio, a criação de algo requer alguma espécie de inteligência. A burrice é mais produtivamente abordada, não como resultado das ações da pessoa, mas como estrutura, um dispositivo subjetivador; nesse sentido, ela pode estar entranhada nas instituições, pois, como pelo menos já desde Althusser (1995) sabemos, estas transformam indivíduos em sujeitos. Ambas dificuldades metodológicas podem ser superadas quando se atenta para o caráter *dinâmico* da burrice. Sua constatação não faz de você *ipso facto* inteligente, porque ela se deu *neste* caso, não podendo ser necessariamente extrapolada para outros. A condição de possibilidade do estudo da estupidez é a sua visibilidade, o fato de poder ser enquadrada; no entanto, dado que 1. a estultice é transmissível³, e 2. que é impossível focalizar tudo o tempo todo, não

² Talvez seja necessário matizar a frase. Uma autoproclamação *forte* escaparia do paradoxo performativo, pois no caso de muitos autores o ser-escritor surge de uma autoimposição ou autogeração que antecede ao reconhecimento crítico, que deveria balizar a autorepresentação do escritor, e que facilitaria a composição de uma grande obra. A história da literatura está cheia de casos nos quais a transição para o *magnum opus* não se dá gradualmente, mas por saltos.

³ Existe, assim, uma transmissão mimética, inconsciente da burrice. Gostaria de tomar a liberdade de citar aqui um trecho dos meus *Fragments Reunidos* (2015, p. 100-101), que tangencia esse ponto: “Uma experiência de banca. Me lembro de uma defesa de mestrado, na qual fui o segundo a usar a palavra. Antes de mim, arguiu um professor de mais longe, e como gostava de falar, tive tempo de procurar entender o que ali se passava. Concluí, em primeiro lugar, que era imperioso teorizar a merda, antes de mais nada pela dificuldade de diferenciá-la em vista de sua variedade, multiplicidade e ubiquidade. Neste caso, fiquei feliz em conseguir organizar a verbosidade do colega em um esquema de quatro níveis, algo remanescente da hermenêutica medieval. O primeiro era o literal, do simples nonsense, das palavras frouxas, dos

há garantia *a priori* de que você não esteja sendo afetado. O emburrecimento é um tema tristemente ausente do debate acadêmico, embora seja dos fenômenos mais marcantes da vida intelectual hoje. Quantos não são os colegas cuja principal obra foi o doutorado? Quantos audaciosos radicais aos trinta anos de idade não se tornam entediados conservadores aos cinquenta? De fato, há razões suficientes para se postular que a realidade social contém um componente emburrecedor; a imagem adequada da vida intelectual não é a de uma caminhada ou passeio, mas de andar em contra a sua corrente: para se permanecer onde se está é preciso continuar estudando, para progredir, estudar muito. Seja como for, no que se refere à segunda dificuldade, o enfoque na *produção* da burrice previne a sua singularização, permitindo que a raiva quanto a ocorrências específicas, que sem dúvida merece ter o seu lugar, possa ser descarregada em ambientes mais adequados que o da *Wissenschaft*.

O terceiro problema é de outra ordem, e se relaciona ao tom que muito naturalmente o discurso sobre a burrice acadêmica adota. Pois é bastante difícil evitar o registro lamurioso e o gesto de queixa, como que a apelar a alguma instância superior que pudesse remediar esse estado de coisas; e como a burrice precisa estruturalmente de um outro que a chame pelo nome, há sempre a tentação de encontrá-lo no passado, como se antes tudo fosse melhor. Note-se, porém, uma passagem como esta:

conceitos gelatinosos, da falta de coerência entre as frases. Mas como é impossível deixar de fazer sentido o tempo todo, logo surgia uma segunda camada, que se referia ao simples erro, e que já era um avanço, dado que já possuía alguma determinação. Acontece que a moleza e o engano não existem como mônadas, mas interagem com o meio ambiente, que poluem. Por isso, fui obrigado a refazer, na hora, a minha arguição, para substituir o máximo que pudesse os termos já empregados pelo falante antes de mim: “indivíduo”, em lugar de “sujeito”, “interpretação” ao invés de “exegese” etc. E foi justamente quando me dei conta disso, que vi aparecer o último nível, em toda a sua feiura: tanto o candidato, quanto eu e o orientador – além, especialmente, dos outros presentes – estávamos obrigados a ouvir aquilo e era impossível que o arguidor não o percebesse. Havia, assim, inegavelmente, um gozo do falar que, dentro dos limites do ritual, não tinha limite; e com ele entrava em cena o convite para uma pernicioso mimesis negativa. Mesmo que não compreendesse nada, ou melhor, justamente por não poder compreender nada, o candidato podia aprender as delícias de se ocupar essa posição: de poder falar, e os outros terem que ouvir, de poder escrever, e os outros se verem forçados a ler, de se ver julgando os outros sem entender de maneira alguma o que está em questão; em suma: o exercício de um gozo da pura autoridade, e que tem como condição de existência a ausência de qualquer conteúdo. Isso se confirmou quando fiquei sabendo que o orientador do falante arguidor era, ele mesmo, exatamente assim. A distopia da merda não reside na falta de contornos, no erro ou na poluição conceitual, mas em sua transmissão.”

As intimated above, the ideal of efficiency by force of which a large-scale centralized organization commends itself in these premises is that pattern of shared management whereby a large business concern makes money. The underlying business-like presumption accordingly appears to be that learning is a merchantable commodity, to be produced on a piece-rate plan, rated, bought and sold by standard units, measured, counted and reduced to staple equivalence by impersonal, mechanical tests. In all its bearing the work is hereby reduced to a mechanistic, statistical consistency, with numerical standards and units; which conduces to perfunctory and mediocre work throughout, and acts to deter both students and teachers from a free pursuit of knowledge, as contrasted with the pursuit of academic credits. So far as this mechanistic system goes freely into effect it leads to a substitution of salesman-like proficiency – a balancing of bargains in staple credits – in the place of scientific capacity and addiction to study.

O trecho está ousadamente criticando o sistema de créditos, da mensuração do ensino em unidades estandardizadas, que é aproximado à produção de mercadorias; em oposição a ele, encontra-se o “free pursuit of knowledge”, a autonomia para pensar, que é a pedra de toque de qualquer reflexão sobre o conceito enfático de universidade, e que aqui impõe-se ao tempo, ao invés de ser-lhe subordinado. Acontece que estas palavras vêm de *The Higher Learning in America* (2015, p. 190), de Thorstein Veblen, publicado em 1918, porém concebido dezesseis anos antes. A surpreendente permanência dessas ideias sedimenta um tipo de escrita, e à medida que seus conteúdos tornam-se forma, passa a ser possível falar de um gênero composicional próprio, o da ideia de universidade⁴. Seu traço definidor seria o contraste, geralmente negativo, de determinada configuração acadêmica de uma época com aquilo que seria o ideal do crítico. Se há algo de sóbrio em perceber que o ruim não é prerrogativa do presente, também existe algo de paralisante em notar a continuidade mau, como se não houvesse saída.⁵ Por isso é mais produtivo pensar o gênero ideia de universidade como sendo sustentado, não por regras organizadoras de um discurso simplesmente, mas pela dissonância entre universidade e configurações sociais específicas.⁶ A dialética subjacente a isso é a de que a universidade tanto se adequa à sociedade quanto a rejeita; ou, inversamente, que a sociedade tanto

⁴ Seria possível concebê-lo como a contraparte conceitual do *campus novel* na literatura, como exemplificado por David Lodge entre outros.

⁵ Tomei essa ideia de Collini (2017, p. 61-88); Teichgraeber III (2015) também fala da crítica à universidade como um tipo particular de escrita.

⁶ É por isso que as meditações de Derrida a respeito da universidade sem condição (2003) são tão desalentadoramente ambíguas, pois se de um lado propõem uma forte ideia de autonomia, ontologizam a sua impossibilidade, que na verdade é resultado de um processo histórico e social.

necessita da universidade para sua reprodução, quanto não a tolera como espaço livre que a critica. – E sob esse prisma não haveria razão para não supor que o ponto no qual nos encontramos leva o processo de esgarçamento da ideia universidade a um limite, depois do qual ficaria tão desfigurada que não mais mereceria seu próprio nome.⁷

2 SOBRE A ACADEMIA BRASILEIRA

O ensino superior no Brasil pode ser dividido em dois grandes grupos. De um lado há as instituições privadas. Salvo no caso de umas poucas confessionais, como algumas das Pontifícias Universidades Católicas (PUCs), são empresas de transmissão de conhecimento. Não há estabilidade no emprego para os docentes, sua titulação é a mínima exigida pelo governo⁸, a pesquisa é uma ficção, a subordinação do saber ao lucro é clara e aberta. Trata-se de entidades cuja função preponderante é formar mão de obra qualificada para o mercado de trabalho. A rigor, não é possível falar de burrice aqui, porque não existe uma pretensão à inteligência. Não está no horizonte de professores e alunos fazer o conhecimento mover-se; o que está em jogo, ao invés, é garantir que estes últimos adquiram determinados conteúdos para o exercício de postos de trabalho específicos. Do outro lado estão as universidades públicas. Não apenas são totalmente gratuitas, como também oferecem facilidades para a permanência estudantil, com restaurantes a preços subsidiados (em média com refeições a um ou dois dólares), opções de moradia gratuita, serviço médico e hospitalar de graça, bolsas para alunos de baixa renda, para pesquisas em nível de graduação e pós, etc. Todos os docentes têm a possibilidade de dedicar-se à pesquisa e obtêm a estabilidade facilmente, após um período probatório de três anos; seus salários são uniformes, variando somente de acordo com a hierarquia acadêmica; e quando têm dedicação exclusiva ganham para estudar. Salvo alguns desenvolvimentos recentes, todas as disciplinas são ministradas por professores pesquisadores; o percentual de doutorandos ativos em atividades didáticas ainda é muito inferior ao dos Estados Unidos, por exemplo. Sustentando a universidade pública e gratuita encontra-se o discurso da inseparabilidade do ensino, pesquisa e extensão, o que significa que

⁷ Em *Entrepreneurial Literary Theory* (2017, p. 251-258), Suman Gupta descreve sete estágios de adaptação do mundo acadêmico ao mercado; no último, já não faz mais sentido falar de universidade e um outro termo é necessário.

⁸ Lembro-me do caso de um aluno que ao defender o doutorado me disse do medo que tinha de ser descoberto, pois se seu superior na instituição de ensino superior em que trabalhava ficasse sabendo, seria demitido, pois a cota mínima de doutores exigida pelo Ministério da Educação já havia sido cumprida.

aprendizado e investigação devem acontecer juntos, e que a universidade tem responsabilidade social pelo saber que produz. Embora haja três sistemas, o municipal, o estadual e o federal, o primeiro raramente desenvolve atividades de pesquisa. Ainda está por ser feito um mapeamento completo dos efeitos da universidade pública na sociedade brasileira, para além da formação profissional, já em si obviamente da mais extrema importância; tal estudo certamente mostraria que muito do que melhor aconteceu na cultura e nas artes brasileiras de algum modo envolveu a universidade.⁹

É interessante notar que a oposição entre o sistema universitário privado e o público corresponde bem adequadamente a dois horizontes políticos díspares. O primeiro é o neoliberal, que afirma o Brasil como nação periférica, neocolonial. O saber é gerado no exterior e é comprado e aplicado no país. A estrutura completamente mercantil do ensino garante não apenas que uma pequena parcela da população seja capaz de frequentar o ensino superior, mas também que se instaure um claro sistema hierárquico segundo o qual quanto mais barata for a mensalidade, pior será o ensino; com isso, assegura-se a manutenção das estruturas de classe pelas sucessivas gerações. Como dissemos acima, tais instituições de ensino estão aquém da burrice; seriam objeto de estudo se o tema fosse o mal, ou a dominação, exploração, alienação ou outro semelhante. Quanto ao sistema público, que contém universidades dignas do nome, ele é fruto direto do projeto nacional-desenvolvimentista, estando assim intimamente ligado a uma concepção de país independente. Grosso modo, é possível distinguir duas vertentes aqui. A primeira é a do *catch-up*, do queimar etapas para se equiparar às nações desenvolvidas; a segunda, mais ligada à esquerda, é a da dependência, que tem como pressuposto fundamental a ideia de que o subdesenvolvimento não é simplesmente um déficit, algo que poderia ser superado com o progresso, mas que ele é reproduzido a partir de relações internacionais desiguais. Como diz Celso Furtado, o “subdesenvolvimento é, portanto, um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento” (2009, p. 161). Nesse contexto, o desenvolvimento tecnológico possui papel fundamental. De novo Furtado:

⁹ Em um horizonte mais amplo, esse argumento transforma-se em topos conhecido na crítica cultural brasileira, a saber, o de que um aspecto central para a produção da cultura do país foi a porosidade entre a esfera erudita, letrada, e a popular.

Numa simplificação teórica se pode admitir como plenamente desenvolvidas num momento dado, aquelas regiões em que, não havendo desocupação de fatores, só é possível aumentar a produtividade (a produção real *per capita*) introduzindo novas técnicas. Por outro lado, as regiões cuja produtividade aumenta ou poderia aumentar pela simples implantação das técnicas já conhecidas são consideradas em graus diversos de subdesenvolvimento. O crescimento de uma economia desenvolvida é portanto, principalmente, um problema de acumulação de novos conhecimentos científicos e de progressos na aplicação desses conhecimentos. O crescimento das economias subdesenvolvidas é, sobretudo, um processo de assimilação da técnica prevalecente na época. (FURTADO, 2009, p. 85)

É curioso notar que, com o passar do tempo, posições antes vistas como opostas assemelham-se mais do que se poderia antes imaginar, quando confrontadas com desdobramentos posteriores. Neste contexto, tanto a modernização conservadora quanto o dependentismo compartilham o fato de que se inserem em um projeto de nação independente; durante o regime militar (1964-1985), enquanto se perseguia e torturava comunistas, reforçava-se a formação do sistema nacional de pós-graduação nas universidades públicas como parte de seu plano de aproximar o Brasil dos países do Primeiro Mundo. Há um notável contraste em relação à onda neoliberal, que encontra eco no período anterior aos impulsos desenvolvimentistas a partir da década de 1930. Enquanto colônia o Brasil era uma região legalmente subalterna; até a vinda da família real portuguesa em 1808, não lhe era permitido ter imprensa, indústrias ou universidades. Sua função como fornecedor de matérias primas e como mercado consumidor para produtos manufaturados na metrópole era estabelecido por lei – hoje ele continua mantido por políticas públicas. Em sua conturbada história, desde 1930 até 2015, o desenvolvimentismo representou (tem representado?) o esforço de retirar o país desse papel histórico subordinado.¹⁰

Ora, historicamente, o projeto desenvolvimentista brasileiro sempre se deu de baixo para cima; mesmo no caso de intelectuais idealistas ou estadistas visionários, o caráter mais ou menos impositivo de um plano foi uma constante. Do choque da concepção abstrata (e como abstrata nunca desprovida de um elemento ideológico-afetivo) com a realidade das práticas sociais abre-se um espaço para o exercício da burrice.¹¹ No caso da universidade, aquilo que deveria ser seu conceito regulador, a livre busca da expansão do conhecimento, esbarra em uma organização social que lhe é estranha. Universidades criadas *ex nihilo*, deparam-se não somente com a falta de profissionais adequados (afinal deveriam

¹⁰ Neste contexto vale mencionar o excelente documentário de José Mariani, *Um sonho intenso* (2014) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2JwOKMup2rw>

¹¹ Note-se que a USP, quando de sua fundação nos anos 30, resolveu o problema da incipiência de uma cultura acadêmica por meio da importação de professores estrangeiros.

ter sido formados pelas universidades que agora inauguram), mas com todo um rol de vícios políticos arraigados, como o patrimonialismo e o coronelismo. Fundar um campus torna-se uma oportunidade para obter dividendos eleitorais. Seja como for, há três formas principais que a burrice pode assumir; em comum têm a ausência, como seu horizonte normativo de ação, uma imagem da universidade como um local produtor de saber, no qual este se *move*, por menos que seja. A primeira é a mentalidade escolar. Aqui o conhecimento tratado como inerte; ele é transmitido como algo estanque, idêntico a si mesmo, ou que pertence a um outro (três representações para dizer a mesma coisa), ao passo o conceito de universidade o projeta como dinâmico, como algo que contém falhas ou buracos, algo do qual o pesquisador se apropria. A beleza de uma imagem enfática de universidade vem da indissociabilidade entre o passar e o ir adiante, transferir e aprofundar, ensinar questionando e aprender pesquisando. Note-se que essa descrição não tem nada a ver com uma ideia de dificuldade, pois é plenamente possível lidar com os assuntos mais complexos e profundos de um modo escolar, sem intervir neles. Como ela não está envolvida em processos de descoberta, a escola de ensino superior possui uma relação muito direta com a ordem, que se influencia todas as práticas acadêmicas, desde as aulas e o processo de avaliação¹², até a parte administrativa¹³. A representação da Capes como órgão opressor, quando na realidade é composta por membros da comunidade docente, vem dessa postura perante o saber.

Em estreita relação com a postura escolar há a burocrática. Também aqui há a ausência de uma visão do progresso do conhecimento, mas no lugar da ideia de missão, da qual muitas vezes estão imbuídos os educadores, a visada burocrática traz para a vida acadêmica as marcas da opressão do emprego, o aspecto simplesmente doloroso do mundo do trabalho. Aqui impera a separação entre o tempo do trabalho e o livre, uma distinção que via de regra não deveria fazer sentido para o mundo acadêmico (cf. ADORNO, 1977).¹⁴ Como o sujeito não está minimamente investido naquilo que faz, o seu horizonte é o da pura troca (“para que dar aulas na pós-graduação, se não ganho a mais por isso?”). Pior ainda, o professor burocrático não hesitará em se aproveitar da liberdade concedida à universidade de pesquisa (as horas voltadas para o estudo, a

¹² Toda e qualquer avaliação contém em si um germe de burrice, pois ela apaga de antemão a surpresa e o entusiasmo. Como tendência geral, quanto mais forte o pesquisador, menos sua libido estará voltada para as provas. Na graduação, lembro-me de uma professora que não dava dez para ninguém, porque a nota máxima era dela.

¹³ Como os departamentos têm bastante autonomia de autogestão, não é raro que se imponham obrigações desnecessárias, como empecilhos para afastamento, a cobrança de permanência no campus, a submissão de planos de aula ao chefe de departamento ou coordenador da graduação etc. Muitas vezes a resistência à pesquisa se manifesta em frases como “nossa vocação é a graduação”, ou “a responsabilidade maior da universidade é com o ensino”, etc.

¹⁴ A representação do cientista maluco na cultura de massa pode vir daí. Se ele gosta daquilo que faz, se trabalha com gosto, é porque deve ser louco. Com um giro no parafuso, no entanto, é possível perceber como o engajamento existencial com a profissão pode tornar-se um argumento para exploração: se você já faz o que gosta, por que precisa de um bom salário?

flexibilidade da disposição do tempo, a falta de controle e cobrança na realização das atividades profissionais...), para trabalhar o menos possível. Trata-se de um *double-bind*, que mobiliza, seja o mundo do funcionalismo público, seja o da academia, conforme a situação, para evitar o esforço. E isso se aplica também às relações interpessoais. Justamente porque as regras são frouxas – e têm que ser, se o que importa é a liberdade do pensamento –, e o professor burocrático não consegue vislumbrar que sujeito e objeto possam misturar-se, surge a tendência de regular tudo. Daí a estranha convivência entre autonomia e sujeição, que tão bem se adequa àquele dito popular, “para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei”.

É sob a perspectiva do burocrata, igualmente, que se deve abordar as greves na universidade pública. Como qualquer outra paralização laboral, sua lógica subjacente é: “cessaremos nossas atividades por tempo indeterminado, até que nossas demandas sejam atendidas; até lá, a sociedade arcará com os danos causados pelo cancelamento do nosso trabalho”. Isso, no entanto, não se ajusta à universidade, porque: 1. as atividades urgentes, como os setores de emergência nos hospitais universitários, não param; 2. os danos causados à sociedade não são perceptíveis imediatamente e só aparecem no longo prazo (e danos sem dúvida acontecem quando as greves tornam-se regulares, quase uma parte do calendário escolar); 3. esse raciocínio só funciona quando o sujeito não está implicado naquilo que faz, quando não é agente e paciente ao mesmo tempo. Se fosse para levá-lo às últimas consequências, o professor teria não apenas que parar de dar aulas, mas também de pesquisar, fazer grupos de estudo, ler em casa ou mesmo pensar (em casa, no chuveiro...). Uma interrupção tão completa só se justificaria diante de uma grande urgência de mobilização política, o que a rotineirização das greves impede. O paroxismo do curto-circuito ocorre com o pensamento crítico (e.g. um curso sobre a indústria cultural), que ao ser suspenso depara-se com um grande vazio.

O professor burocrata ainda submete-se àquilo que entende por lei, que neste caso é fluída, uma vez que o ideal da universidade é a autogestão. Não é necessário muito para que ele se transforme no terceiro tipo, o do contraventor. Se no primeiro caso a universidade era vista como escola, e, no segundo, como repartição pública, agora ela é encarada como um espaço para se dar bem. Aqui, a falta de rigidez das regras não é utilizada para a sua manipulação, mas para seu rompimento. O rol das ilegalidades é grande; ele vai desde as menores infrações, como faltar às aulas, não comparecer às reuniões, ou dar bolsas para protegidos, passando pelas intermediárias, como não respeitar a dedicação exclusiva e trabalhar por fora, e chegando às mais graves, que geralmente envolvem a iniciativa privada. Estas últimas, por certo, são raras, e o grau de corrupção das universidades públicas é infinitamente inferior ao de muitos outros setores do serviço público. O importante a notar aqui é que essas três figuras produzem

burrice, cada uma a seu modo e de acordo com as especificidades das disciplinas em que se inserem.¹⁵

3 BURRICE LITERÁRIA

A idiotice específica aos estudos literários deve ser derivada da estranha situação na qual se encontra seu objeto. A crise fundamental da literatura desde no mínimo a segunda metade do século XX é resultado de uma dialética da autonomia, um processo no qual, à medida que se abria o horizonte de possibilidade de representação, diminuía a capacidade das obras de se justificarem social ou mesmo ontologicamente.¹⁶ Quanto mais a literatura libertava-se de amarras externas, fossem elas de natureza religiosa, moral, jurídica, lógica etc., tanto mais questionável ficava sua função. O ideal grandes obras modernistas, como o *Ulisses*, de James Joyce, por exemplo, era o de um artefato o mais autogerado possível, que somente obedecesse às leis composicionais fornecidas por si mesmo, e que assim caçoasse das normas de praxe decoro que deveriam acompanhar qualquer narrativa. A absurda consistência interna era paga com a perda de relevância social. Isso não apenas colocava-se como horizonte de escrita das obras, obviamente elevando em muito o patamar daquilo que merecia ser chamado de literatura, como também fornecia novas bases para a crítica do passado. Os insights críticos de Roberto Schwarz (1991; 2000) a respeito de Machado de Assis, por exemplo, seriam estruturalmente impossíveis enquanto a questão do adultério fosse moralmente forte bastante para ofuscar o trabalho da forma em *Dom Casmurro*, ou enquanto os materiais díspares que compõem *Brás Cubas* não houvessem sido neutralizados em seu impacto no leitor. A autodeterminação formal possibilitou um salto da imaginação e da inteligência e não é à toa que praticamente tudo de interessante que aconteceu no pensamento do século XX, com exceção da filosofia analítica, esteve de uma forma ou de outra relacionado com a literatura.

Esse desenvolvimento, contudo, ocorreu em paralelo com a consolidação da indústria da cultura, que, em que pese toda a diferenciação por que vem passando nas últimas décadas, possui fortes elementos geradores de homogeneidade. Dentre eles vale destacar aqui a noção de interioridade subjetiva, como riqueza individual. Surgem daí uma série de consequências, como a família como espaço ideal de formação do indivíduo ou a separação entre a esfera pública e privada como absoluta e organizando um firme sistema de valores, no qual está última é benévola e a primeira, malévola. Em suma, trata-se de um romantismo degradado. A consolidação, via repetição, de padrões representacionais acaba por

¹⁵ Seria errado pensar que há inteligência no caso do burocrata e do corrupto; trata-se ao invés de esperteza, que está muito mais ligada à autopreservação; neste contexto, essas duas habilidades são díspares, quase contraditórias.

¹⁶ Este é um dos pilares da *Teoria Estética* [*Aesthetische Theorie*] (1973), de T.W. Adorno.

estabelecer um horizonte próprio¹⁷, que por sua vez influencia o horizonte de expectativas da própria narratividade, daquilo que se imagina que possa ser uma história. Nada mais natural, portanto, que a imagem da literatura seja afetada pela indústria cultural, da qual é parte constitutiva. É por isso que, em qualquer universidade de qualidade, tanta ênfase é dada ao caráter científico e objetivo da interpretação e da crítica, tanto esforço é despendido em apagar a associação de literatura com aspectos pessoais – sempre correndo o risco, é claro, de purgar de tal modo o componente subjetivo da leitura, que no final são formados burocratas da exegese. Sob esse ângulo, a universidade deve funcionar como uma espécie de escudo, ou filtro ao menos, contra aqueles lugares comuns que se converteram em segunda natureza.

A presença praticamente absoluta da indústria da cultural tem como contraparte a ausência da representação social do trabalho do crítico, daquilo que se faz na universidade. Com efeito, existe um abismo entre aquilo que se imagina seria o trabalho do profissional da área e aquilo que de fato se faz. Grosso modo, tal imagem estaria ligada à prática escolar. Faz-se Letras para se tornar professor de português e de literatura. O primeiro caso não é o foco aqui, embora seja importante marcar que ainda é dominante a concepção tradicional, normativa de língua, como um âmbito regido pelo certo e pelo errado, o que a linguística já há muito vem questionando, e que a política linguística participa da geral de forma contundente¹⁸. No que se refere à literatura, vale arriscar a tese de que a sua inserção social se dá a partir de uma associação com o mundo moral, em estreita conexão com a ideia de interioridade mencionada acima. Quando você diz para alguém que é professor de literatura, a pessoa muito frequentemente responde: “que bonito!”. Esse “bonito” não é tanto um termo estético, não remete à contemplação de algo harmonioso, no qual parte e todo interagem simbioticamente; trata-se, mais do que isso, a algo que muito vagamente remete à esfera do Bem (além, é claro, de possuir conotações femininas – Letras e literatura como coisa de mulher). Neste contexto, a literatura seria um veículo ético, que faria as pessoas melhores, que demonstraria o Brasil (quando dizemos “nosso Machado de Assis”), em suma, algo que humanizaria. É interessante notar a posição constrangedora na qual se encontra o profissional de literatura, que escreve contra essa representação social quando está dentro da universidade, mas se vê por vezes incapaz de enfrentá-la em ambientes mais amplos, uma vez que a associação entre Literatura e o Bem é o maior pilar de sustentação social da área.

Há porém mais um elemento gerador de burrice, o último que gostaria de abordar aqui, embora obviamente existam outros.¹⁹ Trata-se da inserção da

¹⁷ Adorno (1991) chega ao ponto de dizer que assim se produz um esquema em sentido kantiano, algo que pré-organiza a percepção.

¹⁸ Por exemplo, seria interessante fazer um experimento no qual se reproduzisse a interação com a polícia de duas pessoas com os mesmos traços, porém com linguajares socialmente opostos.

¹⁹ Por falta de espaço não abordaremos a pressão social que se impõe hoje à universidade, e que é tanto sintoma quanto causa de sua fraqueza presente. Apenas vale notar que aqui ocorre a conjunção de forças que se pensaria opostas, porque tanto as vozes defendem uma proximidade

literatura na universidade produtivista, um desenvolvimento que vai em uma direção contrária aos outros, e que assim compõe um quadro intrigante. Se a instalação *ex nihilo* de universidades e a ausência de uma representação social adequada do profissional das Letras apontam para a falta de desenvolvimento, para o atraso, a academização da literatura traz problemas que são comuns aos países avançados, ainda que o Brasil lhes confira um toque periférico. A universidade acolhe a literatura com uma condição expressa: a de que forneça conhecimento, algo que a literatura sem dúvida é capaz de fazer, porém não sem um preço a pagar, como o enfraquecimento do prazer e do entusiasmo, enfim, daquilo que faria da literatura existencialmente significativa. Quando a exigência de gerar saber é crescentemente colocada como finalidade *a priori* no contato com o literário, abre-se a caixa de Pandora do cientificismo. A crescente disciplinarização e fragmentação dos campos de estudo (“studies” tornando-se uma espécie de sufixo delimitador); a quantificação, ou, melhor, a necessidade de mensurar e comparar; a fúria avaliadora; a burocratização da rotina acadêmica— tudo isso deriva, ao menos em parte, do transplante de uma certa concepção de ciência para os estudos literários. O alemão possui uma palavra própria para isso, o *Fachidiot*. Trata-se de um processo que atinge a parte mais interna do convívio com a literatura, incluindo as estratégias de leitura, a escolha dos livros (agora chamados de corpus), o caráter dos argumentos etc. Para dar um exemplo, e para mostrar como a burrice é muitas vezes cômica, pense na inadequação da forma-projeto para os estudos literários e particularmente para o processo interpretativo. Para ser honesto, na rubrica “metodologia” o pesquisador deveria escrever: “ler muitos textos, ter ideias, escrevê-las”.

Mas a urgência do conhecimento, cuja base material é uma pressão sobre a universidade, que envolve a precarização dos postos de trabalho e a formação de um considerável exército intelectual de reserva²⁰ leva também a um tipo bem contemporâneo de burrice, a teórica. Ela caracteriza-se por um grande investimento nos conceitos, como se realmente fossem confiáveis (o que os aproxima das mercadorias), o que incentiva uma lógica da moda, aqui entendida como um processo de substituição não regido pelo desdobramento imanente ao objeto, mas antes gerado pelo poder dos veículos de circulação. Artigos e mais artigos são escritos com o objetivo de mobilizar certos termos em voga (e como mencionado anteriormente, tentar conseguir um emprego); teorias são aplicadas aos mais diversos (e díspares) objetos. Uma forte distinção impõe-se: a literatura não sabe nada de si; ela é toda ignorância e passividade, ao passo que a teoria, instrumento por excelência, não possui espessura, e é toda luz.²¹ No que se refere

maior ao mercado, quanto as que reivindicam uma maior representatividade de grupos específicos representam *demandas* à universidade. Para as implicações disso para o debate sobre o cânone literário, cf. Durão (2013).

²⁰ Vale pensar sobre os possíveis efeitos sociais desse contingente de cérebros desempregados, como observa Robert Hullot-Kentor (DURÃO, 2012, p. 36-39).

²¹ Para uma discussão da *theory* como uma nova formação discursiva, tipicamente norte-americana, cf. Durão (2011), entre outros.

ao Brasil, é importante enfatizar o desequilíbrio das trocas intelectuais. A teoria raramente é forjada nacionalmente e os pesquisadores brasileiros, que trabalham bastante, leem mais europeus e norte-americanos do que discutem entre si. A menoridade intelectual é reproduzida com afimco e bastante esforço.

Obviamente, haveria muito mais que dizer. Como enfatizado no começo, para cada instância acadêmica existe uma manifestação emburrecedora que lhe é correspondente, e seria possível demorar-se determinadamente em outros tipos de idiotice, como por exemplo a filológica, a departamental, a didática etc. etc. Este texto, portanto, é mais bem lido como um convite à reflexão e à extrapolação do que como descrição exaustiva. Ele é suficiente, porém, para deixar entrever uma conclusão irônica, a saber, que por mais multifacetada e ubíqua, por mais abrangente e obstinada, a burrice acadêmica nunca é forte bastante: dentre as forças que no momento globalmente se empenham para destruir a universidade, a estultice não é a preponderante.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. **Aesthetische Theorie**. *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

_____. **Freizeit**. IN: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

_____. The Schema of Mass Culture. IN: J.M. Bernstein (Ed.) **The Culture Industry**. Selected essays on mass culture. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991.

ADORNO, T.W. HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1988 [1947]

ALTHUSSER, Louis. **Sur la reproduction**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

COLLINI, Stefan. **Speaking of Universities**. Londres e Nova Iorque: Verso, 2017.

DERRIDA, Jacques. **A Universidade sem Condição**. Traduzido por Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Séminaire La bête et le souverain: Tome 1, 2001-2002**. Paris: Galilée, 2008.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Teoria (literária) americana: uma introdução crítica**. Campinas: Autores Associados, 2011.

_____. (Org.) **Entrevistas com Robert Hullot-Kentor**. São Paulo: Nankin, 2012.

_____. Variaciones acerca de los equívocos del debate sobre el canon. **Literatura: teoría, historia y crítica**, Bogotá, v. 15, p. 187-200, 2013. Disponível em: <revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/39810/41718>. Acesso: 18 jul. 2017.

_____. **Fragmentos Reunidos**. São Paulo: Nankin, 2015.

FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009 [1961].

GRAEBER, David. **The Utopia of Rules**. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy. Nova Iorque e Londres: Melville House Publishing, 2015.

RONELL, Avital. **Stupidity**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2003.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, No 29, março 1991.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4a ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000 [1990].

SEARCH, Alexander. GUPTA, Suman. DURÃO, Fabio. MCDONOUGH, Terrence. **Entrepreneurial Literary Theory**. Londres: Shot in the Dark, 2017.

STIEGLER, Bernard. **States of Shock**. Stupidity and Knowledge in the 21st century. Traduzido por Daniel Ross. Malden: Polity Press, 2015 [2012].

TEICHGRAEBER III, Richard F.. Introduction. IN: VEBLEN, Thorstein. **The Higher Learning in America**. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 2015 [1918].

VEBLEN, Thorstein. **The Higher Learning in America**. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 2015 [1918].

Recebido em 15/08/2017

Aceito em 01/12/2017

OS ESCRITORES DA AMAZÔNIA DO SÉCULO XIX PARA ALÉM DAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS

NINETEENTH CENTURY AMAZON WRITERS: BEYOND LITERARY HISTORY

*Germana Maria Araújo Sales*¹
*Alan Victor Flor da Silva*²

RESUMO: Como podemos complementar a história literária vigente? Inúmeros trabalhos, ao longo dos anos, propõem uma leitura complementar ao que está disposto na História da literatura. Dessa forma, este artigo tem como objetivo apresentar as antologias literárias amazônicas como contribuição para a história da literatura brasileira a fim de recuperar autores de prosa de ficção da Amazônia do século XIX presentes nessas antologias do Oitocentos.

PALAVRAS-CHAVE: História da literatura brasileira. Antologias. Escritores da Amazônia do século XIX.

ABSTRACT: How can we supplement our existing literary history? Numerous studies over the years have suggested a complementary reading to that which is provided in literary history. Likewise, this article aims to contribute to Brazilian literary history by presenting anthologies of Amazonian literature as a way of recovering the regional nineteenth century prose fiction writers presented in their pages.

KEYWORDS: History of the Brazilian literature. Anthologies. Amazon writers of the nineteenth century.

¹ Doutora em Teoria e História Literária (2003) pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Teoria e História Literária (1997) pela Universidade Federal do Pará. Graduada em Letras (1989) Universidade Estadual do Ceará. Professora Associada da Faculdade de Letras, do Instituto de Letras e Comunicação (ILC) da Universidade do Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil. E-mail: gmaa.sales@gmail.com

² Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Pará. Mestre em Letras – Linguística e Teoria Literária (2014) pela Universidade Federal do Pará. Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil. E-mail: alan.flor@hotmail.com

OS ESCRITORES DA AMAZÔNIA DO SÉCULO XIX PARA ALÉM DAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Todos já conhecem como a história literária brasileira foi construída ao longo dos séculos e acompanham o amplo debate que questiona a proposta de sua formatação. Carlos Alexandre Baumgarten (2014), por exemplo, avalia que os manuais dessa natureza transmitem uma falsa ideia da totalidade da literatura brasileira, quando deixam diversos autores e obras à margem e, por essa razão, diferentes formas de publicação – antologias e histórias literárias estaduais – apresentam uma tentativa de complementar as lacunas existentes nos compêndios de história da nossa literatura.

A cena revelada pelas histórias literárias determina um número inexpressivo de autores da Amazônia de prosa de ficção, sobretudo em relação ao século XIX. Os únicos representantes desse período que encontramos nesses manuais são os paraenses Inglês de Sousa, Marques de Carvalho e José Veríssimo.³ No entanto, considerando que a Amazônia, durante o século XIX, era

³ Para analisarmos a presença e a ausência de escritores da Amazônia do século XIX, selecionamos as seguintes histórias literárias: *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo; *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho; *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré; *História da literatura brasileira*, de Lúcia Miguel Pereira; *História da literatura brasileira*, de Antônio Soares Amora; *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho; *Presença da literatura brasileira*, de Antonio Candido

um centro político-econômico, em razão da comercialização do látex, e Belém e Manaus constituíam as metrópoles da borracha, marcadas pela intensa modernização, não podemos deixar de desconfiar desse número irrisório de escritores representados nas histórias literárias.

Ao percebermos essa lacuna, recorreremos às antologias organizadas a partir de critérios regionais, obras que representam claramente um objetivo e um intento historiográficos, visto que a finalidade é reverter a situação da produção literária amazônica no cenário nacional. Para este trabalho, selecionamos cinco antologias cujo discurso é favorável à literatura produzida na região: a *Antologia amazônica*, de José Eustáquio de Azevedo; a *Lira amazônica*, de Anísio Mello; a *Seleção literária do Amazonas*, de José dos Santos Lins; a *Antologia da cultura amazônica*, de Carlos Rocque; a *Introdução à literatura no Pará*, de Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro. Apresentá-las-emos agora em ordem cronológica.

1 ANTOLOGIA AMAZÔNICA

No ano de 1904 foi publicada a *Antologia amazônica*, organizada pelo poeta, jornalista, novelista, romancista e cronista paraense José Eustáquio de Azevedo (1867-1943).⁴ Essa obra de propaganda literária, segundo o próprio

e José Aderaldo Castello; *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; *Breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme Merquior; *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés; *História crítica do romance brasileiro*, de Temístocles Linhares; *Breve história da literatura brasileira*, de Érico Veríssimo; *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio; *A literatura brasileira*, de José Aderaldo Castello; *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar. Para selecioná-las, optamos pelos seguintes critérios: 1) os compêndios deveriam apresentar a proposta de narrar toda a história da literatura brasileira, desde as primeiras manifestações até o momento literário do ano do lançamento. Em razão desse critério, não consideramos, por exemplo, a *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido, visto que o autor, nessa obra em especial, dedicou-se apenas a um momento específico da nossa literatura nacional. 2) o conceito de literatura utilizado pelos autores, mesmo que estivesse apenas implícito no decorrer de algumas obras, necessitaria estar atrelado a um campo literário restrito, de tal modo que os gêneros abarcados, delimitados justamente a partir desse conceito, se limitassem apenas à poesia, à crônica, ao teatro, ao conto, à novela e ao romance. Desse modo, excluimos a *História da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero, pois o autor utilizou um conceito de literatura associado ao campo cultural e, por essa razão, abrangeu um número considerável de gêneros. 3) esses manuais também precisariam ter sido escritos por autores que tivessem algum prestígio no cenário literário nacional, seja como professores com formação acadêmico-universitária, a exemplo de Alfredo Bosi e Massaud Moisés; seja como homens das letras, a exemplo de José Veríssimo e Nelson Werneck Sodré; seja como escritores representantes da literatura brasileira, a exemplo de Érico Veríssimo e Carlos Nejar.

⁴ Durante o século XIX, a *Antologia amazônica* ainda obteve duas reedições: uma em 1918 e outra em 1970. O projeto dessa obra idealizava dois volumes: o primeiro dedicado exclusivamente aos poetas paraenses e o segundo, por sua vez, aos amazonenses. A antologia, contudo, se limitou apenas ao primeiro volume.

autor, foi uma provocação a partir do livro *Poetas brasileiros contemporâneos*, organizado pelo escritor Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919) e publicado pela primeira vez em 1903. Conforme Eustáquio de Azevedo, o trabalho de Mello Moraes Filho é censurável, pois os poetas da Amazônia não foram em nenhum momento contemplados.

O ilustre escritor [Mello Moraes Filho] parece que desconhece os poetas da Amazônia, muitos dos quais de real merecimento e dignos de serem citados: não os menciona. Se a omissão foi por ignorância ela é censurável num escritor como o sr. Mello Moraes Filho, que tem procurado estudar e conhecer homens de letras de seus paí, publicando antologias; se ela foi proposital, mais censurável se torna ainda, pois que revela da parte do investigador uma espécie de ojeriza pelos literatos do Norte que não vivem no Sul... (AZEVEDO, 1918, p. 13)

Eustáquio de Azevedo afirma que a ausência dos poetas amazônicos do trabalho de Mello Moraes Filho é uma falha dolorosa e uma dura injustiça, mesmo que não tenha sido consciente. Para o intelectual paraense, esse descaso com os literatos do Norte, no entanto, não se resume apenas ao livro do escritor baiano. Eustáquio de Azevedo ressentido-se pelo fato de que os autores conterrâneos conhecem um por um todos os letrados do Sul, mas o inverso não ocorre, visto que os literatos da Amazônia, segundo Eustáquio, ocupam um lugar marginal no cenário nacional das letras, condição que não se justifica pela qualidade estético-literária das obras produzidas pelos escritores amazônicos, mas acontece apenas em função da localização geográfica. Para Eustáquio, para obter prestígio e se tornar nacionalmente conhecido, o escritor deveria residir na capital do Brasil do século XIX para alcançar a consagração. Nesse sentido, o antologista paraense dedicou-se a escrever a *Antologia amazônica* com intuito de mostrar que “nesta nesga de pátria onde o Equador escalda e o Amazonas rebrame, há uma plêiade de poetas, distintos e inspirados, digna de acatamento e veneração” (AZEVEDO, 1918, p. 13).

Mas quais eram os nomes que ilustraram as páginas da antologia criada por Eustáquio de Azevedo? Para eleger o elenco da obra, foram mencionados 66 poetas paraenses, incluindo desde os mais antigos – Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811) e Felipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente (1798-1866) – até os mais contemporâneos ao antologista, a exemplo de Vilhena Alves (1848-1912), Santa Helena Magno (1848-1882) e Natividade Lima (1871-1897). A partir das minibiografias contidas na obra de Eustáquio de Azevedo, verificamos que apenas cinco desses escritores publicaram prosa de ficção: Gustavo Adolfo (1849/1850-?), Juvenal Tavares (1850-1907), Teodorico Magno (1866-1885), Marques de Carvalho (1866-1910) e Acrísio Mota (1866-1907).

2 LIRA AMAZÔNICA

No ano de 1965, mais de cinquenta anos após a publicação da antologia de Eustáquio de Azevedo, o público conhece a *Lira amazônica*, projeto idealizado por Anísio Mello para ser publicado em três volumes. O primeiro, único que chegou a ser impresso, foi dedicado aos poetas dos estados do Amazonas, do Acre, de Roraima e de Rondônia. O segundo, por sua vez, seria destinado aos poetas do Pará e do Amapá, enquanto o terceiro e último, enfim, seria consagrado aos cronistas da Amazônia.

Anísio Mello planejou ainda publicar uma nova edição definitiva do primeiro volume da antologia com o objetivo de complementar os dados disponíveis referentes aos poetas e inserir alguns nomes que mereciam ser incluídos. O plano do autor, infelizmente, não teve êxito e o público ficou sem as informações complementares.

Conforme Anísio Mello, a *Lira amazônica* foi idealizada com o intuito de reparar uma grande injustiça, visto que muito já se escreveu sobre a Amazônia, mas muito pouco ou quase nada sobre os seus poetas. O autor da antologia afirma, por exemplo, que os escritores que se dedicaram ao cultivo de versos na região, salvo apenas algumas raríssimas exceções, jamais foram incluídos em antologias poéticas nacionais. Para dar forma ao seu projeto, Anísio Mello elegeu para compor a *Lira amazônica* tanto os poetas que nasceram na Amazônia quanto aqueles que residiam na região.

Embora Anísio Mello tivesse como objetivo a divulgação dos poetas da região, verificamos uma apresentação econômica das biografias, com apenas a indicação em alguns casos da naturalidade desses escritores. Desse modo, as informações acerca dos literatos ficaram restritas somente à produção poética sem demais elementos capazes de indicar, por exemplo, a incursão dos autores à produção de prosa de ficção.

A antologia de Anísio Mello abrange exatamente um total de 90 poetas, 24 a mais do que na obra de Eustáquio de Azevedo, desde o mais antigo – Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha – até os mais coetâneos ao autor. O autor amazonense, ao final da obra, ainda lista 40 escritores que seriam incluídos posteriormente na versão ampliada dessa mesma antologia.

Desse total de 90 poetas, apenas dois não se dedicaram somente ao cultivo de versos, mas também à escrita de prosa de ficção: o cearense José Quintino Cunha (1873-1943) e o amazonense Paulino de Almeida Brito (1858-1919), como consta nas pequenas biografias referentes a esses escritores.

3 SELETA LITERÁRIA DO AMAZONAS

Um ano após a publicação da *Lira amazônica*, foi lançada a *Seleta literária do Amazonas* (1966), sob os auspícios do Governo do estado do Amazonas,

organizada por José dos Santos Lins. Ao contrário do que ocorreu nas duas antologias apresentadas até aqui, o prefácio e a introdução dessa obra não foram escritos pelo autor da seleta, mas por Artur César Ferreira Reis⁵ (1906-1993) e por Mário Ypiranga Monteiro⁶ (1909-2004), respectivamente.

Na *Seleta literária do Amazonas*, José dos Santos Lins, ao contrário de Eustáquio de Azevedo e Anísio Mello, não compilou apenas produções escritas em versos. Ainda que o título dessa antologia indique que se trata de uma seleta literária, José Lins reuniu nessa obra uma parte significativa da produção cultural amazonense, tanto em prosa quanto em verso, desde a poesia, o teatro, o romance e a crônica diária de imprensa – gêneros, hoje, considerados caracteristicamente literários – até o ensaio crítico, a história e a página de interpretação sociológica – gêneros apreciados, atualmente, como pertencentes a outros campos do conhecimento. Nesse sentido, percebemos que o conceito de literatura do qual o autor se imbuíu para selecionar escritores e obras apresenta um sentido amplo, visto que os gêneros selecionados não se restringem apenas aos que são considerados, hoje, tipicamente literários.

Além de optar por escritores que tenham se aventurado pelos mais variados gêneros de texto, o antologista, embora tenha organizado uma seleta literária do Amazonas com autores predominantemente amazonenses, expandiu o *corpus* para aqueles que provieram de outros lugares do Brasil e se fixaram nessa região. Sobre a naturalidade dos autores presentes na seleta literária de José Lins, Mário Monteiro (1966), na introdução do livro, afirma que “o Amazonas deve dar aos seus o que é seu por natureza e por filiação indireta. Não seria justo eliminar duma seleta nomes que aqui radicados muito contribuíram para elevar a cultura” (MONTEIRO, 1966, p. 18).

No prefácio da seleta, Artur Reis (1966) defende que a presença do Amazonas no processo intelectual e cultural brasileiro não teria sido convenientemente reconhecida. Para justificar esse lugar marginal, o autor do prólogo afiança que a falta de uma divulgação minuciosa da contribuição amazonense nesse processo acarreta o desconhecimento aos estudiosos e, por conta disso, os escritores do Amazonas não contam como parte integrante no âmbito dessa discussão. Dessa forma, Artur Reis, governador do estado nessa época, assegura que o trabalho de José Lins merecia reconhecimento público, visto que se tornava necessário garantir às novas gerações a compreensão do que o Amazonas representa em todas as esferas, desde o passado até o presente. Nesse sentido, Artur Reis assevera que a *Seleta literária do Amazonas*, considerada uma obra útil e necessária, merecia ser financiada e lançada pelo Governo, pois, para o autor do prefácio, imprimi-la significava pôr fim à ignorância nos outros estados e

⁵ Governador do estado do Amazonas no período de 1964 a 1967, indicado a esse cargo por Humberto de Alencar Castelo Branco (1897-1967), primeiro presidente do período do regime militar.

⁶ Advogado, jornalista, professor e escritor amazonense reconhecido pela contribuição e dedicação ao estudo da história do Amazonas.

mesmo no próprio Amazonas acerca da grande contribuição às letras oferecida através dos séculos por escritores amazonenses ou provenientes de outras regiões.

Na introdução da seleta, por sua vez, Mário Monteiro garante que a obra organizada por José Lins não representa ainda o vasto acervo literário que o Amazonas poderia exhibir. Segundo o autor da introdução, as lacunas presentes na antologia devem-se à dificuldade de acesso a documentos e fontes importantes para a coleta de informações sobre escritores – nomes geralmente ignorados ou sequer suspeitados de três ou quatro gerações – e obras – muitas vezes esgotadas e consideradas hoje raridades bibliográficas. Nesse sentido, a produção literária amazonense do passado, conforme Mário Monteiro, é desconhecida das novas gerações e, por essa razão, os jovens convencem-se de que, em tempos idos, nada houve de representativo no campo literário no estado, a exemplo de criações originais e produções de valor incontestável. Contudo, era do conhecimento de Mário Monteiro que a obra de José Lins dos Santos não tinha como fim a produção de uma História da Literatura do Amazonas. Ainda de acordo com Mário Monteiro, elaborar uma história da literatura amazonense exigiria uma completa reconstituição do passado e, portanto, não seria possível realizar esse feito numa simples antologia. Sobre a antologia de José Lins, Mário Monteiro afirma que “esta é apenas uma seleção, realizada sem qualquer preocupação em profundidade, do material mais à mão [...]. Não está defeituosa por isso mesmo. E é bom que se firme isso [...]: o conteúdo deste livro não é o máximo, é apenas o necessário como auxiliar didático” (MONTEIRO, 1966, p. 17).

A seleta literária de José Lins elege 71 intelectuais. Desse total, apenas um único autor pode ser considerado, com certeza, prosador da Amazônia do século XIX. Já mencionado neste trabalho, Paulino de Brito está presente na obra de José Lins por ter escrito gramáticas, poemas e romances. Pela atuação como romancista, o escritor amazonense é destacado pelas obras *Dolores* e *O homem das serenatas*.

4 ANTOLOGIA DA CULTURA AMAZÔNICA

A *Antologia da cultura amazônica*, composta em nove volumes e organizada por Carlos Rocque, foi lançada em 1970. Essa obra, ao contrário da *Antologia amazônica*, de José Eustáquio de Azevedo, e da *Lira amazônica*, de Anísio Mello, não se dedicou apenas aos poetas, assim como também não se prendeu a uma circunscrição estadual, a exemplo do Amazonas ou do Pará. Como o próprio título sugere, a *Antologia da cultura amazônica* reúne biografias e escritos de aproximadamente 800 intelectuais que se propuseram a escrever sobre a região amazônica e que se aventuraram pelos mais diversificados gêneros de texto, como poesia, conto, romance, ensaios históricos, memórias, narrativas de viagens, estudos geográficos, folclore, crônica, crítica, oratória e teatro.

É interessante salientarmos, aliás, que Carlos Rocque organizou todos os volumes da antologia justamente a partir desses gêneros: os dois primeiros são

dedicados à poesia; o terceiro ao conto e ao romance; o quarto aos ensaios históricos e às memórias; o quinto às narrativas de viagens e aos estudos geográficos; o sexto à antropologia e ao folclore; o sétimo à crônica e à crítica; o oitavo à oratória e ao teatro; e o nono e último à ciência em geral.

A obra teve como objetivo delinear um painel completo de toda a cultura amazônica desde os primórdios, pois nenhuma obra do mesmo gênero conseguiu atingir tamanho feito. Carlos Rocque reconhece, no prefácio do primeiro volume, as demais obras publicadas anteriormente, como a *Antologia amazônica*, de Eustáquio de Azevedo, e a *Lira amazônica*, de Anísio Mello, volumes dedicados apenas aos poetas. Rocque considera também que a obra de José dos Santos Lins, a *Seleção literária do Amazonas*, por sua vez, deixa de incluir muitos nomes, em razão da rigorosa seleção imposta pelo restrito limite de páginas delimitado para a edição.

Desse modo, Carlos Rocque defende que, à exceção da obra de José dos Santos Lins, a antologia de Eustáquio de Azevedo e a de Anísio Mello dedicaram-se apenas ao campo poético e, por conseguinte, não contemplaram o conto, o romance, o ensaio, a crítica, a crônica, o teatro, entre outros. Segundo o autor, jamais houve uma preocupação de elaborar um levantamento biobibliográfico tão acurado da cultura amazônica. Nesse sentido, a antologia de Carlos Rocque representa uma importantíssima obra de vulgarização da produção escrita sobre essa região. Segundo o antologista paraense, a falta de divulgação, distribuição e impressão das obras de escritores da Amazônia é justamente uma das razões que contribuem para o total desconhecimento em nível nacional do que já se escreveu sobre essa parte do Brasil.

Para selecionar os escritores que deveriam ser inseridos na antologia, Carlos Rocque estabeleceu dois critérios: 1) o autor não precisaria ter nascido na Amazônia, mas deveria ter vivido na região pelo menos uma parte de sua vida e, sobretudo, ter contribuído para a sua cultura; 2) o autor também não apareceria mais de uma vez: mesmo que fosse poeta, romancista, contista e cronista, por exemplo, seria incluído no campo cultural no qual mais contribuiu.

De acordo com essas categorias estabelecidas na antologia de Carlos Rocque, é interessante observarmos que 292 escritores antologados se destacaram mais pelo cultivo de versos, enquanto apenas 32 se sobressaíram mais como contistas e 30 como romancistas. Esse fato nos leva a inferir que a produção literária sobre a Amazônia se enveredou mais pelos caminhos da poesia.

Entre os prosadores listados, a maior parte possui uma produção que se concentra no século XX. Além de Inglês de Sousa e Marques de Carvalho, os poucos representantes do século XIX, segundo Carlos Rocque, são Agostinho Vianna (?-1916), Barroso Rebello (1867-?), Paulo Maranhão (1872-1966), João Affonso do Nascimento (1855-1924), Lourenço da Silva Araújo Amazonas (1803-1864) e Rodolfo Teófilo (1853-1932).

5 INTRODUÇÃO À LITERATURA NO PARÁ

Dois anos após a publicação da obra de Carlos Rocque, veio a lume a *Introdução à literatura no Pará*, obra dividida em oito volumes, escrita sob os auspícios da Academia Paraense de Letras (APL) e organizada por Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro, membros da principal agremiação literária instituída no estado. O primeiro volume foi lançado no ano de 1990 e o oitavo e último, por sua vez, foi lançado em 1997.

A antologia foi inspirada pelos autores com os seguintes objetivos: 1) promover o levantamento de todos os escritores que nasceram ou viveram no estado do Pará desde a fundação de Belém em 1616; 2) complementar ou subsidiar trabalhos anteriores elaborados com a mesma pretensão, assim como a *Antologia amazônica*, de José Eustáquio de Azevedo, e a *Antologia de cultura amazônica*, de Carlos Rocque; 3) formar “um desfiar de rostos que formalizem o que vem a ser [...] a prosa e a poesia criadas paraensisticamente” (MEIRA, ILDONE, CASTRO, 1990, vol. 1, p. 6); 4) atrair a atenção de professores e alunos para a produção literária desenvolvida no estado.

Embora tenham como pretensão elaborar uma obra que delinieie os percursos da atividade literária no Pará desde o século XVIII, Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro compreendem que “inexiste uma literatura paraense, desde que o fenômeno literário é um fato universal e não localista, o regional sendo reflexo de todo um sequenciamento de generalidades que põem o nacional prioritariamente no centro da discussão” (MEIRA, ILDONE, CASTRO, 1990, vol. 1, p. 7). Por essa razão, os membros da Academia Paraense de Letras decidiram atribuir à antologia o título de *Introdução à literatura no Pará*, pois ressaltam, desse modo, que há uma produção literária no estado que, por sua vez, pertence à literatura brasileira.

Para realizar a coleta de dados acerca dos escritores que produziram no Pará, a pesquisa foi dividida entre os antologistas da seguinte forma: a Clóvis Meira coube a tarefa de compilar os autores que exerceram a atividade da escrita nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, desde o poeta amazonense Bento Figueiredo Tenreiro Aranha. Os poetas e prosadores da primeira metade do século XX ficaram sob a responsabilidade de José Ildone, enquanto a Acyr Castro coube compilar os representantes da segunda metade do mesmo século.

O resultado da pesquisa realizada pelos antologistas foi a reunião de mais de 430 escritores. Na *Introdução à literatura no Pará*, os verbetes de todos esses intelectuais apresentam informações biobibliográficas e uma miniantologia de textos, como poemas, crônicas, contos, discursos, ensaios críticos, entre outros.

Na obra de Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro, é possível encontrarmos não apenas os intelectuais naturais do Pará, como também os radicados no estado. É interessante também ressaltarmos que os organizadores não inseriram na obra em questão apenas ficcionistas e poetas, mas também intelectuais que se dedicaram, sobretudo, ao campo religioso, político e/ou acadêmico-científico.

Muitos dos intelectuais aludidos na obra dos membros da Academia Paraense de Letras exerceram a atividade jornalística. No Brasil, sabemos que a imprensa periódica foi responsável pela divulgação da produção literária de muitos escritores no século XIX. Até mesmo autores que alcançaram posteriormente o estatuto canônico chegaram a publicar poemas, crônicas, contos e romances primeiramente nas páginas de jornais e revistas para depois editá-los em livro, a exemplo de Joaquim Manoel de Macedo, Teixeira e Sousa, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Visconde de Taunay, Machado de Assis, Raul Pompéia e Aluísio de Azevedo (Cf. NADAF, 2009).

Seguindo a mesma tendência que se arrolava no restante do Brasil, muitos escritores da Amazônia no século XIX também deixaram uma parte significativa de sua produção literária lançada em periódicos. De acordo com Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro, Marques de Carvalho, por exemplo, não apenas publicou o que produziu em livro, como também atuou como colaborador de diversos jornais belenenses oitocentistas, sobretudo na *Província do Pará*, no *Diário de Belém* e no *Diário do Grão-Pará*, nos quais divulgou vários trabalhos, tanto em verso quanto em prosa. Segundo os antologistas, Paulino de Brito, escritor e jornalista amazonense radicado em Belém, assim como Marques de Carvalho, publicou trabalhos em livros (romances, poemas e gramáticas) e ainda deixou muito do que escreveu esparsos pelos jornais da época. Poeta e jornalista amapaense, Múcio Javrot, pseudônimo de Joaquim Francisco Mendonça Júnior, também “deixou nos jornais a maior parte do que produziu, muita coisa ainda inédita” (MEIRA, ILDONE, CASTRO, 1990, vol. 5, p. 256).

Conforme os organizadores da *Introdução à literatura no Pará*, alguns autores nunca chegaram a publicar trabalhos em livros. Seus escritos, tanto em prosa quanto em verso, foram divulgados apenas em páginas de jornais e revistas oitocentistas. Poeta e jornalista paraense, Antônio Marques de Carvalho (1867-1915), por exemplo, “não deixou livros publicados. Seus trabalhos encontram-se nas páginas dos jornais e revistas da época em que viveu. [...] esqueceu de colecionar o que produzia” (MEIRA, ILDONE, CASTRO, 1990, vol. 3, p. 69). Do mesmo modo, Frederico Rhossard (1868-1900), poeta e jornalista paraense, não reuniu seus versos em livros. Segundo Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro, Rhossard é “hoje desconhecido das novas gerações paraenses, inclusive pela falta de um livro que desse corpo ao que produziu” (MEIRA, ILDONE, CASTRO, 1990, vol. 4, p. 272). O poeta militou na imprensa paraense da época como redator do *Diário do Grão-Pará*, *Diário de Belém*, *A Arena* e *Comércio do Pará*. Nesses jornais, publicou todos ou quase todos os poemas que escreveu.

Na *Literatura Paraense*, José Eustáquio de Azevedo (1990) enumera alguns fatos que contribuíram para relegar a produção literária paraense a lugar periférico no âmbito das letras no Brasil. O autor afirma que a publicação de livros na região amazônica era um prazer do qual poucos escritores poderiam desfrutar, pois muitos não possuíam recursos financeiros suficientes para divulgar os seus trabalhos literários nesse formato de suporte. Nas biografias da *Introdução à literatura no Pará*, por exemplo, é possível percebermos que nenhum prosador ou poeta sobreviveu da própria pena. Além da atividade da

escrita, esses intelectuais muitas vezes também eram jornalistas, professores, advogados, médicos, políticos e funcionários públicos. Esse fato nos leva a crer que na região amazônica, assim como no restante de todo país, a produção poética ou ficcional não era lucrativa. O jornal, portanto, era o meio mais acessível para que os poetas e os prosadores da Amazônia do século XIX disponibilizassem os seus escritos, pois esse suporte, em relação ao livro, apresenta um custo de produção mais baixo e, conseqüentemente, oferece um preço mais atrativo aos olhos dos leitores.

Conforme Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro, os ficcionistas, no entanto, são poucos e muitos ainda enveredaram também pela produção de versos, a exemplo de Marques de Carvalho, Paulino de Brito e Bruno Seabra. Além desses três escritores de prosa de ficção, os antologistas mencionam Eustáquio de Azevedo, Inglês de Sousa, Juvenal Tavares, José Veríssimo e Teodorico Magno.

Considerando que na *Introdução à literatura no Pará*, assim como na *Antologia amazônica*, de Eustáquio de Azevedo, na *Lira amazônica*, de Anísio Mello, na *Seleção literária do Amazonas*, de José dos Santos Lins, e na *Antologia da cultura amazônica*, de Carlos Rocque, é possível afirmarmos que há um número considerável de escritores de prosa de ficção na e da Amazônia do século XIX para além do que atestam os compêndios de história da literatura brasileira. Para os pesquisadores da atualidade, fica a incumbência de decifrar esses escaninhos que, apesar do esforço reconhecido dos autores aqui listados, não foi suficiente para recuperar todos os nomes que compõem a história literária da Amazônia.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. **História da literatura brasileira**. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 1973.

AZEVEDO, José Eustáquio de. **Antologia amazônica**: poetas paraenses. 3. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1918.

_____. **Literatura paraense**. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A renovação do discurso historiográfico brasileiro. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (Organizadores). **50 anos depois**: estudos literários no Brasil contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2014.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos (1750-1880)**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 2. vols.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 13. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 2. vols.

COUTINHO, Afrânio (Organizador). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 6. vols.

LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LINS, José dos Santos. **Seleção literária do Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr (Organizadores). **Introdução à literatura no Pará: antologia**. Belém: CEJUP, 1990. 8. vols.

MELLO, Anísio. **Lira amazônica: antologia**. São Paulo: Correio do Norte, 1965.

MERCHIOR, José Guilherme. **Breve história da literatura brasileira: De Anchieta a Euclides**. 4. ed. São Paulo: Realizações, 2014.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985-1989. 5. vols.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. Introdução. In: LINS, José dos Santos. **Seleção literária do Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. **Letras (UFSM)**, v. 39, p. 119-138, 2009.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: Da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

REIS, Artur César Ferreira. Prefácio. In: LINS, José dos Santos. **Seleção literária do Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

ROCQUE, Carlos. **Antologia da cultura amazônica**. Belém: Amazônia Edições Culturais Ltda. (AMADA), 1970. 9. vols.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. 5. vols.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. **Breve história da literatura brasileira**. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

Recebido em 19/09/2017

Aceito em 21/12/2017

UMA ESPAÇONAVE NA ALDEIA INDÍGENA

A SPACESHIP IN AN INDIGENOUS VILLAGE

*Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros*¹

RESUMO: O antropólogo Pedro Cesarino contou no romance *Rio acima*, publicado em 2016, seu primeiro livro de ficção, como um mito indígena brasileiro foi descoberto. Este tema lhe permite discutir algumas questões cruciais para as ciências humanas, como ritos secretos e narrativas e poemas secretos.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Mito. Ritos secretos.

ABSTRACT: In his first fictional work, the novel *Rio Acima*, published in 2016, anthropologist Pedro Cesarino tells how a Native Brazilian myth was discovered. This theme allows him to discuss a number of questions crucial to the human sciences, such as secret rites and secret narratives and poems.

KEYWORDS: Novel. Myth. Secret rites.

¹ Doutor (1995) e Mestre (1990) em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Graduado em Letras (1985) e em Literatura Brasileira (1986) pela Universidade Católica Dom Bosco. Professor titular no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: panambi@matrix.com.br

UMA ESPAÇONAVE NA ALDEIA INDÍGENA

Em 2016, com o lançamento de *Rio Acima*, sua primeira obra de ficção, o antropólogo Pedro Cesarino se revelou um romancista no mínimo interessante. Pretendo comentar alguns aspectos do seu romance de estreia, o qual é assumidamente satírico ao fazer o relato das (des)venturas de um etnógrafo “triste e magro” que, atuando numa universidade do Sudeste do país, segue para o Norte a fim de embrenha-se na floresta em busca da versão mais longa (e da mais completa, talvez) da “história do pegador de pássaros”, a qual ele persegue há anos, sem sucesso, embora conheça os melhores narradores que poderão lhe contar o mito em questão. No departamento onde pesquisa e trabalha, os colegas mais velhos avaliam com desconfiança sua contribuição à área antropológica, e um jovem professor o desqualifica publicamente, ironizando e desmerecendo seu projeto de coleta de uma história exotérica.

Como se percebe, o calejado etnógrafo (não é um jovem estudante) se encontra num impasse: por um lado, perdeu o apoio dos colegas e, por outro, não pode contar com a colaboração dos informantes indígenas, que se negam a lhe narrar o mito. Como precisa fazer algo, decide retornar mais uma vez à floresta, agora quase que com fastio e sem grandes expectativas; a viagem é, contudo, na aparência, uma tentativa derradeira de coletar o texto secreto que ele deseja deixar registrado no seu gravador, o qual espera trazer de volta para o departamento da universidade do Sudeste. Nesse ponto, o enredo poderia ser lido como o retrato alegórico de um etnógrafo anacrônico que enfrenta sozinho, com antigos métodos antropológicos, uma realidade indígena que não existiria mais no Brasil e na qual o solitário estudioso dos mitos, figura obsoleta, não teria um verdadeiro trabalho de pesquisa a realizar, coisa que, aliás, o mundo acadêmico que o isolou e

desqualificou parece saber de antemão. Não é à toa que os índios, aparentemente mais lúcidos do que ele, pedem-lhe que não volte mais para o Sudeste e fique morando na aldeia para sempre, se ainda quiser exercer um papel (e isso é decerto mais do que compreender “de fora” uma cultura estática) na sociedade indígena viva.

Existiria, no século XXI, outro antropólogo que ainda sonhe, como o protagonista de *Rio acima*, em “coletar” sozinho (a tarefa parece ter virado obsessão) uma narrativa secreta, na versão mais longa e completa possível? Se tomarmos uma das principais obras de Pedro Cesarino na área da mitologia, *Quando a Terra deixou de falar* (2013), constaremos que essa importante coletânea de cantos da mitologia marubo é uma obra coletiva que atende a uma demanda nova em termos de coleta de textos: “Frutos de produções literárias individuais ou de colaborações com antropólogos e linguistas, algumas publicações recentes são testemunhas de que o registro do livro e da escrita passa, aos poucos, a ser ressignificado” (CESARINO, 2013, p. 13). Nas obras coletivas publicadas em português, nas quais o antropólogo é organizador e tradutor, ao lado de autores indígenas, não bastaria mais, alerta o mitólogo, o registro de imagens e conceitos, mas também espera-se ler uma recriação da *performance* oral que possa trazer o ritual e a linguagem cerimonial para dentro do livro. Ainda que o coletor de narrativas de *Rio acima* deseje declaradamente fazer justiça à arquitetura literária dos mitos (ele transcreve alguns cantos sagrados), questões de ordem prática e acadêmica parecem se contrapor à realização satisfatória desse projeto; assim, a comunicação nada fácil com seus pares na universidade e, mais tarde, com os narradores nativos, deixam-no aturdido e estressado, a ponto de sentir-se acossado pela sensação de estar “no lugar errado”, o que só aumenta sua irritação e seu desconsolo em pleno “labirinto verde”, como ele denomina a floresta com seus rios navegáveis.

Talvez eu devesse falar em círculo vicioso para descrever, resumidamente, a situação do etnógrafo que se vê “sem saída” numa situação que se revela cada vez mais desfavorável; assim, ele não encontra de imediato, no seu retorno à floresta, o narrador sonhado, o único capacitado (ideal ilusório) a lhe contar o verdadeiro mito que tanto cobiça. Confesso que não senti muita simpatia pelas agruras pessoais e profissionais do protagonista do romance, um personagem a meu ver antipático e enervante quase o tempo todo; no fundo, ele não consegue admitir para si mesmo que é um tipo de pesquisador em extinção e que, para sobreviver na selva, precisaria se reinventar. Mas, como leitor, diferentemente dos seus colegas da universidade, não cheguei ao ponto de desconfiar de suas habilidades de pesquisador nem torci antecipadamente pelo fracasso de sua empreitada.

Recapitulando a sua saga infeliz, a viagem (será mais uma ou a última?) começa numa universidade de prestígio, na qual, como já sabemos, a posição do etnógrafo não é nada cômoda, pois seus pares veem com ceticismo seu projeto de pesquisa, o qual ele não consegue levar avante (nem parece, às vezes, acreditar muito nos seus objetivos), não podendo, por conta disso, apresentar um resultado, sequer parcial. Eis o que diz o romance sobre a atmosfera tensa que envolve o

protagonista, eterno pesquisador atormentado pelo fracasso, antes de rumar cabisbaixo e abatido para a floresta distante: enquanto os professores mais experientes desconfiam das suas ideias, um colega de sua idade não perde nenhuma oportunidade de desqualificá-lo publicamente com ironias.

Quando, meses depois, ele desce da canoa indígena que o conduziu até seu destino, onde residiria o melhor contador do rio, uma decepção o espera: sua mãe indígena não vem recebê-lo. Depois, ao tomar a decisão de visitá-la na sua choça, para reatar os laços, ela não lhe oferece milho assado, como fizera nas suas outras passagens por aquelas bandas. E o pior de tudo vem a seguir:

Minha mãe adotiva e minhas irmãs, deitadas ali nas redes do fundo da maloca, começam a rir. Primeiro umas risadas discretas, que depois aumentam de volume de maneira repetitiva, como se fossem um coro. Estranho para os padrões de etiqueta que conheço: nunca jamais se ri de hóspedes. Mas serei eu ainda um hóspede? Aquele que chamam de meu irmão começa a rir também. Todos começam a rir mais forte. E eu não entendo, não encontro a graça, fico perplexo em meio àquele coro que parece ser dirigido a mim, mas por que justo a mim? (CESARINO, 2016, p. 81)

Essa cena, que revela todo o humor insólito dos indígenas, parece repetir, de forma mais ampliada e devastadora para a autoestima do narrador (o livro é narrado em primeira pessoa), uma outra cena que se passa em sala de reunião, na universidade do Sudeste, que já mencionei, mas que agora cito na íntegra:

O Marcelo Vieira de Andrade, aquele paulista competitivo que tinha estudado na Sorbonne, não perdia a chance de me desqualificar com suas ironias. Vinha com seus ridículos ombrinhos de passarinho encolhidos dentro da camisa polo, sentado ali nas primeiras cadeiras da sala de reunião, com seu ar de superioridade, com sua carapaça de cinismo. Eu achava graças e tentava não cair nas armadilhas. (CESARINO, 2016, p. 81)

O colega esnobe que ri do narrador é, segundo a leitura que proponho, uma versão (ou o primeiro esboço) do irmão indígena que, nessa sua nova estada na floresta, o recebe com um sorriso sarcástico, mostrando os dentes que acabara de afiar, dentes agora semelhantes aos da onça e da ariranha. Essa imagem dos dentes, como ainda voltarei a falar, prenuncia a cena final do romance, na qual o narrador se vê rodeado pelos amigos mais chegados, que lhe mostram seus dentes afiados, os quais até esse momento ele não havia percebido.

Um homem solitário cercado de dentes pontiagudos e de risos sarcásticos: este talvez seja um bom retrato desse antropólogo melancólico e desencantado que se põe a gritar repentinamente no meio de um terreiro enluarado; sim, ele é muito dado a ataques histéricos, como uma velha galinha imbecil e neurótica, para usar uma imagem empregada pelo próprio protagonista do romance, em outro contexto.

Comentei que o narrador (ele é o próprio protagonista) chega à aldeia numa canoa; depois, já devidamente instalado nela, reúne-se com os idosos que lhe propõem que doravante passe a viajar numa espaçonave. Essa cena absurda e hilária me faz associar agora o romance de Pedro Cesarino com o romance futurista *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, publicado originalmente em 1932, em que se fala da vida numa Reserva de índios e mestiços à qual se chega de foguete. No entanto, nessa espaçonave podem viajar somente os habitantes do mundo civilizado, onde todos são manipulados pela engenharia genética, à qual cabe criar os membros das castas que compõem a sociedade do futuro, que é rigidamente hierarquizada; dessa forma, obtém-se, antes do nascimento, sujeitos que se sentirão ao longo da vida satisfeitos em seus respectivos papéis e que se considerarão “felizes”, não questionando seu condicionamento. Os indígenas, assim como os mestiços, por não poderem integrar-se à sociedade “livre” (ou ideal, branca) e não exercerem nenhuma função que a beneficie (não são obrigados a servi-la, pois não constituem uma casta), vivem à parte do resto da humanidade, em áreas delimitadas por cercas eletrificadas. Aqueles que nascem na Reserva de Selvagens estão destinados a morrer nela.

Um jovem casal da elite decide visitar, nas suas férias, esse local insólito cheio de animais ferozes, como pumas e porcos-espinhos, e toma em Londres o Foguete Azul do Pacífico que os deixa, depois de algumas horas, em New Orleans, de onde os dois partem para a Reserva, que fica perto dali e está cercada por tela metálica de alta-tensão, como enfatiza o conservador, onde vivem cerca de sessenta mil índios e mestiços “absolutamente selvagens”, falando línguas extintas, como o zuni e o espanhol, e cultivando antigas superstições, como o culto aos antepassados, o totemismo, o Cristianismo... Depois de cruzarem a cerca que separa a civilização do estado selvagem, eles voam de helicóptero por sobre desertos e florestas e avistam finalmente a hospedaria onde pernoitarão, não muito distante do *pueblo* que pretendem visitar. “E lembrem-se”, avisa o piloto depois de lhes confirmar que regressará no dia seguinte, “eles são absolutamente inofensivos; os selvagens não lhes farão mal algum” (HUXLEY, 2014, p. 133).

O casal de namorados, ao adentrar a praça da aldeia indígena, assiste então a uma cerimônia tradicional à qual assoma, repentinamente, um grupo pavoroso de “monstros”, que ficam logo rodeados pelos moradores:

Horrendamente mascarados, ou pintados a ponto de perderem todo o aspecto humano, começaram a dançar em torno da praça, batendo com os pés no chão, numa estranha dança claudicante; davam voltas sem parar, cantando e marchando, outra vez, ainda outra – um pouco mais depressa a cada volta; e os tambores mudaram e aceleraram o ritmo, que se tornou semelhante ao latejar da febre nos ouvidos; e a multidão começou a fazer coro com os dançarinos, em tom cada vez mais alto; e uma primeira mulher urrou, depois outra, e mais outra, como se as estivessem matando; e depois, subitamente, o que ponteeava a dança destacou-se do círculo, correu para um grande baú de madeira que havia na extremidade da praça, ergueu a tampa e tirou um par de cobras negras. HUXLEY, 2014, p. 141 – 142)

Os cantos indígenas, se num primeiro momento lembraram, como a mulher disse para o seu companheiro, os cantos comunitários das castas inferiores, tornaram-se depois estranhos e desagradáveis, a ponto de ela julgar, no final, quando o sangue começou a verter do corpo de um jovem que caiu no chão, o espetáculo como um todo “horroroso”. O namorado reconhece que é difícil compreender a vida selvagem, sobretudo porque lhe parece que os índios vivem em outra época, e até em outro planeta, ao qual, evidentemente, eu poderia acrescentar, só se chegava de foguete. Aldous Huxley explorará satiricamente, até o final do romance, esse contraste entre uma sociedade totalitária, onde todos se sentem eternamente alegres e felizes vivendo num ambiente asséptico e sem surpresas, e uma sociedade tribal degradada, cujos habitantes, que sobrevivem em meio à poeira e ao lixo, têm bastante experiência com as bombas de gás para ousarem protestar ou fazer qualquer tipo de reivindicação àqueles que os mantêm confinados na Reserva, sem nenhuma possibilidade de chegar a conhecer algum dia o mundo externo.

A impossibilidade de que indígenas e mestiços possam viajar de um lugar para outro, num foguete do *brave new world*, pode ser relacionada a uma cena do romance de Pedro Cesarino que já mencionei e que me levou a citar a distopia de Huxley. A passagem em questão refere-se a uma reunião de chefes indígenas na qual o narrador é recebido com entusiasmo, mas a surpresa maior ainda estará por vir: com um exemplar da revista *Nacional Geographic* em punho, o cacique geral mostra-lhe um foguete “tipo Challenger ou Discovery”, e discursa:

“Este aqui que a gente quer, quer fazer projeto pra trazer este aqui. É bom de ir pra cidade, de canoa não tá mais dando, não. [...] Pode falar com Brasília, Florianópolis, que a gente quer isso daí. São Paulo, Japão, que a gente precisa [...]”

“É isso mesmo, tá certa a palavra dele!”, acrescentaram os outros, eufóricos. (CESARINO, 2016, p. 92)

Boa parte do curto romance de Pedro Cesarino se passa numa canoa lotada de índios e de parafernalias, que se move com vagar pelos rios da Selva Amazônica. A sugestão do cacique de que esse meio de transporte “não tá mais dando” funciona não só como um elogio aos novos meios de transporte aéreo, mas também como uma crítica ao pobre e melancólico etnógrafo, que, ao contrário dos funcionários do governo ou dos missionários, não dispõe de um avião para se locomover entre as aldeias. As várias páginas do romance em que o narrador descreve as agruras da longa viagem de canoa não são as páginas que o cacique gostaria de conhecer, já que está interessado numa possível viagem de foguete e nos benefícios que ela traria a todos os moradores da aldeia. Assim, ao mostrar para o etnógrafo anacrônico a imagem impressa de uma nave, o cacique está, indiretamente, lhe mostrando que, desse momento em diante, ficar narrando viagens de canoa é algo do passado, algo que perdeu talvez o sentido.

De fato, à luz desse discurso aparentemente insensato do cacique, podemos imaginar que o pobre etnógrafo, se pudesse contar com um foguete, não seria pessoa tão irritada e mal-humorada, e teria escrito outro romance, talvez uma

narrativa de ficção científica, mas ajustada às expectativas dos próprios índios. Esse é um dos grandes momentos do livro de Pedro Cesarino, na medida em toca numa questão crucial, a saber, a da relevância da morosa viagem do solitário etnógrafo às aldeias indígenas.

Num romance situado no futuro, *Martian Time-Slip*, Philip K. Dick, um dos maiores nomes da ficção científica norte-americana, descreve a colonização de Marte e apresenta os nativos desse planeta quase deserto como aparentados aos aborígenes australianos (são escuros e quase não possuem bens materiais), sobre cujas cabeças passam incessantemente foguetes vindos da Terra. Um menino autista, com capacidade de ver o futuro, é levado a fazer uma peregrinação até a caverna sagrada dos marcianos, na companhia de um empresário ambicioso que deseja comprar terras na região, onde um grande empreendimento imobiliário seria em breve erguido. Porém, esse empreendimento ainda é secreto, e ele não sabe quais terras deve adquirir, para poder depois revendê-las, a um preço elevado, a possíveis interessados.

O menino, que é capaz de vislumbrar, através de visões pessoais, o empreendimento imobiliário no futuro (o autismo é associado, no romance, à capacidade de fazer especulações apocalípticas), decide então unir-se para sempre aos aborígenes (compartilha com eles, aparentemente, a mesma visão de mundo), e, desse momento em diante, ele, que era mudo, passa a se comunicar com o mundo e despede-se da família expondo-lhe seus motivos. O protagonista do romance de Pedro Cesarino, aflito, perdido e muito magro, como o descreveu um dos personagens do livro, também faz uma peregrinação a terras indígenas em busca de um *tesouro* que lhe possa, ao que tudo indica, assegurar um bom futuro profissional (a coleta do mito secreto irá devolver-lhe, espera-se, a autoestima perdida); mas, ao mesmo tempo, ele é insistentemente convidado a ficar para sempre entre os índios, transformando-se, supõe-se, num deles, mas não se sente capaz de aceitar essa proposta, que é a mais radical que poderia lhe ter sido feita nesse momento de sua vida e de sua carreira universitária. Ele quer afirmar-se no laboratório acadêmico, anunciando a seus pares a descoberta de insuspeitas especulações apocalípticas entre os índios da floresta, mas, ao fazer o balanço dessa viagem que, na aparência, parece ter sido bem-sucedida, afinal, seu estado de ânimo não parece melhorar.

Pouco antes da conclusão do romance, o antropólogo, que já possui a versão cobiçada da história secreta que lhe garantirá um belo futuro acadêmico, se pergunta com melancolia (porém, nunca é totalmente convincente ou conclusivo em seus solilóquios): “O que, afinal de contas, consegui entender? Pouco ou quase nada. Penso no que que poderia ser escrito a partir disso tudo e nada me interessa, quase nada me interessa” (CESARINO, 2016, p. 143). Esse poderia ter sido o final no livro, mas ele ainda se prolonga por mais um capítulo, onde os dentes afiados e os sorrisos malévolos voltam a rodear o protagonista. É a parte da obra que menos me agradou, porque, inicialmente, a li como uma concessão ao realismo mágico contemporâneo que parece estar renascendo na literatura de língua portuguesa, graças, em parte, às obras do moçambicano Mia Couto, autor muito lido e comentado ultimamente no Brasil.

De qualquer maneira, talvez haja aí uma demonstração de que o antropólogo, ao contrário de outros brancos que povoam o romance, vivenciou profundamente, na imaginação e na realidade, o mito por meio da sua encenação ritual, o que lhe exigiu um esforço enorme e lhe impôs ao mesmo tempo um sacrifício. É uma cena muito diferente daquela que o próprio Pedro Cesarino descreve quando missionários norte-americanos entram inesperadamente em contato com uma cerimônia fúnebre. Tal como o ritual “horroroso” descrito por Aldous Huxley em *Admirável mundo novo* (citei-o parcialmente acima), também o ritual dos índios da floresta prega um grande susto nos brancos incautos:

Os missionários caminham em direção à maloca do falecido e ao caminho que leva ao porto. Hesitam e terminam entrando novamente na maloca. De repente, vemos o casal mais velho sair correndo dali, alvoroçados. Alguns gritos cavernosos saem de dentro da maloca. O casal mais velho desce desesperadamente as escadas. “O sangue de Jesus tem poder!”, gritam. “O sangue de Jesus tem poder!”, berram histéricos. Entram na canoa, ligam o motor e saem frenéticos pelo rio, deixando o jovem e assustado missionário Jonathan para trás. (CESARINO, 2016, p. 130)

Nada havia na maloca além do esqueleto paramentado do defunto mais ilustre do lugar, falecido pouco antes. Enquanto na distopia de Huxley o Cristianismo é execrado, ao lado de todas as práticas religiosas milenares, consideradas uma superstição do passado, aqui Cristo é a barreira que separa índios e brancos. Uns vivem no planeta pagão; outros, no planeta cristão. O antropólogo, por sua vez, com sua magreza extrema, parece levitar acima dessa fronteira, assistindo à crise a seus pés de maneira impassível. Não é mais ele quem grita desnortado na aldeia.

Concluirei lembrando a opinião de Louis-Ferdinand Céline sobre o histerismo tropical (um forte ingrediente de *Rio acima*, conforme vimos), expressa no seu romance *Viagem no fim da noite*:

É difícil olhar em sã consciência as pessoas e as coisas dos trópicos por causa das cores que delas emanam. Estão em ebulição, as cores e as coisas. Uma latinha de sardinhas aberta em pleno meio-dia na rua projeta tantos reflexos diferentes que assume para os olhos a importância de um acidente. Tem que se tomar cuidado. Lá não só os homens são histéricos, as coisas também se metem a ser. (CÉLINE, 1995, p. 135)

REFERÊNCIAS

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Viagem ao fim da noite**. Traduzido por Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CESARINO, Pedro. **Rio acima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESARINO, Pedro (Org.). **Quando a Terra deixou de falar**: cantos da mitologia marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.

DICK, Philip K. **Martian Time-Slip**. Boston e Nova Iorque: Mariner Books, 2012.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Traduzido por Lino Vallandro. São Paulo: Biblioteca Azul/Globo, 2014.

Recebido em 28/09/2017

Aceito em 27/12/2017

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO CONTO “ANA DAVENGA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

REPRESENTATIONS OF VIOLENCE IN CONCEIÇÃO EVARISTO’S SHORT STORY “ANA DAVENGA”

*Sebastião Marques Cardoso*¹
*Elen Karla Sousa da Silva*²

RESUMO: A literatura produzida por Conceição Evaristo traz a condição do negro brasileiro, notadamente a da mulher negra brasileira. A escritora busca retratar a condição feminina negra na sociedade, de forma realista. A descrição feminina obedece ao real contexto de violência contra a mulher, exclusão social e racial, pois mostra que mesmo inserida em um grupo no qual é contestado pela cor da pele, a mulher negra tende a ser oprimida. As personagens de seus textos nos são expostas, carregadas de denúncias como isolamento, violência, submissão, vida na favela, exclusões sociais, entre outras. Nessa perspectiva, pretendemos analisar o conto “Ana Davenga” (2015), objetivando analisar como se configura a temática da violência. O texto em estudo é uma narrativa que, embora ficcional, é semelhante às vivências de mulheres de nossa sociedade; embora seja um texto literário, simboliza histórias reais sobre as quais, na maioria das vezes, desconhecemos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Sociedade. Violência. Literatura Afro-Brasileira. Ana Davenga. Conceição Evaristo.

ABSTRACT: The literature of Conceição Evaristo describes the condition of black Brazilians, especially black Brazilian women, seeking to realistically portray their status in society. Her description follows the real

¹ Doutor em Teoria e História Literária (2006) pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Letras (1999) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Graduado em licenciatura plena em Letras Português/Francês (1996) pela mesma universidade. Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: sebastiaomarques@uol.com.br

² Mestre em Letras (2016) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduada em Letras (2008) pela Universidade Estadual do Maranhão. Professora substituta na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Caicó, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: elenuema@gmail.com

context of violence against women and racial and social exclusion, showing that even within a group challenged by skin color, black women tend to be oppressed. The characters in her texts are described to us as laden with complaints about isolation, violence, submission, life in the slums, social exclusion, etc. From this perspective, we intend to analyze the short story “Ana Davenga” (2015), aiming to analyze how the theme of violence is structured. The text under consideration is a narrative which, although fictional, is similar to the life of many women in our society; although it is a literary text, it symbolizes real stories that, for the most part, remain unknown.

KEYWORDS: Literature and Society. Violence. Afro-Brazilian literature. Ana Davenga. Conceição Evaristo.

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO CONTO “ANA DAVENGA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim,
como amontoados eram os barracos de minha favela.
(EVARISTO, 2006, p. 21)

A literatura pode ser encarada com uma ferramenta para investigar e propagar princípios de determinados grupos, visto que a literatura revela características locais, externando as peculiaridades e a realidade social de determinando período da história ou problemas sociais latentes. Assim, o objetivo de nosso trabalho é analisar como se configura a temática da violência observando ação das personagens nos de contos de Conceição Evaristo, bem como a representação realista no texto da referida autora. Em uma sociedade onde prevalece o patriarcalismo, a mulher negra se defronta com situações de complexidade. Os autores afro-brasileiros por meio da *escrevivência*³ pronunciam suas falas pelas inúmeras mulheres negras. Reproduzem experiências que somente os/as negros/as experenciam, suscitando às suas personagens as distintas funções: mães, esposa, mulher que sofre, que batalha por suas convicções.

³ Conceição Evaristo desenvolveu o conceito de *escrevivência*, em uma entrevista dada ao programa online *Imagem da Palavra*, ela assegura: “eu acho que pra você escrever, o que opera essa matéria é o mundo, é a vida. Por isso, é a *escrevivência*, se eu me retirar para escrever, pode saber que eu já colhi tudo lá fora” (2012), portanto, a escrita em prosa ou em verso que se encontra conexa à sua própria vivência.

A trajetória de Conceição Evaristo na literatura se inicia em 1990, com a publicação de poemas nos *Cadernos Negros*, cujas temáticas da discriminação racial, de gênero e de classe são recorrentes nessas publicações. Mulher de origem pobre e negra. É desse ambiente que Evaristo fala, que escreveu e escreve suas produções. Estreou em 2003 com a obra *Ponciá vicêncio* (Ed. Maza), que foi lançado também nos Estados Unidos, na França e brevemente no México, *Becos da Memória* (2006). Em versos, Conceição Evaristo publicou *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008) e também a coletânea de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e *Olhos d'água* (Pallas), que venceu Prêmio Jabuti na categoria de Contos em 2015. E *Histórias de leves enganos e parecenças* em 2016, que trata de uma reunião de contos recém-lançado que simboliza a estreia da autora na Editora Malê. De modo geral, nas produções de Evaristo há uma crítica social e a religiosidade, que prefere nomear de ancestralidade. O encantamento e o tom de mistério são os fios que vinculam os contos de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016).

Conceição Evaristo é oriunda de uma família de mulheres negras empregadas domésticas, cozinheiras, faxineiras, a segunda filha a nascer de um total de nove irmãos, a autora, afirma que durante a infância não viveu a miséria na favela do Pendura Saia, fincada no alto da Avenida Afonso Pena, área ilustre de Belo Horizonte. Neste local, da mãe e das tias, chegara a escutar inúmeras histórias e além de inventar outras. A ficção era imprescindível à sobrevivência, um modo de enaltecer a sua realidade. Tal experiência é o combustível de sua escrita ou, assim como Evaristo garante, de sua “escrevivência”.

A escritora negra, Conceição Evaristo, busca retratar a condição feminina negra na sociedade, de forma realista. A descrição feminina obedece ao real contexto de violência contra a mulher, exclusão social e racial, pois mostra que mesmo inserida em um grupo no qual é contestado pela cor da pele, a mulher negra tende a ser oprimida. Este tipo de texto literário, que retrata a condição feminina negra, vem ganhando espaço na literatura brasileira, pois reivindica e marca a consciência crítica daqueles que se opõem à opressão. Em várias entrevistas a escritora afirma que a sua condição de mulher negra marca a sua escrita, de maneira racional inclusive. Opta por tais temáticas, por escrever desse modo, afirmando assim, que isso a caracteriza como uma cidadã e como escritora.

Evaristo parte de personagens concretos, que, conforme a autora, é a “[...] escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2007, p. 20). Ao construir, em uma narrativa, uma doméstica, por exemplo, a autora se autoconstrói, constrói sua mãe, sua irmã, pessoas que fazem parte do seu convívio. A autora atribui ao seu texto o estatuto de escrevivência, que seria o compromisso entranhado de compreensão da literatura pelos gestos da vida. Desenvolveu esse conceito em uma entrevista dada ao programa *online* Imagem da Palavra (2012). Ela assegura: “eu acho que pra você escrever, o que opera essa matéria é o mundo, é a vida. Por isso, é a escrevivência, se eu me retirar para escrever, pode saber que eu já colhi tudo lá fora”, portanto, a escrita, em prosa ou em verso, que se encontra entrelaçada à sua própria vivência, ao aproximar os caminhos entre a ficção e a realidade, a partir do acúmulo de

memórias e experiências que foram vivenciadas desde sua infância. E de acordo com Evaristo: “É necessário comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (EVARISTO, 2007, p. 17).

Salientamos que a concepção de aspectos autobiográficos não é resultado de uma concepção que reconhece o texto literário como um reflexo da realidade material. Candido nos previne que necessário ligar

[...] texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava [a obra] pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura [estética] é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 2006, p. 13).

Candido Cunha em um ensaio no qual discorre sobre algumas obras de autores mineiros, assevera que “mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia” (CANDIDO, 1989, p. 51). Acreditamos que tal caracterização é, em todo caso, oportuno à escrita de Evaristo, pois nessa perspectiva, a escrita de Evaristo se enquadra em texto de ficção autobiográfico, o seu valor situa-se no substrato de realidade que transporta: a vivência de Evaristo como uma residente da favela se enleia com suas produções ficcionais.

A literatura que Conceição produz é poética, é musical, é ritmada, não para adormecer os da casa-grande, como costuma proferir a escritora e, sim, para despertá-los dos seus sonos injustos. Enquanto as mulheres negras eram usadas para contar narrativas para adormecer os filhos dos senhores, a literatura produzida por negros não é para adormecer esses filhos dos senhores, não se quer mais que a casa-grande continue adormecida, querem, na verdade, espantar o sono da casa-grande, que ela acorde para compreender o que foi feito nocivamente aos negros, e o que precisa ser feito.

Destarte, a literatura produzida por Evaristo traz a condição do negro brasileiro, notadamente a da mulher negra brasileira. Frisamos que a Literatura afro-brasileira expõe a condição, como povos herdeiros que passaram por um processo de escravização, que os africanos sofreram no processo de colonização, escravizados no próprio solo.

[...] Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, acusando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. (MICHAUD, 1989, p. 119)

O anseio por escrever contendas e sofrimentos deve ocorrer pela ação de expor emoções enclausuradas, e pelo desejo de denunciar sentimentos coletivos. Assim, os autores ficam divididos entre duas esfinges: escrever como uma ação de direito que possuem e escrever para delatar as enfermidades que os dilaceram e dilaceram o social. A respeito disso, Dalcastagnè (2007, p. 56) diz:

Imersos no dilema, muitos se debruçaram dolorosamente sobre a própria escrita, perscrutando-a. Surgiam, então, as fraturas – livros que, mais do que a denúncia do momento, expõem o avesso de sua execução e nos falam de um dilaceramento que corrói artista e obra.

Dessa forma, por uma urgência de denunciar e de registrar uma sociedade, ainda que se uma ficção, é necessário lembrarmos que a realidade não é tão sublime. Angústias existem e a “escrevivência” da Literatura Afro-brasileira faz uso dessas aflições vividas por seus antepassados como modo de libertação e voz de denuncia perante a violência sofrida em diferentes aspectos.

Conforme Constância Duarte (2010, p. 233):

Os contos de Conceição Evaristo parecem trazer a expressão de um novo paradigma. Escrita de dentro (e fora) do espaço marginalizado, a obra é contaminada da angústia coletiva, testemunha a banalização do mal, da morte, a opressão de classe, gênero e etnia, e é porta-voz da speranza de novos tempos.

A violência é característica acentuada nos contos de Conceição Evaristo, apresenta-se nas seguintes divisões: Violência Simbólica, Moral e Física. Essas configurações em diversos momentos uma provoca a outra, unificando –se. A violência simbólica, para Bourdieu, diz respeito ao exercício do poder simbólico. “O poder de impor-se mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão arbitrários – embora ignorados como tais da realidade social” (BOURDIEU; PASSERON, 1982, p. 12). Esse poder é praticado pelo dominador, em uma relação de hierarquia, para impor o modo de pensar ao reprimido. Esse poder permanece encravado por ser legalizado. Por conseguinte, a violência simbólica é o ato de atrocidade intelectual, ocasionalmente seguida de agressão moral e física, sofrida por relações consideradas hierárquicas, em que um sujeito sente uma superioridade em relação ao outro, ora por questões raciais, de gênero, de religião, de classe, familiares, entre outras relações hierárquicas arroladas do domínio/ poder e/ou preconceito. Constância Lima Duarte, em seu artigo Gênero e Violência na Literatura Afro-brasileira, discute e analisa a conceituação feita por Pierre Bourdieu sobre violência simbólica:

Nunca concordei inteiramente com a afirmação de Bourdieu, de que a violência simbólica se ‘constrói através de um poder não nomeado’, que ‘dissimula as relações de força’. Ora, tal poder tem nome, e ele é machismo. E as relações de poder, do macho sobre a fêmea, estão bem visíveis nas relações sociais de gênero. Também questiono sua explicação simplista de que a dominação masculina se perpetua porque as mulheres naturalmente a aceitam. Ao invés de buscar a explicação da conduta agressiva no próprio agressor, e o porquê das categorias sociais estarem tão assimiladas ao masculino, parece mais fácil vitimizar, mais uma vez, a vítima. (2010, p. 229)

De tal modo, Duarte (2010) assevera que há uma relação de hierarquia entre mulheres e homens, tal relação é oferecida pelo preconceito patriarcal saturado na sociedade, que define o indivíduo como superior a mulher nos aspectos físicos e intelectuais. A pesquisadora também nos alerta para um problema: o pensamento que a mulher aceita a condição de inferioridade. Pensamento este que vulgariza e exclui a batalha das mulheres por direitos iguais. Assim, Duarte (2010) provocando um questionamento para a motivação das agressões desencadeadas, neste caso, pelo sexo masculino.

O negro ao assumir a função de escritor e protagonista de seus textos, ele realiza reivindicações por uma condição de vida melhor na sociedade através de um modo de escrita próprio. Uma particularidade dessa escrita é a presença da memória em que apresenta o passado e, alicerçado nele, ocasiona mudanças no presente, no qual objetiva “reparar sucessivas perdas como a da memória da ancestralidade africana, da ação heroica nos quilombos, enfim da própria história” (BERND, 1988, p. 23).

A respeito da literatura afro-brasileira, Bernd (1987, p. 22) afirma que a mesma não é limitada “à cor de pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciativo que quer ser negro” e a estudiosa ainda assevera que são “os textos em que for nítido um certo modo negro de ver o mundo” (BERND 1987, p. 16). Desse modo, a literatura afro-brasileira coloca o afrodescendente em visibilidade e tenta minimizar uma construção histórica desse indivíduo, com o propósito de expor uma nova condição no meio social. A proximidade com a literatura afro-brasileira amplia o conhecimento do leitor, uma vez que, a produção literária aborda temáticas culturais afrodescendentes, além de concepções do próprio negro a respeito da sociedade. O contato com literatura afro-brasileira pode desconstruir estereótipos que abrangem os afrodescendentes no Brasil. Assim, percebemos que “o estético se exprime em função do engajamento social e este, por sua vez, se define como um compromisso com os grupos étnicos afrodescendentes” (PEREIRA, 2010, p. 13).

Ana Davenga, personagem título do conto, nome que chama a atenção pela forma expressiva, que soa intenso, espesso, e ao mesmo tempo sem definição. O conto é narrado em terceira pessoa, com alguns períodos de fala direta das personagens. Ana, mulher negra, era mulher intensa, envolvente, feliz, símbolo da liberdade, apaixonou-se por Davenga, o mafioso da comunidade. Ana, passa a

morar em um barraco da favela e passa a usar o sobrenome de seu homem, obedecendo assim a regras patriarcais e ao mesmo tempo é uma ação de autonomia da personagem. Ana necessita de reconhecimento do casamento, para sentir-se ligada ao seu homem. É uma narrativa que, embora ficcional, é semelhante às vivências de mulheres dos criminosos das comunidades do Brasil; embora seja um texto literário, simboliza histórias reais sobre as quais desconhecemos.

No conto há breves referências sobre o ambiente. As personagens nos são expostas, carregadas de denúncias como isolamento, violência, vida na favela, exclusões sociais, condição social, entre outras. Ana Davenga, apresenta inúmeras problemáticas que estão em torno das mulheres nossa sociedade.

No fragmento inicial da narrativa, as frases são contundentes, curtas e comunicam expectativas, através das batidas do coração:

As batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz. Deu um saldo da cama e abriu a porta. Todos entraram, menos o seu. Os homens cercaram Ana Davenga. As mulheres ouvindo o movimento vindo do barraco de Ana foram também. Naquele minúsculo espaço coube o mundo. Ana Davenga não havia confundido a senha. O toque de prenúncio de samba ou macumba estava a dizer que tudo estava bem. Tudo paz, na medida do possível. [...] O toque que ela ouvira não prenunciava desgraça alguma. Se era assim, onde andava o seu, já que o das outras estavam ali? Por onde andava seu homem? Por que Davenga não estava ali? (EVARISTO, 2015, p. 21).

A medida que a história é tecida entre Ana e Davenga, a autora também estabelece como pano de fundo um subtexto que apresenta as relações ente os dois e a sociedade. Davenga é um indivíduo negro que vive em um universo de transgressão, e enxerga em Ana não somente a bailarina despida que viu na televisão bailando “livre, solta, na festa de uma aldeia africana” (EVARISTO, 2015, p. 25) assim como as mulheres de sua família, que não há bastante tempo. Contrariamente ao que se pode esperar de um bandido, para ele “Era preciso ter coragem para chegar a uma mulher. Mais coragem até do que para fazer um serviço” (EVARISTO, 2015, p. 25).

Como já mencionado, Ana foi morar em uma numa favela com um homem criminoso, que “tinha um coração de Deus, mas, invocado, era o próprio diabo”. Era necessário que ela tivesse cuidado, pois não vivia em um paraíso, embora todos a respeitassem por ser mulher de bandido, sua casa/barraco era semelhante a um quartel-general. Sensual, bonita, entretanto, por ser companheira do “chefe”, os homens a olhavam, “buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo o seu corpo” (EVARISTO, 2015, p. 22)

Além disso há uma intensa erotização, era uma mulher voluptuosa, envolvente, sedutora, mostrou essa característica a Davenga logo que se conheceram em uma roda de samba. Ana Dançava “fazia um movimento bonito e

ligeiro de bunda. Estava tão distraída na dança que nem percebeu Davenga olhando insistentemente para ela” (EVARISTO, 2015, p. 24). A partir do primeiro contato, Ana passou a morar com Davenga, passando a ela o seu nome, a partir daí a mulher passa a se chamar Ana Davenga. Nesse ponto de vista, Ana apresenta-se distante dos padrões contemporâneos, em virtude de assumir o nome sobrenome do marido.

A proteção oferecida por Davenga à Ana era um modo de fixar o posicionamento do homem negro, no que diz respeito a virilidade ao enxerga-se “dono” do corpo da mulher. Ana Davenga era subalterna, silenciada, não podia falar sobre o que acontecia em seu dia a dia, vivia no mundo do crime junto ao homem que escolhera. “Ela era cega, surda e muda no que se referia a eles” (EVARISTO, 2015, p. 22). Subtende-se por meio da voz narrativa que existia um receio de que Ana seduzisse outros homens, assim como Davenga foi seduzido. A narrativa é iniciada com um erotismo conferido à mulher negra, Ana é descrita pelo narrador como uma mulher que incutia a cobiça, o desejo nos cúmplices de Davenga, todavia eles tentavam não “perceber a vida e as delícias que explodiam por todo seu corpo [...] E quando o desejo aflorava ao vislumbrar os peitos-maçãs salientes da mulher, algo como uma dor profunda doía nas partes de baixo deles. O desejo abaixava então, esvanecendo, diluindo a possibilidade de ereção, do prazer. (EVARISTO, 2015, p. 22), mas se esforçavam para ignorá-los, pois Ana era a mulher do chefe. Nenhum dos homens da comunidade deveriam olhar para Ana Davenga, caso olhassem, morreriam. Destarte, todos os homens que transitavam em sua casa passam a enxergar Ana como irmã.

Davenga é composto com um homem-menino, forte em suas funções, porém com emoções e anseios que demonstravam uma visível contradição em sua personalidade: “Davenga, que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas” (EVARISTO, 2015, p. 23). Já Ana era submissa a Davenga, é ele que levava o alimento para a casa, é o provedor e Ana dona de casa, que fica à espera de “seu homem”, que fica meses longe de casa, foragido. Ana era responsável pelos trabalhos domésticos, até mesmo para auxiliar as mulheres dos outros criminosos, levando alimentos e sobretudo por satisfazer o bel-prazer de Davenga, por mais que tal ação lhe provocasse dor emocional.

A utilização excessiva de pronomes possessivos é um traço importante, pois apresenta o quão é relevante para as personagens principais se perceberem interligadas mutuamente, em uma maneira de expor aos outros que não estão solitárias e que são desejadas, amadas, queridas. Ana, a todo instante, procura “seu homem” e ele assassinaria quem atrevesse bulir com “sua mulher”. Por mais que a utilização dos pronomes indique a objetificação de indivíduos, eles sugerem ao leitor a noção de posse, domínio sobre o outro e expõe a não solidão das personagens, uma vez que no universo da marginalidade espera-se que os sujeitos ajam e sobrevivam solitários. O conto se dá de modo linear no casebre de Ana e Davenga, contudo é mediado por flashbacks e por monólogos interiores que revelam os sentimentos das personagens a respeito de alguns contextos de suas vidas.

É interessante mencionar que por meio dos flashbacks, a voz narrativa vai construindo o conto e posicionando as personagens, pois de acordo com Candido (1968, p. 51) “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”. Enquanto os momentos de excitação perduram no enredo, o narrador descreve as atitudes e o físico da personagem. Ana é exposta como mulher aparentemente sensual e foi tal modo que atraiu a atenção de Davenga, no dia em que se viram pela primeira vez. Entendemos, distinto de outros momentos da literatura brasileira, que a sensualidade era intrínseca a qualquer atitude que Ana viesse a realizar; era um atributo próprio da personagem.

O interessante é que a cada sequência, aguarda-se que algo nefasto seja apresentado nos parágrafos seguintes. Nesse fragmento, somos recebidos por um “não sei o quê” aflitivo, pujante pela utilização da expressão “prenúncio”, apesar esse vocábulo não “pré-anuncie” comumente infortúnios. A esperança acende em uma passagem e amortece em outra, cultivando o leitor: “Tudo era paz então, uma relativa paz.” (EVARISTO, 2015, p. 21)

Nenhuma informação é dada sobre o seu passado de Ana e nem sobre quem a cercava antes de sua relação com Davenga. A única alusão realizada é descrita na roda de samba, onde conhece Davenga, quando ela se desloca ao banheiro. Ao chegar no barraco de Davenga, ela descobre que o mesmo é bandido, entretanto nada indaga, tao-pouco estranha. “Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver” (EVARISTO, 2015, p. 26)

Na sociedade patriarcal, o prazer é uma particularidade conferida comumente ao homem. E quanto mais numerosa a quantidade de mulheres em volta, maior o estereótipo de “macho”, de homem e de superioridade. Davenga é visivelmente elemento que sofre influência social, segundo Dalcastagné há um preconceito do homem contra a mulher ainda nos textos literários contemporâneos: “o pré-conceito pode continuar sendo veiculado porque a sociedade se mantém preconceituosa, e ela se mantém preconceituosa porque vê seus preconceitos se “confirmarem” todos os dias nas diferentes representações sociais” (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 99)

O conto, em estudo, de modo geral traz denúncias, sobretudo das condições de vida adversas nas favelas, a discriminação e a violência diária da mulher advinda da ausência de uma educação sistemática. A impassibilidade aguda e mordaz dos sujeitos acostumados aos infortúnio de matar ou morrer, na fala de Davenga no momento de um assalto, após roubar tudo de um indivíduo: “– Não, doutor, a cueca não! Sua cueca não! Sei lá se o senhor tem alguma doença ou se tá com o cu sujo!” (EVARISTO, 2015, p. 25)

Além disso, Ana Davenga expõe o seu lado de sonhadora, expondo sensibilidade ao descrever, de modo particular, a intimidade sexual, a maneira de amar daquele indivíduo atroz, insensível e homicida:

Davenga, que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança, soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa. Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada. Depois então, os dois ainda de corpos nus, ficavam ali. Ela enxugando as lágrimas dele.[...] Nada restava a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem. (EVARISTO, 2015, p. 23)

Ana, na condição de mulher de assaltante, moradora da favelada, não tinha o direito de escolher: se propõe somente a amar aquele sujeito, como e quando o homem quisesse ou pudesse, uma vez que Davenga se escondia da polícia. Ana não teve medo de amar, por mais que tivesse consciência dos preconceitos sociais. Ela sabia que o Davenga estava envolvido em atos ilegais, ela vivia à espera de notícias e sabia que poderiam ser más notícias, já que viviam em um ambiente que sempre havia anúncio de ações violentas.

Ana Davenga, vivia sob tensão, considerava natural a opressão na qual vivia. Ela desejava construir uma família, e por mais agressivo e bruto que fosse Davenga, ele não cometia ato de agressão contra ela, pois Davenga tinha paixão por Ana.

Ela não estranhava nada. Muitas vezes, Davenga mandava que ela fosse entregar dinheiro ou coisas para as mulheres dos amigos dele. Elas recebiam as encomendas e mandavam perguntar quando e se seus homens voltariam. Davenga às vezes falava do regresso, às vezes, não. Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. (EVARISTO, 2015, p. 26)

“[...] Qualquer vida era um risco.” (EVARISTO, 2015, p. 26) Supomos que Ana já conhecia os riscos que vida poderia ter, nada causava espanto, era como se ela já tivesse vindo de uma vida violenta. Ela “não estranhava nada” desse modo, podemos entender que a mesma não compreendia a violência psicológica e simbólica pela qual passava. Conforme Figueiredo (2009, p. 45):

A violência simbólica se diferencia da violência moral porque a vítima da simbólica não tem consciência do poder ao qual está sendo subjugada, ao contrário, por vezes sente um misto de temor e afeto pelo agressor. Quando o agressor pertence à sua intimidade (o companheiro, o marido, o filho, os pais, o irmão[...]) a vítima recebe a agressão como proximidade afetiva.

É importante ressaltar uma situação muito curiosa nos momentos de prazer entre Davenga e Ana: ele chorava. “E todas as vezes em que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa” (EVARISTO, 2015, p. 23). A expressão dor nos reporta a mais um indicio de violência, Ana estava exposta a um ambiente em que no lugar de gozo, sentia angústia, aflição, dor, embora fosse dor por Davenga, era uma circunstância bastante embaraçosa. Uma violência

moral, por mais que o homem não proferisse palavras difamatórias, tal ação intervém na moral de Ana, que busca oferecer momentos prazerosos e alegres a Davenga, “seu homem”, na espera de uma reciprocidade. “Era como se Davenga estivesse sofrendo mesmo, e fosse ela a culpada” (EVARISTO, 2015, p. 23). A culpabilidade sentida por Ana, mesmo ser ter cometido nenhum ato indigno nos apresenta como uma característica de violência simbólica, em que a “vítima não tem consciência do poder ao qual está sendo subjugada”, segundo Figueiredo (2009, p. 45).

Outro aspecto perceptível do poder simbólico na relação entre Ana e Davenga encontra-se no seguinte fragmento: “Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor! Um dia pensou em se negar para não ver Davenga chorando tanto. Mas ele pedia, caçava, buscava. Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto do seu homem” (EVARISTO, 2015, p. 23). A violência presentifica-se em duas questões: o “silêncio” de Ana como resposta para alguns questionamentos. Davenga não se abria para Ana e a submete a nutrir relações com ele, mesmo Davenga aos prantos, embora ela não soubesse as razões do choro.

Outro fator que é importante citar trata-se da violência sexual a que Ana é sujeitada. No instante em que Ana se recusa a ter relação sexual com Davenga, e apesar disso “pede, caça e busca”, ele não acata o desejo de Ana. O “gozo-pranto” de Davenga nos faz deduzir que não fazia bem a Ana: “[...] Depois havia o choro de Davenga, tão doloroso, tão profundo, que ela ficava adiando o gozo-pranto” (EVARISTO, 2015, p. 29). Ele a persuade, sem fazer uso da força física, porém faz uso de argumentos convincentes que a fazem ceder ao ato sexual, não sabendo a razão da dor, com o constante sentimento de culpa. O que pode caracterizar uma indução psicológica com fins sexuais, por não haver a princípio uma violência motivada pela força. Ele prejudica a estabilidade mental de Ana, deixando que ela se sinta culpada por algo não cometido. Ana Davenga simboliza mulheres vitimadas por dominações simbólicas e pela vida. Ana é apresentada pelo narrador apresenta como uma pessoa de infância carente e sofrida: “Não, Ana Davenga não havia esquecido, mas também não sabia por que lembrar. Era a primeira vez na vida, uma festa de aniversário[...] E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior num profundo sofrimento.” (EVARISTO, 2015, p. 29).

Ana Davenga engravidou, não sabia que futuro poderia oferecer a esta criança ou se a mesma teria um futuro. A personagem interrogava-se sobre o amanhã:

Distinguiu vozes pequenas e havia as crianças. Ana Davenga alisou a barriga. Lá dentro estava a sua, bem pequena, bem sonho ainda. As crianças, havia umas que de longe ou às vezes de perto, acompanhavam as façanhas dos pais. Algumas seguiriam pelas mesmas trilhas. Outras, quem sabe, traçariam caminhos diferentes. E o filho dela com Davenga, que caminho faria? Ah, isto pertence ao futuro. Só que o futuro ali chegava rápido. O tempo de crescer era breve. O de matar ou morrer chegava breve, também. (EVARISTO, 2015, p. 28-29)

Davenga era um homem de atos repentinos, fez uma surpresa a Ana, uma festa para comemorar o aniversário de Ana, auxiliado pelos companheiros:

Davenga, que festa é esta? Por que isto tudo? – Mulher, tá pancada? Parece que bebe? Esqueceu da vida? Esqueceu de você? Não, Ana Davenga não havia esquecido, mas também não sabia por que lembrar. Era a primeira vez na vida, uma festa de aniversário [...] Ana estava feliz. Só Davenga mesmo para fazer aquilo. E ela, tão viciada na dor, fizera dos momentos que antecederam a alegria maior um profundo sofrimento. (EVARISTO, 2015, p. 29)

É importante notar que no conto em estudo “Ana Davenga” encontramos a imagem da mulher exposta de inúmeras formas ao longo do enredo: dominadora, amante, forte, protetora, amante e fiel. É evidente que personagem Ana Davenga não possuía uma vida perfeita, e quem sabe nem dava importância a isso, talvez por amar Davenga e enxergasse naquela vida o exemplo mais próximo de perfeição. Entretanto, embora Ana tivesse tido contato com alguns modos de violência chegando ao fim de sua vida de modo brutal, mesmo assim a autora por meio da personagem, consegue transmitir sonhos, força e sobretudo coragem por encarar e se arriscar em um lugar repleto de conflitos por amor a Davenga, pelo sonho de construir uma família, que talvez jamais tenha tido.

Como vimos, Ana durante a sua festa de aniversário estava alegre e feliz, jamais havia vivenciado tal situação. Ao final da comemoração, Ana e Davenga principiaram se amar com o presságio. Ademais, o texto permite-nos compreender que, há um clima sugestivo de tensão a cada passagem, entretanto, esse é o período mais contundente do conto. Do “gozo-pranto”, contudo a ação foi interrompida por batidas na porta, batidas que não eram códigos identificadores dos cúmplices de Davenga, e sim, a polícia que invadia o barraco e rendia os dois despidos.

Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de arma em punho. Mandaram que Davenga vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. (EVARISTO, 2015, p. 30)

Davenga vestia-se e indagava-se “O que valia a morte?” ser preso, jamais!, nesse instante o policial quebrava a janela do casebre e apontava o revólver para Ana, que pondo a mão na barriga na tentativa de proteger o filho que esperava de Davenga, sobre o qual ainda não havia dito nada a Davenga. Davenga tinha consciência que se fosse aprisionado viveria anos na prisão e decidiu que só sairia de seu barraco morto. Ao pegar a arma que estava embaixo de uma camisa, foi surpreendido por tiros dos policiais. Desse modo, temos neste fato o traço mais evidente da violência física vivida por Ana é confirmada no término da narrativa Evaristo. “Ana, morrera metralhada ali na cama, metralhada, protegendo com as

mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga. [...]” (EVARISTO, 2015, p. 30) Ana foi assassinada, mesmo sem esboçar resistência à abordagem policial.

Ana, que ocultou sua gravidez ainda no início, não pôde viver inteiramente a maternidade, pois a violência interrompeu essa experiência. Salientamos que ao oposto do que é possível encontrar nos textos literários tradicionais, a experiência da maternidade da personagem, pela sua cruel interrupção, opõe-se profundamente com o ponto de vista idealizado sobre maternidade como uma ação sagrada e estimada pela sociedade, já que o bebe também é morto na abordagem policial. Assim, a gravidez de Ana é transpassada por ações de extrema violência que a cessam friamente.

A ligação entre violência e afeto colabora para a cadência estruturada do texto, de alternâncias entre ritmos mais acelerados e lentos e, em função dessa construção, logo no início do conto, o leitor é capaz de conjecturar um final funesto para o enredo; a morte violenta dos protagonistas é uma probabilidade elaborada no decorrer do texto, contudo causa surpresa. Ainda que Davenga fosse um criminoso e fosse um risco aos policiais, na ficção e na realidade, a função da polícia não é tirar a vida dos meliantes; Por mais que Ana significasse conivente as ações de Davenga, não oferecia perigo aos policiais. Notamos na narrativa uma certa denúncia e provocação de Conceição Evaristo sobre atos violentos e resistência sucedida de morte, como é rotulado o homicídio feito sobretudo por policiais nas metrópoles e que tenta explicar o elevado número de genocídio dos jovens negros no Brasil.

Assim, Evaristo constrói um cenário de violência, no qual indivíduos são abrutecidos pela dor, sofrimento, angústia de uma vida cheia de opressão e marginalizada. Assim, tal qual, como na ficção e vida real, as mulheres negras são vítimas de violência suscitadas pela discriminação.

A literatura afro-brasileira assume a condição de denunciadora, de porta voz de grupos étnicos. Ao relatar vivências de um povo, as condições vividas pelos afrodescendentes, isto posto, da mulher negra, a literatura gera no leitor novos olhares para a população negra e como ele está posto na sociedade, além do resgate histórico frequentemente empregado pelos escritores. Essa literatura quando produzida e protagonizada por negros, especificamente por mulher, desempenha uma função basilar para a valorização e reconhecimento desse povo étnico, além de colocar em evidencia as relações de gênero existentes na sociedade. Por fim, permite ao leitor encarar a mulher negra sob um ponto de vista diferente do qual se apresenta na literatura do modelo de literatura existente clássico no Brasil.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. In: **Literatura e Sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A personagem do romance. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

_____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. Vol. 1: Estudos literários. São Paulo: Ática, 1989.

BOURDIEU, Pierre.; PASSERON, J.-C. **A reprodução**: Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Traduzido por Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

DALCASTAGNÈ, Regina. Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.º. 29, janeiro-junho de 2007, pp. 55-66.

_____. **Entre silêncios e estereótipos**: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 87-110.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afrobrasileira. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis (orgs.). **Falas do outro - literatura, gênero, etnicidade**. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010. pp. 229-234.

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: **Olhos d’água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

_____. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

_____. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

_____. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (org). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.p. 16-21.

_____. **Entrevista**: Mês da Consciência Negra - Imagem da Palavra - Parte 1 [2012]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?noredirect=1&>

[&feature=player_embedded&v=pwQ4Bxc87PE](#) Acesso em: 03 jan. 2016.
Transcrito por: Elen Karla Sousa da Silva.

_____. **Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. **A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações**. (Dissertação de Mestrado em Letras: Estudos Literários) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7TTGA8/disserta_ao_mestrado_backup_revisado_2.pdf?sequence=1 Acesso: 28 jun. 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Introdução. In: _____. (org). **Um Tigre na Floresta de Signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

Recebido em 08/08/2017

Aceito em 31/12/2017

HARRIET ANN JACOBS: FEMINISMO E LITERATURA

HARRIET ANN JACOBS: FEMINISM AND LITERATURE

*Alessandra Ramos de Oliveira Harden*¹

*Luciene do Rêgo da Silva*²

RESUMO: Este artigo concentra-se na apresentação de *Incidents in the Life of Slave Girl* (1861), de Harriet Ann Jacobs, com base na noção de autobiografia proposta por Philippe Lejeune (2008). Propõe-se um entrecruzamento desse gênero com as teorias feministas, com ênfase no feminismo negro, devido à relevância da obra para a Literatura negra e feminista, bem como para o Movimento Feminista e os Movimentos Negros do Brasil. Tendo em vista que se trata de escrita autobiográfica, com o relato de uma mulher em situação de escravidão nos Estados Unidos do século XIX, defende-se que a leitura de *Incidents* nos ajuda a compreender a importância da voz da mulher negra escravizada no Brasil, diante da escassez de registros acerca de obras literárias escritas por pessoas nessa situação.

PALAVRAS-CHAVE: Harriet Ann Jacobs. Mulher Negra Escravizada. Feminismo Negro. Autobiografia.

ABSTRACT: This article is an introduction to *Incidents in the Life of Slave Girl* (1861) by Harriet Ann Jacobs based on on Philippe Lejeune's concept of autobiography (2008). The article proposes an intersection of this genre with feminist theories, especially black feminism, due to the relevance of the work in Black and Feminist Literature, as well as for the Black and Feminist movements in Brazil. Considering that Jacobs' autobiographical work portrays the life of a 19th century

¹ Doutora em Estudos Hispânicos e Lusófonos (2010) pela University College Dublin, Irlanda. Mestre em Linguística Aplicada (2002) pela Universidade de Brasília. Graduação em Direito (1994) pela Associação de Ensino Unificado do Distrito Federal (AEUDF). Graduação em Letras – Tradução (1993) pela Universidade de Brasília. Professora do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: oliveira.ales@gmail.com

² Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília (POSTRAD/UnB). Graduada em Letras Português/Francês (2015) pela Universidade Federal do Piauí. Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: rslucy@hotmail.com

slave woman in the United States, we argue that *Incidents* helps us better understand the importance of the voices of enslaved black women in Brazil, which is particularly necessary due to the scarcity of national literary works by such women.

KEYWORDS: Harriet Ann Jacobs. Enslaved black Woman. Black feminism. Autobiography.

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, as vozes das mulheres negras foram silenciadas. Essas mulheres vinham de uma realidade em que seu corpo era duplamente objetificado, e isso se manifestou também na literatura, universo no qual eram representadas como o Outro. Como consequência, os textos que escreveram somente começaram a ser descobertos no século XX e começo do século XXI. Entretanto, essas mulheres já escreviam desde o século XVIII, como é evidenciado pela história de Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz, autora de *Sagrada Teologia do Amor Divino das Almas Peregrinas* (VERA CRUZ, 1763); que é considerado um dos mais antigos livros escritos por uma mulher negra na história do Brasil (MOTT, 1993; 2005).

No século XIX, a maranhense Maria Firmina dos Reis publicava o que seria o primeiro romance da literatura brasileira, *Úrsula*, em 1859 (MENDES, 2011), a que acrescentaria outras obras, como: *Gupeva*, em 1861 (1975a); *Cantos à beira-mar*, de 1871 (1975b); *A escrava*, um conto que data de 1887; e o *Hino à liberdade dos escravos*, de 1888 (2011).

Vale destacar outro texto, do fim do século XVIII, escrito por Esperança Garcia, uma mulher escravizada que dirigiu ao governador da Província do Piauí uma carta datada de 6 de setembro de 1770 (MOTT, 1985, 2010). Trata-se de ‘inusitada reclamação’ (MOURA, 2004), como explica Ferreira (2015, p. 1), pois uma escrava

se dirige à principal autoridade do Piauí colonial setecentista. A ‘Carta’ é certamente um dos registros escritos mais antigos da escravidão no Brasil, escrito pelo próprio escravo negro, no nosso caso uma mulher negra e cativa, Esperança Garcia, o que confere à narrativa epistolar em estudo o status de uma escritura da gênese literária afro-brasileira. (SOUZA, 2015, p. 1).

Hoje, a carta redigida por Esperança Garcia vem sendo reivindicada como a mais antiga petição escrita por uma mulher no Brasil pela Comissão da Verdade da Escravidão da OAB – PI e tem o intuito de “mostrar que ainda no ordenamento jurídico vigente, a carta escrita por Esperança Garcia era um habeas corpus, um grito de socorro que trouxe esperança para os escravos piauienses”, conforme a fala do presidente da OAB, Chico Lucas³.

Já no século XX, não se pode esquecer de Maria Carolina de Jesus, cuja obra pode ser exemplificada pelo livro *Quarto de Despejo* (1960), marcado pelo diálogo constante com a realidade, autores reconhecidos, críticas sociais e políticas, e questionamentos sobre seu lugar de fala e sobre o lugar em que vive com sua família.

Apesar desses nomes, representantes da força da literatura escrita pela mulher negra, existe ainda uma lacuna na história da escravidão, bem como na literatura negra, poucos escritos de pessoas escravizadas ou ex-escravas e principalmente de mulheres negras brasileiras. Nossa história foi contada pelo Outro e não por nós, como exposto acima. Grande parte da história das mulheres negras escravizadas é oriunda dos Estados Unidos através da literatura e do cinema. Também pode se perceber que a maioria das narrativas da escravidão estadunidense que chega ao Brasil tem a autoria de homens negros, como: *A Narrativa da Vida de Frederick Douglass, Um Escravo Americano: Escrita Por Ele Mesmo*, escrita por Frederick Douglass e publicada no Brasil em 2016; e *12 Anos de Escravidão*, escrita por Solomon Northup e publicada no Brasil em 2014.

Nesse sentido, a voz da mulher negra é muito importante para que seja possível se desmistificar o mito da democracia racial, que romantizou o estupro e as opressões das sujeitas negras, conforme se observa no clássico *Casa-Grande & Senzala* (FREYRE, 2005), já objeto de discussão alhures (ver, por exemplo, Giacomini, 1988; Nascimento, 2016).

Bakusis e Krueger (VIEIRA, 2015) também apontam para o fato de que, como a maioria das pessoas escravizadas era analfabeta, os textos dessa época são escritos em terceira pessoa, característica bastante diferente do que ocorre no contexto estadunidense. Nesse sentido, acreditamos que essa autobiografia tem relevância para os estudos negro-feministas e para a literatura traduzida.

Assim, o principal questionamento aqui é avaliar até que ponto a literatura negro-feminista de origem estrangeira seria importante para o feminismo negro no Brasil. Seria possível tentar compreender nosso passado, ou re-construir nossa memória, recorrendo a uma autobiografia como a de Harriet, tendo em vista a

³ OAB Piauí. **Projeto Esperança Garcia é apresentado pela Comissão da OAB-PI.** Disponível em: <http://www.oabpi.org.br/acervo/pagina/1926> Acesso: 28 out. 2017.

grande lacuna, na história e na história da literatura negra do período escravagista brasileiro, a respeito das obras de autoria de mulheres negras?

Para analisarmos esses questionamentos subdividimos este artigo em partes, que são: i) vida e obra de Harriet; ii) a importância de *Incidents* na literatura negro-feminista dos EUA; iii) feminismos e feminismos negros; iv) literatura autobiográfica e feminismo negro e, por fim, as considerações finais.

HARRIET ANN JACOBS: VIDA E OBRA

Harriet Ann Jacobs é um nome que faz parte da história das mulheres negras e da escravidão estadunidense. Reconhecida inclusive por sua participação nos movimentos feminista e abolicionista, foi a primeira mulher negra a escrever sua própria história, publicando seu texto originalmente sob o pseudônimo de Linda Brent.

Harriet Ann Jacobs nasceu em condição de escrava em 11 de fevereiro de 1813, mas conseguiu fugir da escravidão em 1830. Foi atuante no movimento abolicionista dos Estados Unidos e tornou-se amiga de outras mulheres envolvidas com a luta pelo fim da escravidão, como Amy Post, mencionada diversas vezes em *Incidents* por ser uma pessoa próxima, com a qual Jacobs trocou correspondências e por quem foi encorajada a escrever suas memórias.

Jakobs publicou sua autobiografia, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, em 1861, como Linda Brent, talvez por precisar se manter no anonimato. Essa obra é considerada uma das narrativas mais profundas e consistentes escritas no período anterior à guerra civil americana (BOLDEN, 2000). A narrativa, escrita em primeira pessoa, retrata a vida de Harriet desde a infância até a idade adulta. Como se pode imaginar, é uma história de sofrimento: a autora conta da vida como criança na fazenda de seus senhores; do assédio que passa a sofrer, já na adolescência, por parte de seu proprietário; da tentativa — que resultou vã — de escapar do cativeiro por meio da relação com um advogado branco; dos filhos que teve; da fuga e dos sete anos em que viveu escondida na casa de sua avó materna, local em que podia ficar perto dos filhos, observando-os crescerem.

Após fugir para os estados do Norte, ainda sem os filhos, Harriet vive o medo de ser capturada e a necessidade de juntar dinheiro para tentar comprar sua liberdade e a de seus filhos. Tendo conseguido trabalho com uma família inglesa como babá e vivendo agora em Nova York, restabelece contato com sua filha Matilda, que vive como uma criada com uma família do Sul na cidade. Embora não seja denunciada pelas pessoas para quem trabalha, Harriet sofre porque seu proprietário empreende diversas viagens com a intenção de recapturá-la, além de enviar algumas cartas com a assinatura de familiares, exigindo o retorno dela ao seu lar escravo e prometendo que ela não seria maltratada caso atenda o chamado. O filho de Harriet, Benjamin, é enviado a Nova York para ficar em sua companhia. Harriet coloca-o em uma escola, como aprendiz, e Matilda, em uma escola para se alfabetizar, sob a responsabilidade de uma amiga. Assim, Harriet

embarca para a Inglaterra após o falecimento da esposa de seu patrão com a finalidade de conseguir economizar mais dinheiro para a educação de seus filhos. No entanto, a ascendência negra de Benjamin é descoberta e ele passa a ser hostilizado na escola, motivo pelo qual decide embarcar em um navio baleeiro. Harriet volta a trabalhar como babá para a família inglesa. O seu patrão havia, então, se casado com uma aristocrata americana, que se opunha à escravidão e que se tornou grande amiga e defensora de Harriet, ajudando-a fugir mais de uma vez com sua bebê.

Durante a Guerra Civil dos Estados Unidos, Harriet retornou ao Sul e trabalhou, em Alexandria e em Savannah, como assistente e advogada em benefício de pessoas negras que fugiram para as linhas de frente e lutaram pela União. Ela contou sua história para a imprensa do norte e, quando a violência racista tomou conta do Sul, refugiou-se em Massachusetts e depois em Washington, D. C., onde faleceu em 1877.

Incidents in the Life of a Slave Girl, ou *Incidentes na Vida de uma Garota Escravizada* é uma narrativa de natureza autobiográfica e feminista. No Brasil, foi traduzida em 1988 por Waltensir Dutra, em edição publicada pela Editora Campus.

A IMPORTÂNCIA DE INCIDENTS NA LITERATURA NEGRO-FEMINISTA DOS EUA

Em Ohio, o *Anti-Slavery Bugle*, de Salem publicou um comentário sobre o livro e insistiu com os abolicionistas do Oeste para que o adquirissem, um dólar o exemplar, do Anti-Slavery Office de Boston. O comitê Hovey pagou a Harriet cem dólares pelos exemplares, presumidamente para serem distribuídos a agentes abolicionistas, e em meados de fevereiro o *National Anti-Slavery Standard* estampava uma carta comparando os *Incidentes* com *A Cabana do Pai Tomás*, aprovando a sua falta de sensacionalismo e deplorando seu tom por vezes moralizante [...]. O *Standard* comentou formalmente o livro na semana seguinte, mencionando que podia ser encontrado no Anti-Slavery Office, em Nova Iorque. (YELIN, 1988, p. 12. Grifo nosso).

O livro de Harriet foi amplamente divulgado pelos abolicionistas e suas organizações, obtendo sucesso desde a sua publicação em 1861 nos EUA. É uma narrativa que tem um caráter de reescrita da escravidão, trazendo um viés de um feminismo diverso do proclamado pelas teóricas brancas. Em *Incidents*, pode-se observar que as mulheres negras que foram escravizadas nos EUA viveram situações similares às irmãs negras brasileiras.

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2003, p. 1).

Na passagem acima, Sueli Carneiro expõe a diferença básica entre a mulher negra e latina, de um lado, e a mulher branca, de outro: a suposta necessidade de proteção frente ao trabalho, que obviamente não se aplicou às mulheres escravizadas, que sempre tiveram que trabalhar. Nesse sentido, os traços de identidade ligados à desvalorização enquanto seres humanos e à visão do trabalho como algo degradante e indigno se repetem na situação das mulheres escravizadas aqui e nos EUA.

As semelhanças infelizmente se fazem presentes também no que diz respeito à violência sexual sofridas, das quais as narradas por Harriet, longe de serem fatos isolados, são apenas exemplos. Interessantes e fazem aqui as palavras de Angela Davis, que, voltadas para as mulheres negras americanas, também descrevem a realidade vivenciada pelas negras escravizadas no Brasil:

Como mulheres, as *escravas* eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p. 20).

Como se pode ver nos excertos de Carneiro e Davis, as mulheres negras estadunidenses e brasileiras estiveram em situação similar de opressão e cativeiro. Desse modo, evidencia-se a importância do recorte de raça dentro das teorias feministas e da literatura feminista, que são empregadas no presente artigo. Com isso, pretende-se chamar a atenção para a necessidade de uma teoria feminista que englobe as questões de gênero e raça e suas especificidades, daí a importância do feminismo negro.

FEMINISMOS E FEMINISMO NEGRO

No movimento feminista, há várias correntes que visam a atender diferentes demandas de mulheres que estão em variados contextos de opressão e violência. De acordo com a classe social, raça ou identificação de gênero, os feminismos foram se subdividindo.

Há muitas desigualdades entre mulheres por desvendar nas práticas domésticas cotidianas, por exemplo, expondo a necessidade repensar referências usuais sobre história das mulheres, dos feminismos e relações de gênero. Representações coletivas sobre ser mulher, tanto presidem o formato das redes de proteção e de dependências e de relações sociais diversas, como fixam limites ao poder social das mulheres, mas no interior de hierarquias que as distinguem umas das outras. Isso se torna mais perceptível naquilo que têm movido, em toda parte, as lutas feministas: as saídas das mulheres para o espaço público. (COSTA, 2004, p. 27).

Dessas correntes verifica-se que há algumas mais relevantes, pois esses movimentos podem ser interpretados em diferentes âmbitos, tais como o político, o econômico, o cultural e o social. Ao se pesquisar os diversos tipos de feminismos, encontram-se controvérsias conforme a classificação. Desse modo, nesse artigo elencamos os que se encontram em mais destaque⁴.

Feminismo individualista

Este é o feminismo inspirado pelo trabalho e pela luta das primeiras feministas. Advoga igualdade e a retirada das categorias homem e mulher. Opõe-se ao paternalismo estatal e evoca as reclamações das primeiras feministas, ressaltando que a mulher deve ter direitos e deveres iguais aos homens. Acredita-se que o que determina a classe a que uma pessoa pertence é sua relação com o Estado. As intelectuais do século XIX influenciaram bastante esse tipo de feminismo, essas intelectuais comparavam a opressão vivenciada pelas mulheres à opressão dos “escravos”.

⁴ A classificação que se segue não é oriunda de um artigo em específico ou de uma pesquisa acadêmica, mas é fruto de pesquisas em vários sites feministas, que foram considerados devido a sua capacidade de registrar mudanças rápidas de comportamento e de opinião.

Feminismo liberal

O feminismo liberal tem suas raízes na Revolução Francesa e luta pela emancipação da mulher. Define a situação da mulher como resultado de um sistema de desigualdades e não como fruto da opressão e exploração. Opõe-se à censura, como um todo, inclusive à pornografia. Reivindica igualdades entre os sexos e a participação da mulher na esfera política, que podem ser atingidos por meio da equivalência de poder socioeconômico. Esta vertente admite que homens possam ser considerados feministas.

Feminismo radical

Argumenta que a instituição social que determina os papéis inerentes ao gênero é a razão para as diferenças sociais e que a causa da subordinação está no sistema opressor patriarcal. Teve sua origem na segunda onda de 1960. É contrário à pornografia e à prostituição, vendo essas atividades como fontes de segregação financiadas pelo patriarcado. Dentro desta linha, há algumas subdivisões. Em 2010, com o auge do feminismo na internet, surgiu um grupo denominado “radfem”. Essa corrente evoca uma feminilidade baseada no sexo biológico e defende que só podem ser consideradas mulheres quem tem vagina e útero.

Feminismo interseccional

O feminismo interseccional vê as mulheres como um grupo heterogêneo e com demandas específicas. Esse tipo de feminismo procura relacionar as diferenças de classe social, raça, orientação sexual, deficiência física. Surge a partir da crítica das feministas negras e pessoas homofetivas ou contrárias a definição binária dos papéis de gênero e que não se viam inclusas no feminismo de um modo geral. Têm-se como exemplo de feminismos interseccionais: o feminismo negro, feminismo *queer*, feminismo lésbico e transfeminismo.

Feminismo queer

O feminismo *queer* questiona o binarismo do sistema categórico de gêneros (mulheres e homens) e afirma que essa categorização deixa de fora as pessoas que não estão reconhecidas biologicamente como mulheres como: as travestis, lésbicas, *drag queens* e todas as outras que fogem da

heteronormatividade. Essa corrente afirma que a categoria gênero é passível de questionamento e pode ser considerada opressiva quando se refere apenas a diferenças sexuais.

Feminismo negro

O feminismo negro nasce nos EUA e, desde o século XIX, pode ser identificado a partir das vozes das sujeitas negras escravizadas que se rebelavam contra o sistema de dominação patriarcal e branco. Em 1851, quando Sojourner Truth questionou sobre ela ser ou não uma mulher, “*Ain’t I a Woman*”, percebe-se que essa sujeita vivia uma condição subalternizada e reivindicava seu reconhecimento como um ser humano. O feminismo negro pode ser visto como um tipo de feminismo interseccional por relacionar gênero e raça.

Harriet Jacobs, a autora de *Incidents in the Life of a Slave Girl*, escreve sobre sua história de opressão e violências vivenciada em uma localidade da região Sul dos Estados Unidos e direciona sua escrita às mulheres do Norte. *Incidents* é considerada por si só como uma autobiografia que advoga o feminismo negro, mesmo que ainda inconscientemente, já que na época não havia essa nomenclatura, e que retrata a condição da mulher negra escravizada do século XIX. O feminismo negro surgiu no contexto da escravidão e tem várias sujeitas enunciatórias e militantes dessa causa.

Entretanto, na década de 1970, o feminismo negro adquiriu essa denominação quando ativistas norte-americanas viram a interseccionalidade como fator que diferenciava o feminismo defendido por elas do feminismo advogado pelas mulheres brancas de classe média. Essas mulheres formavam um grupo intitulado *Combahee River Collective*, o qual não levava em conta os diferentes níveis de opressão vivenciados pelas mulheres de cor. Nessa mesma década, os feminismos negro e o interseccional ganharam as ruas e se expandiram para a academia, adquirindo um discurso teórico e crítico. As teóricas Patricia Hill Collins, Angela Davis, Bell Hooks e Kimberlé Crenshaw foram pioneiras na produção de obras que trazem os questionamentos e reflexões base para o feminismo negro estadunidense.

No Brasil, durante a terceira onda do feminismo, nos anos 1980, o feminismo negro surgiu como uma reivindicação das feministas negras que não se sentiam contempladas nas pautas das feministas brancas e que percebiam que o fator da raça influenciava na falta de acesso a políticas de educação, saúde, moradia, e concordavam que suas demandas eram diversas das do movimento de um modo geral.

O feminismo promoveu uma perspectiva universalista num discurso voltado para uma irmandade entre as mulheres e, desta forma, não dava ênfase às diferenças. É na década de 1980, diz Araújo (2001), que no seio do movimento feminista as mulheres negras começam a levar para as discussões as suas especificidades, tremulando uma nova bandeira de que eram mulheres, mas eram negras, logo, com especificidades da raça. (RAIMUNDO; GEHLEN; ALMEIDA, 2006, p. 4).

Devido ao não acolhimento do movimento feminista (de um modo geral) aos questionamentos levantados pelas mulheres negras, estas acabam por militar em duas vertentes, a racial e a de gênero. Assim, essas mulheres questionam os discursos machistas e as diferenças sociais entre elas e as mulheres brancas. Sueli Carneiro ressalta que as mulheres negras passam por situações muito mais difíceis de acesso aos direitos básicos, desde a escravatura até os dias atuais, tendo muitas vezes apenas mudado suas profissões, porém, ainda ocupando as piores posições de trabalho, muitas vezes informal (CARNEIRO, 2003).

Durante o Brasil império, essas mulheres estavam nas cozinhas, nos serviços domésticos e nas lavouras, e esses postos ainda continuam sendo ocupados por essas mesmas mulheres. Algumas profissões apenas adquiriram outra denominação, mas o lugar da mulher negra ainda continua sendo o da servidão. O feminismo acadêmico ainda tem poucas produções na área do feminismo negro e as publicações aqui no Brasil não atingiram um grande impacto nos estudos feministas como as produções dos Estados Unidos. Sueli Carneiro (2003) chama a atenção para a necessidade de enegrecer o feminismo.

Enegrecer o movimento feminista brasileiro tem significado, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou as doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área de saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a ‘boa aparência’, que mantém as desigualdades e os privilégios entre as mulheres brancas e negras. (CARNEIRO, 2003, p. 3).

Da mesma forma que o feminismo negro tem procurado se inserir na agenda política do movimento feminista, sua existência e consolidação no movimento feminista acadêmico é muito relevante, em todos os âmbitos de estudo e inclusive nos estudos da tradução. Hoje em dia, encontram-se ainda poucas autoras, assim como tradutoras negras e/ou que usem o recorte do feminismo negro em seus trabalhos. Todavia, crê-se que, com o aumento de

programas de mestrado e doutorado na área de tradução no Brasil, essa realidade tende a se modificar. Este estudo tem como enfoque, portanto, contribuir para essa mudança.

LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA E FEMINISMO NEGRO

O gênero autobiografia pode ser entendido como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Para que uma obra seja identificada como autobiografia, há, portanto, diversos elementos que devem ser levados em conta: a forma de linguagem; o assunto tratado; a situação do autor e a posição do narrador. Se alguma dessas características não for específica da autobiografia, a obra em análise deve ser classificada como outro gênero literário: memórias; biografia; romance pessoal; poema autobiográfico; diário; auto-retrato ou ensaio.

Esse tema é relevante porque *Incidents in the Life of a Slave Girl* ficou por muito tempo conhecida como um romance (“novel”), ou seja, uma obra de ficção. Seu reconhecimento como autobiografia se deu graças ao trabalho incansável de Jean Fagan Yellin, que pesquisou a vida de Jacobs em seu doutorado no sentido de tentou provar que *Incidents* era uma história verídica após encontrar alguns indícios de sua hipótese. Yellin dedicou mais de 20 anos a essa tarefa, e finalmente conseguiu provar que i) Linda Brent e Harriet Jacobs eram a mesma pessoa; ii) a mulher negra Harriet Jacobs havia de fato existido, e iii) *Incidents* era uma autobiografia que expunha a escravidão.

Logo no prefácio do livro, escrito por L Maria Child, a organizadora do texto afirma que apenas reviu o original e que fez apenas algumas modificações com o objetivo de condensar o texto ou organizá-lo logicamente. Partindo desse dado, um dos primeiros questionamentos de Yellin sobre *Incidents* seria de como foi possível para uma mulher, na condição em que vivia Jacobs, escrever sua própria história? Uma mulher negra em condição de escravidão teria tido recursos linguísticos para uma escrita tão rebuscada, como o texto como o texto de Jacobs? Onde essa mulher teria adquirido tal educação e o domínio da norma culta da língua inglesa em pleno século XIX em meio à escravidão? Seria verdade o que Lydia Maria Child declarava sobre a veracidade da autoria? Com base nesses questionamentos, Yellin conseguiu, após intensas pesquisas, provar a veracidade da autoria e o reconhecimento da obra não mais como uma *Novel*, mas como uma autobiografia (YELLIN, 2004).

Yellin partiu do ponto em que Maria Child declarava, no prefácio da edição, que o texto fonte havia apenas sido revisado, que a forma da escrita, os recursos sintáticos e as figuras de linguagem haviam sido todos selecionados pela autora, e que as modificações foram feitas no original apenas com o intuito de condensar e organizar a narrativa, conforme solicitação da própria Harriet:

A seu pedido, revisei seu manuscrito, mas as mudanças que fiz foram principalmente com o propósito de condensação e disposição lógica. Não adicionei nada aos incidentes ou alterei o conteúdo de suas observações muito pertinentes. Com insignificantes exceções, as idéias e a linguagem são dela. Podei um pouco os excessos, porém as idéias e a linguagem são dela, mas, fora isso, não havia motivos para mudar sua maneira viva e dramática de contar sua própria história. Os nomes de pessoas e lugares são conhecidos por mim, porém por boas razões os suprimi.⁵ (CHILD, 2009[1861], p. 3-4. Tradução nossa).

Como se pode perceber na passagem acima, a própria revisora do texto confirma que o texto é uma autobiografia, ou seja, foi escrito pela própria Harriet Jacobs para contar a história de sua vida, os fatos e as situações de opressão vivenciadas em cativo e na fuga, assim como seu ponto de vista acerca da situação da mulher negra (e também da branca). Child reconhece a estranheza com que o público pode receber o texto como sendo de uma pessoa escravizada devido à qualidade da escrita e se apressa a apresentar os caminhos que levaram Harriet a escrever tão bem:

Surpreenderá, naturalmente, que uma mulher criada na escravidão possa escrever tão bem. Mas as circunstâncias vão explicar isso. Em primeiro lugar, a natureza a dotou de percepções rápidas. Em segundo lugar, a senhora, com quem viveu até aos doze anos, foi uma amiga amável e atenciosa, que lhe ensinou a ler e soletrar. Em terceiro lugar, ela foi colocada em circunstâncias favoráveis, depois que chegou ao Norte, relacionando-se frequentemente com pessoas inteligentes, que sentiram um interesse amigável em seu bem-estar e estavam dispostas a dar-lhe oportunidades de autoaperfeiçoamento.⁶ (JACOBS (2009[1861], p. 3-4. Tradução nossa).

Foi desse ponto que Yellin partiu sua pesquisa e, por fim, conseguiu provar que a obra era do gênero autobiográfico e não uma *Novel*, como antes era conhecida.

⁵ At her request, I have revised her manuscript; but such changes as I have made have been mainly for purposes of condensation and orderly arrangement. I have not added anything to the incidents, or changed the import of her very pertinent remarks. With trifling exceptions, both the ideas and the language are her own. I pruned excrescences a little, but otherwise I had no reason for changing her lively and dramatic way of telling her own story. The names of both persons and places are known to me; but for good reasons I suppress them.

⁶ It will naturally excite surprise that a woman reared in Slavery should be able to write so well. But circumstances will explain this. In the first place, nature endowed her with quick perceptions. Secondly, the mistress, with whom she lived till she was twelve years old, was a kind, considerate friend, who taught her to read and spell. Thirdly, she was placed in favorable circumstances after she came to the North; having frequent intercourse with intelligent persons, who felt a friendly interest in her welfare, and were disposed to give her opportunities for self-improvement

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, questionamo-nos sobre a importância de *Incidents in the Life of a Slave Girl* para o feminismo negro no Brasil e se a leitura dessa obra sobre o viés negro-feminista seria uma forma de compreendermos a importância da voz e da escrita da mulher negra escravizada sobre as situações de opressão vivenciadas em sua história para a lacuna existente nas narrativas de pessoas escravizadas no Brasil.

Após termos analisado a vida e a obra de Harriet Ann Jacobs, procuramos fazer uma interface dessa obra com o feminismo negro, já que os problemas pelos quais Harriet passou, como uma mulher escravizada, poderiam ser discutidos mais profundamente se lidos com um olhar feminista com o recorte de raça. *Incidents* é uma narrativa de sofrimento, que lida com questões importantes para o movimento negro e feminista, como: assédio sexual, maternidade na escravidão, questões de identidade, relações entre desiguais, objetificação da mulher (sobretudo da mulher negra).

Tantos nos EUA como nos Estados Unidos a mulher negra vivenciou no período da escravidão situações similares de opressão e de relações assimétricas de poder, nas quais a mulher negra não tinha sequer o direito a aprender a escrever, poder sobre seu corpo, e sua maternidade era desprovida de direitos, já que essa não podia educar seus filhos como queria e muitas vezes esses eram arrancados de seu poder logo ao nascer ou quando seus senhores o achassem necessário. Assim concluímos que a autobiografia *Incidents in the Life of a Slave Girl* pode ser considerada como relevante para a memória da escravidão da mulher negra, uma obra feminista e pode ser indicada como uma obra importante para estudiosas/os, feministas negras (ou não) e leitoras/es da literatura brasileira, assim como pessoas que queiram conhecer mais sobre a história da escravidão negra nas Américas.

REFERÊNCIAS

BOLDEN, Tonya. **Biographies**. Digital Schomburg African American Women of the 19th Century. New York, 2000. Disponível em: http://digital.nypl.org/schomburg/writers_aa19/biographies.html/. Acesso: 30 jun. 2017.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS: TAKANO CIDADANIA (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro; Takano Editora, 2003.

CHILD, Lydia M. F. Introduction by the editor. In JACOBS, Harriet Ann. **Incidents in the Life of a Slave Girl**: written by herself. Boston: Harvard University Press, 2009 [1861].

COSTA, Sueli Gomes. Movimentos feministas, feminismos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, p. 23 - 36, 2004.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Traduzido por Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da Vida de Frederick Douglass, Um Escravo Americano**: Escrita Por Ele Mesmo. Traduzido por Leonardo Pogliã Vidal. EUA: Createspace Independent Publishing Platform, 2016.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 50ª edição. São Paulo: Global, 2005.

GIACOMINI, Sonia M. **Mulher e escrava**: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.

JACOBS, Harriet Ann. **Incidents in the Life of a Slave Girl**: written by herself. Boston: Harvard University Press, 2009 [1861].

JACOBS, Harriet Ann. **Incidente na vida de uma escrava**: contados por ela mesma. Traduzido por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Traduzido por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MENDES, Algemira de M. O discurso antiescravagista em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 20, n° 31, p. 75-92, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8253/6250>>. Acesso em 14 out. 2017.

MOTT, Luiz. **Rosa Egípcia**. Uma santa africana no Brasil. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MOTT, Luiz. Rosa Egípcia: uma santa africana no Brasil colonial. **Cadernos IHU Idéias**, Ano 3, n. 38. São Leopoldo: UNISINOS, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NORTHUP, Solomon. **12 Anos de Escravidão**. Traduzido por Caroline Chang. Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

RAIMUNDO, Valdenice José; GEHLEN, Vitória; ALMEIDA, Daniely. Mulher negra inserção nos movimentos sociais feminista e negro. **Cadernos de Estudos Sociais** (FUNDAJ), Recife, v. 1, p. 1-8, 2006. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/images/stories/observanordeste/valdenice.pdf>>. Acesso: 20 nov. 2017.

REIS, Maria F. dos. **Úrsula**. 1859. Rio de Janeiro: Presença; INL, 1988.

REIS, Maria F. dos. Gupeva: romance brasileiro (1861). IN: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luís: Imprensa do Governo do Maranhão, 1975a. p. 103-134.

REIS, Maria F. dos. Cantos à beira-mar (1871). IN: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975b.

REIS, Maria F. dos. A escrava (1887). IN: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis**: fragmentos de uma vida. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975c.

REIS, Maria F. dos. “Hino à liberdade dos escravos”. IN: FARIA, Antônio A. M.; PINTO, Rosalvo G. (Orgs.) **Poemas brasileiros sobre trabalhadores**: uma antologia de domínio público. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2011. p. 53.

VERA CRUZ, Rosa M. E. **Sagrada Teologia do Amor Divino das Almas Peregrinas**. Brasil, 1763.

VIEIRA, Leonardo. Relatos de Escravos no Brasil em 1ª Pessoa Revelam de Forma Pungente seu Sofrimento. **O Globo**, São Paulo, 21 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/relatos-de-cativos-no-brasil-em-1-pessoa-revelam-de-forma-pungente-seu-sofrimento-15402413>>. Acesso: 15 set. 2017.

YELIN, Jean Fagan. Introdução In: JACOBS, Harriet Ann. **Incidentes na vida de uma escrava**: contados por ela mesma. Traduzido por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.

YELIN, Jean Fagan. **Harriet Jacobs**: a life. New York: Basic Civitas Books, 2004.

Recebido em 25/11/2017

Aceito em 19/12/2017

**“AGORA QUE PUS NO PAPEL, POSSO COMEÇAR A ME
ESQUECER”: SUJEITO, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO
NAS AUTOBIOGRAFIAS E DIÁRIOS DE W. B. YEATS**

**“NOW THAT I HAVE WRITTEN IT OUT, I MAY EVEN BEGIN
TO FORGET IT ALL”: SUBJECT, MEMORY AND
REPRESENTATION IN W. B. YEATS'S AUTOBIOGRAPHIES
AND JOURNALS**

*Maria Rita Drumond Viana*¹

RESUMO: Partindo de uma discussão do crescente interesse que as escritas de si têm despertado tanto na crítica quanto no público leitor, o presente artigo foca em aspectos teóricos que distinguem a prática do escritor irlandês W. B. Yeats em dois gêneros de escrita auto/biográfica: a autobiografia propriamente dita e o diário. Propõe-se análise que bebe de fontes teóricas de diversos contextos nacionais para atualizar o público brasileiro acerca das discussões que compõem a fortuna crítica deste importante autor das literaturas anglófonas. Yeats se apresenta como um sujeito exemplar para investigar-se a constituição do sujeito-escritor, as (im)possibilidades da memória e sua representação no espaço da escrita, em função da riqueza de seu acervo, da tradição dos estudos genéticos e biográficos que sempre caracterizaram a crítica yeatsiana e por sua própria preocupação com essas questões, presente em todos os gêneros de sua extensa obra.

PALAVRAS-CHAVE: W. B. Yeats (1865-1939). Autobiografia. Diários. Escritas de si. Estudos Irlandeses.

ABSTRACT: Beginning with a discussion of the growing interest that forms of writing about the self has aroused among both critics and readers, this article focuses on the theoretical aspects that distinguish the practice of Irish writer W.B. Yeats in two types of writings about the self:

¹ Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (2015) pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras (2009) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Letras (2006) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Adjunta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (DLLE/UFSC) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários (PPGI). Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: m.rita.viana@ufsc.br

the autobiography proper and the journal. My analysis draws from theoretical sources of diverse national contexts to bring a panorama of the main critical discussions of this important Anglophone author to the Brazilian public. Yeats figures as an exemplary subject for exploring how the subject-writer is constituted, the (im)possibilities of memory, and their representation in the writerly space, particularly given the wealth of material he left in these genres. As an exemplum, Yeats is a particularly apt subject due to the tradition of genetic and biographical studies that have always characterized Yeatsian criticism, as well his own preoccupation with these very questions in all the genres of his extensive *oeuvre*.

KEYWORDS: W. B. Yeats (1865-1939). Auto/biography. Journals. Life writing. Irish Studies.

“AGORA QUE PUS NO PAPEL, POSSO COMEÇAR A ME ESQUECER”: SUJEITO, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO NAS AUTOBIOGRAFIAS E DIÁRIOS DE W. B. YEATS

1 INTRODUÇÃO

A premiação da escritora criada na Bielorrússia Svetlana Alexievich com o Prêmio Nobel de Literatura em 2015 – talvez como precursora da indicação ainda mais controversa de Bob Dylan no ano seguinte – chamou atenção não somente pela questão de gênero social (foi apenas a décima-quarta mulher premiada na categoria em mais de cem anos de existência do Nobel) mas também em função do gênero textual da maior parte das obras publicadas durante sua longa carreira: trata-se da primeira premiação de uma escritora de literatura não-ficcional em mais de cinquenta anos (ALTER, 2015).

Na encruzilhada da escrita biográfica (entendida em suas várias formas como narrativas de vidas, incluindo-se biografias e *biopics*) e outras formas de autoexpressão, o conceito de escritas de si perpassa autobiografias, diários, cartas e memórias, do mesmo modo que formas não-narrativas como foto-autobiografias e autorretratos. Seu desenvolvimento na contemporaneidade vem se beneficiando de debates filosóficos sobre a natureza do eu, do sujeito e dos processos de subjetivação, incluindo seus aspectos performáticos, nas obras de Michel Foucault (2000; 2013), Julia Kristeva (1977) e Judith Butler (1990; 1993; 2005), bem como de um aumento do interesse na figura do escritor, proclamada com grande alarde como “o regresso do autor” (título utilizado por Séan Burke em 1992 para seu estudo de *Return of the author*).

Embora nada disso seja novidade para os estudiosos de crítica genética, para quem o escritor sempre manteve seu lugar central, trata-se de uma ressurreição para certos tipos de críticas – ainda que as políticas de identidade tenham redefinido o papel do indivíduo nas teorias contemporâneas focadas em questões de gênero, raça ou classe, assim como suas interseções. Em sua obra seminal e voluminosa, *Histoire de la sexualité* ([1976-84] 2013), em que desenvolve uma genealogia do sujeito, bem como na secção “L’écriture de soi” em *Les mots et les choses* ([1966] 2000), Michel Foucault introduz uma das mais complexas discussões da formação do sujeito, afetando profundamente os estudos literários como parte de uma onda (ou mesmo furacão) pós-estruturalistas que veio caracterizar a “virada teórica” em departamentos de literatura em todo o mundo. Se um dos efeitos da abordagem pós-estruturalista da construção do sujeito foi um afastamento do autor como o ditador de significados do texto, também foi responsável por pela problematização dessa figura agora novamente (mal)entendida precisamente em sua instabilidade e precariedade.

Dentre as diversas formas da escrita de vidas, a autobiografia é sem dúvida o gênero que tem recebido maior atenção, inclusive na tradição anglófona. James Olney, de um ponto de vista historicista, foi um dos pioneiros na construção do campo dos estudos autobiográficos nos EUA (EAKIN et al, 2016) e debruçou-se sobre as funções e características das autobiografias na tradição ocidental, incluindo os escritos fundamentais de Santo Agostinho até a pós-modernidade com Samuel Beckett em *Memory & narrative: The weave of life-writing* (1998), último grande livro do estudioso, falecido em 2015.

Sidonie Smith e Julia Watson (2010) adotam uma abordagem mais temática conquanto taxonômica em seus diversos livros sobre as narrativas biográficas, muitos dos quais vão além de uma definição literária estrita da autobiografia e incluem depoimentos e testemunhos como fruto de seu interesse em direitos humanos. De forma bastante instrutiva, seu *Reading autobiography* é um compêndio das diversas formas que narrativas autobiográficas podem tomar, assim como as maneiras de se abordar o assunto, incluindo uma revisão histórica das práticas críticas, expandida em sua segunda edição.

As duas outras formas de escritas de si de que trata este artigo têm seu *status* menos consolidado nos estudos literários e muitas vezes continuam a assumir um papel ancilar² em face à produção literária dita “maior” dos escritores, permanecendo os diários e as cartas principalmente como fontes documentais e arquivísticas, a serem consultados sempre em complemento às obras produzidas contemporaneamente. A própria distinção entre memórias e autobiografia parece ser mais uma questão mercadológica, como no chamado *memoir boom* do século XXI, ou ideológica, como a rejeição do rótulo de autobiografia por escritoras que se veem alheias à tradição patriarcal e eurocêntrica que identificam no termo (SMITH; WATSON, 2010, entre outras).

² Ou mesmo inferior, nas palavras de Hazard Adams: “mines of interpretation situated somewhere underneath the poetry” (1965 p. 152)

2 YEATS E A ESCRITA DE UM EU EM PROCESSO

The friends that have I do it wrong
Whenever I remake a song,
Should know what issue is at stake:
It is myself that I remake.

(YEATS, 1908, viii)

O interesse pelas escritas biográficas de Yeats antecede sua morte e está, como no caso de diversas outras personalidades, literárias ou não, ligado ao reconhecimento de sua obra e a sua notoriedade como figura pública. Existem, obviamente, muitas outras razões que levam à publicação, além de suas autobiografias, de relatos, memórias e das mais variadas correspondências, mas a relação entre o culto à celebridade e a avidez por esse tipo de material é notável. Graeme Turner identifica no regime discursivo da celebridade o impulso de transpor as barreiras entre o público e o privado³:

É possível mapear o momento exato em que a figura pública torna-se uma celebridade. Isso ocorre precisamente quando há uma mudança do foco de interesse por parte da mídia, que deixa de produzir reportagens sobre as atividades do sujeito em sua função pública (como suas realizações específicas, seja na política ou no esporte) para investigar detalhes de sua vida privada (TURNER, 2004, p. 8).

Embora Turner não faça aqui menção específica a escritores, no panorama europeu e norte-americano da primeira metade do século XX, especialmente, Yeats era, sem dúvida, uma celebridade artística e também política. Trechos de cartas são usados em memórias de amigos e conhecidos como parte da caracterização do poeta “como eu o conheci” ou de suas opiniões e seu papel no contexto de certos acontecimentos que, julga-se, merecem ser comemorados e lembrados. Como exemplo do primeiro tipo de objetivo, temos a transcrição de excertos de antigas mensagens trocadas entre o poeta e sua amiga Katharine Tynan e publicadas nos diversos livros de memórias que ela escreveu. Tynan inclui, em *Twenty-five years: reminiscences* (1913), longas citações de trocas epistolares do final dos anos 1880 para caracterizar o poeta, naquele momento mais famoso e bem-sucedido que ela. É tanto a esse sucesso de Yeats durante sua vida, como o prêmio Nobel de Literatura em 1923, quanto ao cuidado de duas grandes mulheres em sua vida, sua mecenas Lady Gregory e de sua jovem esposa, George, que os estudiosos do autor devem a sobrevivência de tantos de seus

³ Embora trate principalmente do período contemporâneo em seu *Understading Celebrity*, Turner traça um histórico do fenômeno em que relaciona o culto romântico à personalidade e à figura do gênio com os desenvolvimentos sociais do século XIX.

documentos não publicados. Antes de passar aos manuscritos, analiso aqui uma forma desse tipo de escrita auto/biográfica com vistas à publicação e enfim o gênero mais estudado das escritas de si: a autobiografia.

3 AS AUTOBIOGRAFIAS

A despeito da alteração na edição americana de 1938, que troca o título para o singular *The Autobiography of William Butler Yeats*, a pluralidade⁴ das autobiografias de Yeats é essencial para a concepção de sua obra. Além do uso da padronização do plural em todos os títulos que ele escolhe para o projeto da “edição uniforme” de suas obras completas (como *Discoveries* e *Mythologies*, entre outros⁵), o volume de *Autobiographies* de fato inclui múltiplos textos, publicados em momentos distintos e sobre épocas diferentes de sua vida, adotando, além do mais, estilos⁶ diferentes. O primeiro volume intitulado *Autobiographies* sai em 1926 no Reino Unido e em 1927 nos EUA e transforma em seções deste volume os livros *Reveries over childhood and youth*, publicado em 1916 e *The trembling of the veil*, de 1922, este próprio uma edição de luxo contendo trechos autobiográficos anteriormente publicados como *Four years: 1887-1891*, distribuído em forma serial nos periódicos *The London Mercury* e no *The Dial* entre junho e agosto de 1921 (GOULD, 1994). Apesar da circulação anterior de *Reveries*, *Four years* e *Trembling*, é somente como *Autobiographies* que esses escritos autobiográficos alcançam o grande público pelo maior alcance da gigante editora Macmillan e seu formato como *trade editions*, para venda mais propriamente comercial—cujo grande sucesso levou a uma reedição nos EUA antes mesmo do fim do ano da publicação original, 1927. Neste artigo, focarei apenas nos prefácios dos dois primeiros volumes publicados e incorporados à primeira edição de *Autobiographies* de 1926/1927 e em edições subsequentes⁷, em que o autor apresenta o que quer se passar como o objetivo dessas empreitadas autobiográficas iniciais.

A abordagem de Yeats em relação à escrita auto/biográfica é curiosamente sinuosa. Para entender como ela opera, é frutífero concentrar-se no que dizem seus prefácios. A desconfiança da referencialidade e da verdade autobiográfica aparece já no primeiro volume, escrito em 1914, *Reveries*, em que ele declara:

⁴ GOULD, 1994.

⁵ Idem.

⁶ Embora ele prestasse especial atenção à autobiografia como gênero (HUGHES, 1996, p. 87)

⁷ Todas as citações dos volumes iniciais e de sua coleção em *Autobiographies* são de sua edição moderna (YEATS 1999).

“Até onde sei, não alterei nada; no entanto, devo ter mudado muita coisa sem saber, pois escrevo passados muitos anos e não consultei nenhum amigo, carta ou jornal da época e descrevo aquilo que me vem mais à memória” (YEATS, 1999, p. 40). Sob a máscara de retratação e renúncia de autoridade, o sujeito autobiográfico rejeita o arquivo como repositório de memórias confiáveis, o cruzamento de informações com amigos como método de *fact-checking* e os jornais como registros imparciais de eventos. A analogia com o relato oral é explícita e remete também ao descanso do esquecimento:

Às vezes, quando me lembro de um parente querido ou de algum incidente curioso do passado, vou daqui para lá em busca de alguém com quem conversar. Até que percebo que estou entediando meu ouvinte. Mas agora que pus no papel, posso começar a me esquecer disso tudo. De toda forma, sempre se pode fechar um livro, de modo que meu amigo não precisa se aborrecer (idem).

A passagem da oralidade para a escrita aparece como um alívio tanto para o escritor, que se livra da necessidade de lembrar, quando para o leitor, a quem é dada a saída de fechar o livro sem o risco de desfeita. O ato autobiográfico é entendido como social além de oral, e tem em sua gênese o desejo de transmissão. Ironicamente, ao admitir a possibilidade de invenção, ainda que não intencional, Yeats adota uma atitude em relação à memória que remete ao esboço fenomenológico da memória de Paul Ricoeur:

À primeira vista vale alertar contra a tendência de muitos autores em abordar a memória a partir de suas deficiências, até mesmo de suas disfunções (...). A meu ver, importa abordar a descrição dos fenômenos mnemônicos do ponto de vista das *capacidades* das quais eles constituem a efetuação “bem-sucedida” (2007, p. 40).

Além da questão frequência (“what comes oftenest to my memory”), é importante para Yeats a reorganização da memória em unidades significativas, visível tanto nos recortes temporais em anos específicos quanto no uso de subtítulos como “The Tragic Generation”, em que descreve sua amizade com Oscar Wilde, Lionel Johnson, Ernest Dowson e outros membros do *Rhymers’ Club*, em que seu testemunho é ofe, cada um deles um *exemplum* dos defeitos de sua geração, aparecem não em *Reveries* recido como um dos poucos que sobreviveram para contar a história.

O retrato dos amigos falecidosmas em *The trembling of the veil*, que também conta com prefácio explicativo do papel da memória, história e o que seriam os direitos e deveres do sujeito auto/biográfico:

Com exceção de um ou outro detalhe trivial, para o qual tenho a licença das amizades duradouras, não cito conversa ou descrevo ocorrência da vida privada de quaisquer pessoas a quem dou nome ou que sejam reconhecíveis sem que me tenha sido dada permissão. Minha liberdade foi pouco tolhida, uma vez que a maioria dos amigos da minha juventude está morta e sobre os mortos possuo o direito dos historiadores. Foram artistas e escritores e alguns deles gênios, e a vida de um homem de gênio, por causa de sua maior sinceridade, é, muitas vezes, um experimento que merece ser analisado e registrado. Minha geração, que tanto valorizava a personalidade, pelo menos pensava assim. Falei tudo o que sei de bem e todo o mal: não omiti nada que fosse necessário à compreensão (YEATS, 1999, p. 111).

O direito à privacidade não se estende aos mortos, àqueles que já passaram ao status de sujeitos históricos. O problema da permissão/autorização aparece como uma questão especialmente espinhosa para Yeats após a publicação dos três volumes a autobiografia de George Moore, *Hail and farewell* (1933), publicados como *Ave* em 1911, *Salve* (1912) e *Vale* (1914, mas cujos excertos foram publicados em periódicos em 1913). O próprio projeto autobiográfico de Yeats tradicionalmente tem sido visto como uma reação à publicação especialmente de *Vale*, em que ele é exposto a sátira mordaz, obviamente sem sua permissão—ver, entre outros, nas seminais biografias de Hone (1942 p. 277-279) e Ellmann (1979, p. 209). Em seu *Álbum de retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats*, Munira Mutran (2002) examina as inimizades desses dois antigos colaboradores e seu uso do espaço autobiográfico para dramatização das desavenças pessoais, embora, no caso de Moore, seu foco seja principalmente os anos em Paris, descritos em autobiografia anterior. O estudo comparativo das diferentes autobiografias escritas por autores irlandeses não só no período do Renascimento Irlandês também é a tônica de diversos livros, capítulos e artigos, como a toda a coletânea *Modern Irish autobiography* (HARTE, 2007), o capítulo de Michael Kinnealy em coletânea sobre literatura anglo-irlandesa (WILCOX; ALLEN, 1989), a monografia de Claire Lynch (2009) e em artigo mais recente de Eamonn Hughes (2003), em que o autor retoma alguns dos temas antes abordados em relação a Yeats em artigo de 1996 e extrapola para autores de todo o período do Renascimento.

A maioria dos estudiosos das *Autobiographies* de Yeats, no entanto, foca na questão de sua unidade—uma palavra-chave para o pensamento yeatsiano. O reordenamento de eventos em busca de padrões e com o conhecimento adquirido posteriormente rendem estudos de fôlego como o de Joseph Ronsley em *Yeats's Autobiography: life as symbolic pattern* (1968). A questão da memória e sua reconstituição aparece também, via Ricoeur, no seminal volume de Daniel T. O'Hara, *Tragic knowledge: Yeats's Autobiography and hermeneutics* (1981). Alguns artigos também examinam não apenas cada uma das seções de *Autobiographies* mas o modo autobiográfico no espectro das obras do autor, dos

poemas líricos até as os contos (PERLOFF, 1975; FLETCHER, 1986; WRIGHT, 1987).

O aspecto hermenêutico da recriação do passado na narrativa autobiográfica impulsiona, sem dúvida, parte do interesse no gênero. O trabalho da interpretação e reconstrução (especialmente escrita) via memória e organização narrativa em momento consideravelmente posterior ao acontecimento faz com que a autobiografia seja um *locus* especial para o entendimento dos processos de subjetificação, como já discutido. Artigos mais recentes focam na organização das *Autobiographies* e a correspondência entre os destinos individual e nacional, como vistos no momento da escrita (RAMUSINO, 2012). Outros gêneros das escritas de si, no entanto, embora obviamente dependam da memória e baseiem-se em processos interpretativos e depois explicativos, beneficiam-se menos da retrospectiva⁸. É nesse sentido que o estudo dos diários, com seu caráter serial e iterativo, oferece uma possibilidade de se explorar como o eu faz sentido dos acontecimentos e suas configurações sem o conhecimento pós-fato.

4 O DIÁRIO

No caso de Yeats, estudiosos contemporâneos partem do trabalho hercúleo de gerações anteriores, que buscaram acesso ao acervo do escritor e vêm publicando diversas edições críticas (e por vezes fac-similares) de seus manuscritos. Em 1972, Denis Donoghue publica *Memoirs*, que, a despeito do nome, contém não somente a primeira versão dos dois primeiros volumes das autobiografias (com eventos até o ano de 1896) como também uma segunda seção intitulada *Journals*, seleções da qual já haviam sido acrescidas a edições posteriores de *Autobiographies*. Trata-se de um volume cuja mistura de gêneros aparece já nos títulos e subtítulos: memórias, como descrevem Smith e Watson (2010), costumam designar um tipo de escrita auto/biográfica focada em períodos específicos, tradicionalmente dominada pelos “grandes feitos de grande homens”, figuras de destaque na política e nas letras, que usavam do gênero para refletir sobre os anos em que estiveram nessas posição, muitas vezes se valendo de suas interações com outras figuras igualmente notáveis. “Memórias” é também a rubrica sob a qual muitas das publicações de celebridades atuais se encaixam e por isso fala-se do fenômeno editorial recente nos mercados anglófonos, o já mencionado *memoir boom* (SMITH; WATSON, 2010, p. 3).

A primeira parte de *Memoirs*, por sua vez, é transcrição inédita de um manuscrito produzido no primeiro momento de composição da continuação da segunda parte de *Autobiographies*, contido em um envelope claramente identificado: “Privado. Primeiro rascunho preliminar de Memórias feito em 1916-

⁸ Ou o que Hughes descreve como sendo “keeping the distance from the time being written about” (1996, p. 86)

1917 e contendo material não publicável, agora ou mesmo nunca. Memórias vão até mais ou menos 1896. W.B.Y. Março de 1921” (DONOGHUE, 1972, p. 19). É possível concluir que a escolha do título do volume publicado postumamente advém dessa observação autógrafo e também serve para distingui-lo das autobiografias publicadas. Por fim, a seção final, conhecida como *Journal* e de igual extensão, contém transcrição de diários, também marcados como *Private* nos MSs, e caracterizados por uma lacuna de vinte e cinco anos do fim das “memórias” da primeira parte, sendo que a primeira inscrição é datada de dezembro de 1908. Não faremos aqui a distinção dos termos *diary* e *journal* em inglês (ver, por exemplo, MATTHEWS, 1977, pp. 286-287, para um ponto de vista bem aceito), já que nosso foco é no gênero diarístico como registro de eventos em períodos curtos, feito em intervalos mais ou menos regulares.

Os diários em *Memoirs* registram acontecimentos rotineiros, mas também são usados como repositórios de ideias para ensaios ou mesmo apontamentos para a escrita de poemas, nesse caso configurando um tipo de laboratório do si, não apenas desse eu itinerante de que trata Simon Harel (1997, entre outros) mas também em processo de construção iterativa, que se constrói dia-a-dia. Os diários partilham com outras escritas de si a possibilidade de ressignificação da experiência, já que “escrever a experiência tem o poder de transformá-la” (SPACKS, 2003, p. 49), mas algumas características lhes são particulares:

Advém da qualidade da diariedade do diário – um gênero que, por definição, registra a passagem dos dias – muito de seu apelo, ao lembrar seus leitores de que a vida escondida que incutimos aos outros inclui não apenas a inquietação psíquica, mas também a necessidade de se botar o lixo para fora. De fato, cria-se uma sensação específica de intimidade, que é uma das recompensas da leitura do diário, possível ao se compartilharem as trivialidades do dia-a-dia (p. 58-59).

Essa sensação de intimidade decorre, em parte, do prazer voyeurístico de se observar alguém que não sabe que está sendo observado em sua intimidade. O aspecto, a princípio, de suposta privacidade do diário pode também dar permissão para expressão menos censurada das ideias. Em carta de 17 de março de 1909 à amiga Florence Farr (publicada anteriormente em BAX, 1946, p. 63 e WADE, 1954, p. 526 e citada em partes em DONOGHUE, 1972, p. 14), Yeats declara:

Vim [à casa de Lady Gregory em Galway] por alguns dias para escrever em paz, mas não [a peça] *Player Queen*. Minha crise nervosa deixou-me com tanta coisa por fazer que temo ter que largar a *Player Queen* de lado por algum tempo já que me dedicar a esse tipo de trabalho em meio a todas essas distrações é um esforço muito grande e não dou muito conta. (...) Tenho um grande livro em MS [manuscrito] em que faço anotações soltas de todo tipo de assunto. Depois as transformarei em ensaios. Essas anotações vão te divertir muito. São muito francas e a parte que não pode ser publicada enquanto eu estiver vivo é a parte mais divertida (KELLY, 2002, #1111).

A carta não deixa claro em que situação Yeats mostraria à amiga o seu diário, mas é notável pela referência à circulação, pelo menos entre amigas íntimas como Farr, desses materiais ditos privados. Estudiosos da tradição anglo-americana como William Matthews, responsável pela edição dos Diários de Samuel Pepys (1660-1669), um dos mais famosos diaristas britânicos e dos mais importantes modelos para gerações posteriores, afirma que:

Atualmente, embora não seja incomum que homens públicos publiquem o que se chamam de diários e que milhares de diários tenham sido editados por acadêmicos pelo seu valor literário ou histórico, o verdadeiro diarista não escreve para ninguém além de si mesmo. Esta forma é única entre os gêneros literários por não prever um público externo. Tal peculiaridade afeta tanto conteúdo quanto estilo (MATTHEWS, 1977, p. 287).

Estudiosos mais recentes da escrita diarística beneficiam-se da atitude mais cínica adotada pelos avanços críticos advindos especialmente das correntes pós-estruturalistas e mostram-se menos inocentes no que tange o que Matthews descreve como a “qualidade essencial” dos diários: ser verdadeiro e sincero (1977, p. 295). Patricia Spacks, cujos estudos das escritas de si explora a articulação entre o público e o privado (seu livro sobre a “fofoca” sendo um ponto alto de uma carreira prolífica nas literaturas em língua inglesa), em artigo já mencionado, representa esse olhar mais desconfiado sobre a sinceridade dos diários, em que ela identifica uma “ilusão superficial de transparência” (2003, p. 62). Diferentemente de seu predecessor, para quem a sinceridade seria uma característica do diário em função da intenção do diarista, a americana desloca para o leitor essa percepção de transparência, um efeito, para ela, ilusório.

De forma similar, o uso da marcação de gênero masculino talvez seja mais revelador do tipo de material—e também da sensibilidade da época—sobre que escreve Matthews. Não se trata aqui de distinguir o “verdadeiro diarista” de outros tipos de escritores ou, principalmente, escritoras, que fazem uso mais social do diário. É documentado, por exemplo, em correspondência, a circulação de diários entre familiares e amigos, por motivos vários e inclusive como forma de controle social, atestando a ocorrência de práticas que escapam os espaços íntimos. Na maioria dos casos, no entanto, o público (ou mesmo o narratário) dos diários é difícil de se estabelecer, de forma geral. Além do diarista, como no caso de Yeats, que depois usaria do material inscrito em cadernos para a composição de seus outros escritos, o espectro da violação da privacidade ou mesmo do compartilhamento intencional de seus conteúdos muitas vezes modula a própria escrita. A própria fórmula da inscrição “Querido diário” projeta um interlocutor como instaurador da escrita, adotado ainda que apenas formalmente para justificar a tomada de turno de fala/escrita do diarista, especialmente entre os mais pueris.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão da obra a partir da fusão do artista com sua vida pública e sua vida privada é, em Yeats, uma prática bastante frutífera – alguns diriam até essencial. T. S. Eliot, em uma citação famosa, disse que Yeats era “um dos poucos poetas cuja história é a história de seu próprio tempo, que são parte da consciência de uma época que não pode ser compreendida sem eles próprios”⁹ (ELIOT, 1950, p. 347). Essa relação não somente de continuidade entre “vida” e “obra” mas também através dos gêneros é uma marca dos estudos de Yeats. O trânsito livre entre os poemas, as peças, os ensaios críticos, os textos autobiográficos, as palestras e também as cartas é uma característica dos estudos caracterizados por Declan Kiberd como “a fase heroica” da crítica de Yeats, em que se usavam “artigos e ensaios de Yeats de uma forma que os estudiosos de Eliot nunca poderiam empregar os seus – como contínuos aos textos criativos. Embora pareça tautológico colocar dessa forma, as melhores e mais profundas leituras são as Yeatsianas” (KIBERD, 2006, p. 126). Kiberd também comenta a reação de Seamus Deane ao reclamar do fato de que, para ser um crítico de Yeats de maior importância, seria necessário aceitar absolutamente tudo nos termos que o autor coloca ele mesmo. Kiberd ressalta a necessidade dessa “intimidade absoluta e incondicional” (idem) que o crítico de Yeats deve ter com todos os aspectos de sua obra e vida.

Buscou-se aqui um panorama de algumas questões que informam os estudos das escritas de si na prática de Yeats. No entanto, cabe ressaltar que as considerações sobre o que distingue as autobiografias e os diários partem de um entendimento que extrapola o autor e podem ser aplicadas a outras situações de escritas do eu empreendidas por escritores e escritoras de outras tradições.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Hazard. Some Yeatsian Versions of Comedy. IN: JEFFARES, A. N.; CROSS, K. J. W. (Eds.). **In excited revery: A centenary Tribute to W. B. Yeats**. Londres: Macmillan, 1965.

ALTER, Alexander. Svetlana Alexievich, Belarussian Voice of Survivors, Wins Nobel Prize in Literature. **The New York Times**. Nova York, 8 de outubro de 2015. Disponível em <<https://nyti.ms/2jNGDvy>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

BAX, Clifford. (Ed.). **Florence Farr, Bernard Shaw, W. B. Yeats, letters**. Londres: Van Thal, 1946.

⁹ Todas as traduções, do inglês e do francês, são de minha autoria.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex.”** Nova York: Routledge, 1993.

_____. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.** Nova York: Routledge, 1990.

_____. **Giving an Account of Oneself.** Bronx: Fordham University Press, 2005.

BURKE, Séan. **The Death and Return of the Author.** Edimburgo: Edinburgh University Press, 1992.

DONOGHUE, Dennis. (Ed.). **W. B. Yeats: Memoirs, Autobiography, First Draft Journal.** London: Macmillan, 1972.

EAKIN, John et al. Remembering James Olney (1933–2015). **Biography**, v. 38, n. 4, p. 465-478, 2016.

ELIOT, T. S. The poetry of W. B. Yeats. **The permanence of Yeats.** Nova York: Macmillan, 1950.

ELLMANN, Richard. **Yeats: the man and the masks.** Nova York: Norton, 1979.

FLETCHER, Ian. Rhythm and pattern in Autobiographies. In: BLOOM, H. **Modern critical views – William Butler Yeats.** New York: Chelsea House, 1986.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.** Traduzido por Salma Tannus Muchail. São Paulo, 2000.

_____. **História da Sexualidade.** Traduzido por Maria Theresa da Costa Albuquerque. 3 vols. São Paulo: Paz & Terra, 2013.

GOULD, Warwick. Singular Pluralities: Titles of Yeats's *Autobiographies*. **Yeats Annual**, v. 11, p. 205-218, 1994.

HAREL, Simon (Ed.). **Le récit de soi.** Montréal: XYZ éditeur, 1997.

HARTE, Liam. **Modern Irish autobiography: self, nation and society.** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

HONE, Joseph. **W.B. Yeats, 1865-1939.** Londres: Macmillan, 1942.

HUGHES, Eamonn. The Fact of Me-Ness: Autobiographical Writing in the Revival Period. **Irish University Review**, v. 33, n. 1, p. 28-45, 2003.

_____. ‘You need not fear that I am not amiable’: Reading Yeats (Reading) Autobiographies. **Yeats Annual**, v. 12, p. 84-116, 1996.

- KELLY, John (Ed.). **The collected letters of W.B. Yeats [electronic resource]**. Charlottesville: IntelLex Corporation, 2002.
- KIBERD, Declan. Yeats and criticism. In: KELLY, John (Ed.). **The Cambridge companion to W. B. Yeats**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Polylogue**. Paris: Seuil, 1977.
- LYNCH, Claire. **Irish autobiography: stories of self in the narrative of a nation**. Oxford: Peter Lang, 2009.
- MATTHEWS, William. The diary: A neglected genre. **The Sewanee Review**, v. 85, n. 2, p. 286-300, 1977.
- MOORE, George. **Ave**. Londres: Heinemann, 1911.
- _____. **Hail and farewell**. Londres: Heinemann, 1933.
- _____. **Salve**. Londres: Heinemann, 1912.
- _____. **Vale**. Londres: Heinemann, 1914
- MUTRAN, Munira. **Álbum de retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural**. São Paulo: Humanitas, 2002.
- O'HARA, David. **Tragic knowledge: Yeats's Autobiography and hermeneutics**. Nova York: Columbia University Press, 1981.
- OLNEY, James. **Memory & narrative: the weave of life-writing**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- PERLOFF, Marjorie. "The Tradition of Myself": The Autobiographical Mode of Yeats. **Journal of Modern Literature**, Philadelphia, v. 4, n. 3, p. 529-573, 1975.
- RAMUSINO, Elena C. Yeats's *Autobiographies* and the making of the self. **Studi Irlandesi**, v. 2, p. 41-54, 2012.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Traduzido por Alain François et al. Campinas, Editora Unicamp, 2007.
- RONSLEY, Joseph. **Yeats's Autobiography: life as symbolic pattern**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1968.
- SMITH, Sidon ie; WATSON, Julia. **Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives**. 2a. edição. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SPACKS, Patricia. How to read a diary. **Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences**, v. 56, n. 4, p. 45-62, 2003.

TURNER, Graeme. **Understanding celebrity**. Londres: SAGE Publications, 2004.

TYNAN, Katharine. **Twenty-five years: reminiscences**. Londres: John Murray, 1913.

WADE, Allan (Ed.). **The letters of W.B. Yeats**. Londres: Rupert Hart-Davis, 1954.

WILCOX, Angela; ALLEN, Michael. **Critical approaches to Anglo-Irish literature**. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989.

WRIGHT, David. **Yeats's myth of self: The autobiographical prose**. Dublin: Gill and Macmillan, 1987.

YEATS, W. B. **Autobiographies**. Nova York: Scribner, 1999.

_____. **The Autobiography of William Butler Yeats**. Nova York: Macmillan, 1938.

_____. **The Collected Works in Verse and Prose of William Butler Yeats**. Stratford-on-Avon: Shakespeare Head Press, 1908.

_____. **Reveries over childhood and youth**. Dublin: Cuala Press, 1916.

_____. **The trembling of the veil**. Dublin: Cuala Press, 1922.

Recebido em 26/09/2017

Aceito em 30/12/2017

ENTRE METAFICÇÃO E METAFÍSICA, OU COMO NÃO INTERPRETAR *PALE FIRE*

BETWEEN METAFICTION AND METAPHYSICS, OR HOW NOT TO READ *PALE FIRE*

*Tauan Fernandes Tinti*¹

RESUMO: O presente trabalho se propõe a explorar o problema da autoconsciência metaficcional na obra de Vladimir Nabokov a partir da figura de John Shade, o autor fictício de “Pale Fire”, poema que integra o peculiar romance de mesmo título. A reflexão metafísica de Shade, ao ser separada do romance que a contém – uma possibilidade concretizada por uma edição de 2011 do poema, produzida pela Gingko Press –, serve então como via de acesso para se considerar a relação entre os diversos artistas criados por Nabokov e o próprio escritor. Isso levará, por sua vez, à investigação da concepção de natureza subjacente à sua obra, calcada na ideia de um criador bondoso que parece servir de modelo tanto para alguns de seus personagens quanto para a própria arte de Nabokov.

PALAVRAS-CHAVE: Vladimir Nabokov. *Pale Fire*. Metaficção. Modernismo tardio. Mimetismo natural.

ABSTRACT: This essay aims to investigate the problem of metafictional self-consciousness in the works of Vladimir Nabokov through the character John Shade, the fictitious author of “Pale Fire”, a poem which is part of a peculiar novel bearing the same title. Shade’s metaphysical meditation, when separated from the novel that contains it – a possibility realized by Gingko Press, which published the poem as a freestanding work in 2011 –, serves as a means of considering the relationship between the poet created by Nabokov and the writer himself. This leads, in turn, to Nabokov’s peculiar conception of nature, based on the idea of a benevolent

¹ Doutor (2017) e Mestre (2011) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Graduado em Letras (2008) pela Universidade Federal de São Carlos. Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: tauantinti@gmail.com

creator that seems to serve as model for both his characters and his own art.

KEYWORDS: Vladimir Nabokov. *Pale Fire*. Metafiction. Late modernism. Natural mimicry.

ENTRE METAFICÇÃO E METAFÍSICA, OU COMO NÃO INTERPRETAR *PALE FIRE*

1 “PALE FIRE” E *PALE FIRE*

Pale Fire, de autoria de Vladimir Nabokov e publicado originalmente em 1962, é um livro no mínimo peculiar, que só com certa reserva pode ser chamado propriamente de um romance. O volume busca se apresentar como uma edição crítica do último poema de John Francis Shade, chamado “Pale Fire” e composto de 999 versos (ou mil, se o primeiro verso for repetido ao final, como parece ser a intenção) dispostos em uma estrutura simétrica de quatro cantos. A intenção declarada das notas que se seguem ao poema, de cunho marcadamente autobiográfico, é a de fornecer uma realidade concreta que nele não se encontra suficientemente disponível – ainda que seja imprescindível para sua devida apreciação, conforme acredita Charles Kinbote, o responsável pela edição. Shade, é claro, não passa de invenção de Nabokov, e as notas de Kinbote no geral degingolam em comentários e esclarecimentos sobre o próprio crítico, até certo ponto amigo íntimo do poeta e estudioso de sua obra. Para complicar a situação narrativa, vai sendo insinuado aos poucos o verdadeiro propósito da edição comentada: Kinbote parece acreditar que o poema tem como tema não apenas a vida do próprio Shade, mas principalmente tanto a história de Zembla e de seu rei Charles II, deposto por um regime comunista e agora foragido, quanto as desventuras de Jakob Gradus, assassino enviado para eliminar o monarca exilado e que acaba assassinando Shade por engano. E, para tornar as coisas ainda mais insólitas, as notas não tardam a revelar que Kinbote e Charles II são a mesma

pessoa – ou melhor, para arrematar, que o crítico psicologicamente instável talvez tenha delirado tudo isso e não seja outro que o professor V. Botkin, personagem absolutamente secundário nas notas ao poema, mal chegando a ser nelas mencionado.²

A instabilidade mental de Kinbote, bem como sua visão idiossincrática do que seria uma edição crítica acadêmica, ficam claras já desde o prefácio que antecede os versos. Deixando por ora de lado toda a parafernália sobre Zembla e Gradus, notemos também a admiração genuína de Kinbote pelo poeta John Shade, evidente já desde as primeiras páginas do livro:

Here he is, I would say to myself, that is his head, containing a brain of a different brand than that of the synthetic jellies preserved in the skulls around him. He is Looking from the terrace (of Prof. C.'s house on that March evening) at the distant lake. I am looking at him, I am witnessing a unique physiological phenomenon: John Shade perceiving and transforming the world, taking it in and taking it apart, recombining its elements in the very process of storing them up so as to produce at some unspecified date an organic miracle, a fusion of image and music, a line of verse. (NABOKOV, 2000, p. 24.)

A profusão caleidoscópica de autores em potencial e identidades duplas ou triplas gerou quase todo tipo de teoria mirabolante sobre quem seria o “verdadeiro” responsável por esse amontoado *sui generis* de palavras: Kinbote inventou Shade, Shade inventou Kinbote, o espírito de Hazel Shade, a filha morta de John, animou o espírito do poeta, Kinbote e Shade são almas complementares em estranha sintonia – o céu é o limite.³ O livro sem dúvida provoca continuamente esse tipo de engajamento, e os resultados podem ser bastante inventivos e/ou convincentes. Mas nossa intenção será aqui, ao menos a princípio, mais modesta, passando ao largo de todo esse debate. Isto é, a ênfase na admiração de Kinbote por Shade é aqui relevante como forma de abordar um detalhe que já foi assunto de certa consideração pela crítica: Shade descartou versos que Kinbote considera especialmente expressivos – em geral aqueles que, não por coincidência, teriam uma relação um pouco menos tênue com a história de Zembla. Brian Boyd (1991, p. 442) não hesita em considerar tais variantes como obviamente inferiores aos versos do poema acabado, classificando-os como invenção do próprio Kinbote. De outro lado e em sentido bastante diverso, alguém como Richard Rorty (2007, p. 272-273) considera o poema de Shade uma criação no máximo medíocre, algo que é essencial para sua versão de Nabokov:

² Esta última é, ao menos, a hipótese de Mary McCarthy em “A Bolt From The Blue”, um texto influente a ponto de ter sido incorporado como introdução às edições de *Pale Fire* da Penguin a partir de 2000.

³ Andrew Field (1967) defende que Shade inventou Kinbote, enquanto Page Stegner (1966) argumenta o contrário; a teoria da sintonia entre Shade e Kinbote é de Brian Boyd (1991), enquanto a centralidade do espírito de Hazel Shade – isso mesmo – consiste em uma reelaboração posterior – e vastamente expandida – do próprio Boyd (1999), em certa medida motivada, como ele próprio admite (1999, p. 4), por debates especialmente acalorados em um fórum online dedicado ao escritor.

segundo o filósofo, o escritor russo encena em romances como *Pale Fire* e *Lolita* as limitações inerentes ao tratamento estético de questões morais, com artistas cujo solipsismo, se é indiferente ao sofrimento alheio, pode ser também capaz de gerar obras de arte mais relevantes do que as de criadores menos avessos a se deixar afetar por outras individualidades.

Nossa hipótese inicial é então a de que a questão do mérito estético do poema “Pale Fire”, metonimicamente presente na avaliação dos trechos descartados por Shade, é muito mais espinhosa do que a mera leitura dos versos sugere, podendo servir de ponte para alcançarmos a concepção de artista (e de arte) subjacente à obra nabokoviana, que é por sua vez ilustrativa da delicada posição em que se encontrava à época, entre os últimos fôlegos da ideia modernista de autonomia.⁴ Começemos, nesse sentido, pela avaliação de Boyd sobre o caráter forjado das variantes de Kinbote, que pode ser contraposta a um argumento do próprio crítico, feito em um artigo que se opõe frontalmente a certa tendência da crítica de *Lolita*⁵, que passou algum tempo questionando a veracidade dos últimos acontecimentos relatados por Humbert: se Kinbote produziu ele mesmo os versos descartados, o que o teria impedido de simplesmente fazer interpolações ao poema de Shade? Aliás, de acordo com essa mesma lógica, o que então o teria impedido de inventar completamente não o poeta, mas apenas seu último poema?

Caso Kinbote tivesse de fato agido assim, talvez ele pudesse ao menos ter tornado mais convincente a relação entre poema e comentário, estabelecendo conexões mais sólidas entre os versos falsos de Shade e a história de Zembla que ele gostaria que estivesse sendo cantada. Porém, dada a loucura característica do narrador, um contra-argumento pragmático como este pode não bastar. Digamos então que Kinbote, profundo conhecedor da obra poética de Shade, o teria plagiado, por exemplo. Mas, sendo assim, teríamos também que tomar a admissão do narrador de que é incapaz de produzir versos como uma tentativa de cobrir as pistas de sua falsificação. Ou podemos, de ainda outro lado, propor a impossibilidade da falsificação ter ocorrido como o ponto de sustentação de toda a verossimilhança narrativa de *Pale Fire*, de modo a ressaltar um elemento importante da estrutura da ficção nabokoviana: sendo o objetivo último de Kinbote imortalizar por meio da arte (mesmo que a de Shade) tanto sua terra natal quanto sua própria história – e nesse sentido pouco importa que ambas sejam não apenas ficcionais, mas que possam ser também mentirosas –, ele precisa da capacidade criadora de Shade, e precisa especialmente acreditar em alguma medida que o poema diz respeito a Zembla e a si mesmo. Não sendo esse o caso, tudo desaba ou não passa de brincadeira.

⁴ Para uma exploração do modernismo tardio como um momento de elaboração *a posteriori* da ideia de autonomia da arte, cf. Jameson (2005).

⁵ Trata-se da teoria avançada por críticos como Alexander Dolinin (1995) e Julian Connolly (1995), de que os capítulos finais de *Lolita* teriam sido inventados por Humbert, algo que provocou algum *frisson* entre os estudiosos de Nabokov.

Ou seja: nessa chave, o livro teria como base interna tanto a grandeza artística do poeta quanto a capacidade do comentador de trazer à luz seus significados ocultos. Porém, isso não implica que John Shade precise ser para nós um grande poeta, mas que funcione como um grande poeta dentro do universo de *Pale Fire*. E ele de fato funciona, sendo renomado, ganhador de prêmios, colocado no mesmo patamar de Robert Frost e profundamente admirado por Kinbote, que compara sua capacidade artística à mágica, sorvendo aquilo que para sensibilidades inferiores seriam meros detalhes banais do mundo, mas que para o verdadeiro poeta servem de material para um “milagre orgânico”, ou o “sudden flourish of magic” que é o poema “Pale Fire” – ainda que este precise dos comentários e esclarecimentos de quem tanto conhece quanto consiste em seu verdadeiro tema oculto. Mas, de novo, com isso não fica necessariamente invalidada uma avaliação depreciativa como a de Rorty, que certamente não está sozinho em seu juízo de valor. O problema é que nossos horizontes de avaliação e os dos personagens do romance são, por definição, fundamentalmente distintos. Não é exatamente que um bom ou mau poema, ou mesmo uma obra prima, sejam coisas diferentes dentro e fora de *Pale Fire*. Nabokov é com certeza um versificador no mínimo competente, o que pode ser verificado em *Poems and Problems* ou, de um ponto de vista mais estritamente técnico, nos volumes de notas a sua tradução do *Eugene Onegin* de Púshkin, em especial seu idiossincrático apêndice sobre versificação em língua inglesa.⁶ Mas julgar isoladamente o mérito artístico do poema é transformar John Shade em pouco mais do que um heterônimo de Vladimir Nabokov, sem levar em conta o modo como poema e comentário se encaixam, formando simetrias, paralelos ou antecipações curiosamente explicativas e que adensam seu potencial semântico, como é o caso com o dístico “Man’s life as commentary to abstruse / Unfinished poem. Note for further use” (NABOKOV, 2000,, p. 57), debochadamente autorreferencial no contexto do romance, mas um tanto estéril fora dele. De outro lado, avaliar o poema tendo como critério a riqueza e complexidade do campo de associações estabelecidas com o comentário é justamente não apreciá-lo como poema, mas considerá-lo apenas em sua função, como um meio entre outros, mais ou menos adequado a um fim que lhe é em última instância extrínseco: a arquitetura interna do romance *Pale Fire*. E, se um tal critério soa inadequado ou insatisfatório para lidar com a realização poética de John Shade, algo que parece a princípio pouco mais do que uma curiosidade editorial ajuda a levar a questão adiante.

⁶ Na verdade, mesmo isso é controverso, caso se queira assumir o lado de Edmund Wilson (1965) na polêmica entre ambos, ocorrida na seção de cartas do *The New York Review of Books*, e que marcou o fim quase definitivo da longa (e sempre belicosa) amizade entre ambos. Para uma defesa da tradução tremendamente idiossincrática feita por Nabokov – que declaradamente tentou torná-la, em suas revisões sucessivas, cada vez mais esvaziada de qualquer sensibilidade poética, tendo seguido nesse esforço ao longo de vários anos –, ver por exemplo o capítulo sobre *Onegin* na biografia do escritor escrita por Brian Boyd (1991, p. 318-355).

2 A EDIÇÃO GINGKO DE PALE FIRE

Em 2011, a editora Gingko Press, especializada em edições de luxo e volumes com acabamento gráfico refinado, tomou para si a tarefa de libertar o poema de John Shade das garras delirantes de Charles Kinbote. Com efeito, a edição de luxo de “Pale Fire” – aliás, *Pale Fire*, mas não o *Pale Fire* de Nabokov (?) – foi recebida e entendida em termos próximos a estes. Em lugar do comentário ficcional de Kinbote, o poema de Shade foi publicado junto de um segundo volume de textos críticos de autores reais, contando com o crítico Brian Boyd e o poeta R. S. Gwynn, que discutem o poema enquanto poema, comparando-o tanto aos melhores sonetos shakespearianos quanto à paisagem poética norte-americana da época (NABOKOV, 2011). Por sinal, o poema alcança sua existência independente e tardia também da forma como Kinbote disse tê-lo encontrado (e surrupiado de Sybil Shade, a esposa de John, conforme se deduz depois): em oitenta fichas de tamanho médio, já passadas a limpo e em sua versão, para todos os efeitos, final – aquilo que o *website* da Gingko Press vende como a primeira edição fac-similar da obra de Shade, sem qualquer traço perceptível de ironia.⁷ Estes cartões simulam a escrita à mão do poeta, que numerava e marcava as datas em que cada um deles fora preenchido de versos. Vistas mais de perto, contudo, as fichas supostamente amadoras, mas na verdade luxuosas, revelam ter sido produzidas por uma sensibilidade análoga àquela envolvida na fabricação de utensílios de cozinha pseudo-rústicos, cujas imperfeições feitas em série pretendem emular com precisão o desgaste do uso e do tempo sobre os objetos, de modo a despontarem nas prateleiras de uma loja do *Pão de açúcar* quase como paródias involuntárias dos objetos auráticos de Benjamin⁸: a primeira ficha com o título, por exemplo, vai ao extremo kitsch de apresentar as manchas produzidas por uma caneca de café deixada distraidamente sobre ela. Não é difícil ver em supostas sutilezas como estas o esforço de criar uma atmosfera íntima, afastando o poema de Shade rumo a uma espécie de tempo pré-kinbotiano, como se os leitores da edição Gingko estivessem eles mesmos se deparando subitamente com um tesouro inesperado e contido em fichas aparentemente banais. A mera comparação entre fichas fictícias como estas e suas contrapartes verdadeiras, como as deixadas pelo próprio Nabokov e que foram publicadas em edições estas sim parcialmente fac-similares sob o título *The Original of Laura*, com seus rabiscos e letra irregular, às vezes quase ilegível, deixam clara a diferença entre instrumentos de trabalho e uma imitação de artesanato.

⁷ O texto que anuncia desse modo o poema está disponível em <http://gingkopress.com/shop/pale-fire/>.

⁸ Para uma crítica ao conceito benjaminiano de aura que a vincula a seu caráter de antiquário, próximo daquele acima sublinhado, construída a partir de termos do próprio Benjamin, cf. Hullo-Kentor (2009).

Porém, deixando de lado por um instante o que pode parecer não passar de implicância, é importante ressaltar o quanto o poema parece de fato pedir por gestos como esse. Conforme já mencionado, “Pale Fire” é um poema profundamente autobiográfico – isto é, do ponto de vista da diegese –, indo em linhas gerais da infância de Shade, com a experiência supostamente transcendente ocorrida no ataque epiléptico cujo registro encerra o primeiro canto, até considerações metaliterárias situadas próximas ao próprio momento da escrita, e que correspondem inadvertidamente tanto aos últimos dias de vida do poeta quanto aos versos finais do quarto e último canto. Por sua vez, os dois cantos intermediários, ambos com 334 versos, tratam respectivamente da vida de Hazel, filha do casal Shade e algo como um patinho feio paradigmático, até a noite trágica de seu possível suicídio, e da obsessão do poeta com o além-vida, que o levou ao contato com uma provável charlatã, por conta de um erro tipográfico em uma matéria de jornal. Ainda que por vezes bastante a contragosto – especialmente com o que diga respeito a Sybil Shade, vista como uma rival na disputa pela atenção do poeta –, Kinbote de fato apresenta diversos acontecimentos da vida de Shade, mesmo que costumem ser ao menos um pouco distorcidos. Contudo, é claro que não é essa a nota dominante de seu comentário, tremendamente mais preocupado com sua própria e fantástica história, com frequência encontrando só as mais esfarrapadas desculpas – o uso de uma expressão banal, a breve menção a uma cor primária – para enxertar no comentário as aventuras do Rei Charles II. Muito do efeito superficialmente cômico do livro decorre dessa disparidade completa entre poema e comentário; numa nota mais séria, mas não menos maluca, o segundo tema que Kinbote se propõe a escavar dos versos é o da aproximação gradual do assassino Jakob Gradus – cuja existência Shade sequer supõe, o que torna a ideia de sua inclusão intencional no poema algo francamente absurdo. Mas, mesmo assim – ou melhor, também por tudo isso –, o comentário de Kinbote funciona como o poderoso centro de gravidade do romance, atraindo para si um poema que não tem como não acabar soterrado, ou com sua possibilidade de voz própria no mínimo abafada. Nesse sentido, a única forma de garanti-la minimamente seria a do distanciamento efetivo entre ambos, por meio de sua publicação independente.

Contudo, é mais adequado dizer que a relação entre poema e comentário se dá sob o signo da ambivalência. Há em “Pale Fire” muito material biográfico tratado com descaso pelo comentador, mas poderia também ser argumentado que sua dispensa sumária inadvertidamente provoca o fortalecimento de um conteúdo humano, já que este insiste em mesmo assim se fazer ouvir, e que diz respeito especialmente ao amor sentido pela companheira, à tristeza decorrente do suicídio da filha e à angústia diante da própria mortalidade. Por outro lado, o núcleo transcendente do poema de Shade é verdadeiramente potenciado pelo comentário, já que trata do estabelecimento de texturas e padrões combinatórios, do contraste

complexamente ordenado à simetria mais básica, já presente em princípio na forma dos quinhentos heroic couplets de que é composto. Após uma experiência de quase morte na qual visualiza nitidamente uma fonte em toda a sua ipseidade⁹, e depois da decepção causada pela descoberta de que sua visão não havia sido compartilhada por uma senhora distante, que descrevera não uma fonte [fountain], mas um monte [mountain], fazendo com que tudo não passasse de um erro tipográfico do jornal onde a matéria fora publicada, Shade tem uma epifania ainda mais intensa como fruto desse acidente banal. Eis sua conclusão metafísica:

Life Everlasting - based on a misprint!
I mused as I drove homeward: take the hint,
And stop investigating my abyss?
But all at once it dawned on me that *this*
Was the real point, the contrapuntal theme;
Just this: not text, but texture; not the dream
But a topsy-turvical coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense.
Yes! It sufficed that I in life could find
Some kind of link-and-bobolink, some kind
Of correlated pattern in the game,
Plexed artistry, and something of the same
Pleasure in it as they who played it found.
It did not matter who they were. No sound,
No furtive light came from their involute
Abode, but there they were, aloof and mute,
Playing a game of worlds, promoting pawns
To ivory unicorns and ebon fauns;
Kindling a long life here, extinguishing
A short one there; killing a Balkan king;
Causing a chunk of ice formed on a high
Flying airplane to plummet from the sky
And strike a farmer dead; hiding my keys,
Glasses or pipe. Coordinating these
Events and objects with remote events
And vanished objects. Making ornaments
Of accidents and possibilities.

(NABOKOV, 2000, p. 53)

Menos importante do que o sonho em si é a coincidência, cujos padrões criam uma teia de sentido, ou ornamentos a partir de acidentes e possibilidades. Ora, segundo essa lógica, o acúmulo de material, ainda que aparentemente disparatado – como, digamos, um comentário ensadecidamente autocentrado, capaz de usar quase qualquer desculpa para falar de outra coisa e fabricando com

⁹ “My vision reeked with truth. It had the tone, / The quiddity and quaintness of its own / Reality. It *was*” (NABOKOV, 2000, p. 51)

isso relações constantemente problemáticas –, serve no mínimo como palco em potencial para o adensamento das tais redes de sentido. Em um de seus diversos comentários a *Pale Fire*, Brian Boyd (1991, p. 443 e segs.) argumenta que há no poema de Shade uma abertura abnegada ao comentário desfigurador de Kinbote como forma de produzir sentidos que permaneceriam inacessíveis a uma consciência unificada. Dito de outro modo, a junção textual de duas consciências distintas e também textuais – poeta e crítico – serviria como forma de produzir uma posição que permaneceria inacessível a cada uma delas tomadas isoladamente, no conhecido espírito de um todo que é qualitativamente distinto da soma de suas partes individuais, irremediavelmente presas àquilo que Boyd chama, a partir do próprio Nabokov, de “prison of the self” (BOYD, 1991, p. 228). E, ainda assim, a tensão interna, imanente à cisão entre poema e comentário, produzidos por consciências que são no plano da diegese individualizadas e com propósitos distintos, como que prepara a separação do poema, ou sua suposta superação com relação ao comentário.

Porém, o resultado desse esforço de individuação acaba saindo pela culatra. De um lado, o comentário caótico de Kinbote permitia a um poema regular e autorregulado como o de Shade integrar redes de coerência que permaneceriam de outra maneira inacessíveis. De outro, a particularidade extrema e banal que os cartões pseudo-artesanais buscam simular acrescenta um ruído algo desconfortável à ipseidade da fonte vislumbrada por Shade em sua experiência de quase morte. Para Nabokov como para Shade, as coisas se tornam mais reais justamente por meio da complexidade dos padrões em que estão enredadas, e não de seu isolamento. Ao perder o contato com aquilo que o circundava, “*Pale Fire*” se torna nesse sentido *menos*, e não *mais* real: a aparência de imediatidade se reverte no máximo de distância, pois assim fica ainda mais evidente aquilo que do poema simplesmente não pode ser removido – o fato de que está entre aspas.

A distinção entre John Shade como heterônimo de Vladimir Nabokov e como personagem literário fica especialmente nítida – e significativa – em versos como os do final da estrofe citada há pouco. Ela pode, ao menos por enquanto, ser considerada como pouco mais do que hierárquica, relativa à diferença entre criatura e criador. E o prazer possibilitado pela intuição dessa relação não é apenas por ela mediado, mas torna-se assim também metonímico: “It sufficed that I in life could find / Some kind of link-and-bobolink, some kind / Of correlated pattern in the game, / Plexed artistry, and something of the same / Pleasure in it as they who played it found”. Uma instância superior que cria um jogo de padrões intrincados – e uma consciência suficientemente atenta e porosa que se satisfaz em percebê-los, em recriá-los em miniatura ou mesmo em imitar seu princípio de criação de padrões. Ou então, Vladimir Nabokov, autor de *Pale Fire* – e John

Shade, autor de “Pale Fire”. Nas estrofes de conclusão do poema, o mesmo credo torna a aparecer:

Maybe my sensual love for the *consonne*
D'appui, Echo's fey child, is based upon
A feeling of fantastically planned,
Richly rhymed life.

I feel I understand
Existence, or at least a minute part
Of my existence, only through my art,
In terms of combinational delight;
And if my private universe scans right,
So does the verse of galaxies divine
Which I suspect is an iambic line.

(NABOKOV, 2000, p. 57-58)

O prisma por meio do qual Shade compreende a existência – ou, mais humildemente, sua própria existência diminuta – é o de sua arte. A analogia é aqui cristalina: a ordem de seus versos, corretamente rimados e escandidos, é a mesma que a do universo, um alexandrino iâmbico como o seu e o de Alexander Pope, poeta que lhe servira de inspiração e de objeto de estudo na Universidade (fictícia) de New Wye. O núcleo de nosso argumento aqui decorre destes versos: o personagem John Francis Shade, professor universitário e poeta de primeira linha, está rigorosamente correto em sua imagem do universo rimado. É, afinal, essa a textura de seu mundo, que é feito integralmente de versos, mais a prosa de Charles Kinbote onde indiretamente figura. Mas, de novo, trata-se de uma metafísica entre aspas – ou, mais precisamente, de metaficção travestida de metafísica. Tomado isoladamente, libertado do comentário de Kinbote, “Pale Fire” é apenas uma ficção incompleta. E, tomado literal ou imediatamente, “Pale Fire” vira um poema metafísico chinfrim, mera afirmação otimista da textualidade infundável e ilimitada. Para colocar as coisas em termos claros: a reflexão final de Shade faz uso de imagens metalinguísticas com um propósito metafísico evidente; porém, por conta de seu estatuto ficcional, os dois modos de pensamento devem sobrepostos, o segundo correspondendo quase *in toto* ao primeiro. A referência ao criador que Shade intui diz respeito a uma entidade real em todos os sentidos do termo; ao se tentar suprimir as aspas do poema, a entidade à qual a ideia de criador remetia é necessariamente substituída por outra, cuja existência deixa de ser garantida – ou mesmo verificável. Em suma, a não observância do desnível ou da diferença entre – para sermos generosos – modos de existência distintos acaba por levar à confusão entre metalinguagem e metafísica, algo que compõe o núcleo mais íntimo da poética nabokoviana. Ou então: um criador que ordene a realidade em padrões plásticos existe de fato para Shade, mas não necessariamente para nós – ou ao menos não da mesma maneira. É nesse sentido muito preciso que “Pale Fire” não pode ser julgado e talvez nem mesmo apreciado como poema isolado: ao ser deslocado dessa maneira, seus temas acabam com os sinais trocados. A elaboração formal passa a girar em falso,

já que o material que a motivara simplesmente se desfaz com a tentativa de remoção das aspas que o continham e que em última instância o constituem.

Apontamos, então, para a sobreposição quase integral de dois modos de pensamento em princípio bastante distintos na reflexão poética de John Shade. Podemos com isso arriscar nesse ponto a seguinte tendência geral da ficção nabokoviana: quanto mais aguda a consciência alcançada pelos personagens de sua própria ficcionalidade, mais próxima será a relação entre metafísica e metaficção em suas reflexões, tendendo a total equivalência entre ambas ao desvelamento, que pode ou não ser temporário, de toda a diegese como um mundo meticulosamente construído por um criador benevolente – uma figura que precisará ser agora tornada mais nítida.

3 JOHN SHADE, CURIOSAMENTE AGNÓSTICO

Voltemos novamente a Brian Boyd (1991, p. 426-455), que apresenta uma decifração do suposto mistério da autoria de *Pale Fire*: Shade teria preparado sua própria morte e composto tanto Kinbote quanto seu assassino Jakob Gradus como forma de realizar o desígnio oculto, e por definição impossível a partir de uma posição unitária, de transcender sua própria perspectiva individual e transmitir uma mensagem que só se poderia tornar coerente e verdadeira pelo recurso paradoxal à dissolução em um conjunto de vozes. Haveria então, de um lado, o sóbrio poeta John Shade e, de outro, as fantasias de seu comentador, capaz – como Shade sozinho não o seria – de integrar retroativamente ao poema outras camadas de sentido, das quais a verdadeiramente transcendente e mais importante (além de animada pelo espírito de sua falecida filha Hazel) seria a série de marcas que gravam – ou melhor, criam – o ritmo iâmbico e automático do homem que viria a matá-lo.

Não é necessário que acompanhem os desdobramentos das elucubrações de Boyd para reconhecer o acerto da conclusão à qual o crítico se vê levado. Pois, segundo argumenta, quanto maior for o domínio de Shade sobre o conjunto formado por poema e comentário, com direito à invenção de Zembla e de seu próprio algoz, mais borrados se tornam seus contornos enquanto personagem, e mais sobreposta fica sua imagem à de Nabokov. Para que isso seja verdade, porém, não é necessário fundirmos Shade, Kinbote e até certo ponto Gradus; poderíamos também considerar que Shade se apresenta como uma das imagens definitivas do verdadeiro artista completo nabokoviano, e que equivale à versão mais realizada possível da autoconsciência ficcional. A singularidade de Shade, a despeito da morte narrativa que o aproxima de outros protagonistas nabokovianos, é que o poeta não recusa sumariamente o modo de existência que intui como sendo o seu; não há nele, concluída a reflexão poética que constitui a parte mais convencional de *Pale Fire*, qualquer traço do desespero existencial que leva, por exemplo, o Luzhin de *The Defense* a se defenestrar em direção à morte, ou o Adam Krug de *Bend Sinister* a confrontar Paduk e os guardas armados de

sua ditadura. Ao contrário, Shade conclui o poema com a aceitação serena de sua posição subordinada, um criador em miniatura à semelhança daquele que lhe é superior, mas capaz de encontrar um prazer metonímico na correspondência entre a forma de sua arte e a do universo de que é parte. Nesse sentido, seus versos já contém em potencial o ritmo da aproximação de Gradus, e o que a princípio poderia parecer uma imposição de sentido absurda da parte de Kinbote se revela passível de ser neles acolhido sem grandes problemas: se o universo pode ser escandido em iambos, por que não o deslocamento assassino de um autômato?

Shade pode então ser cada vez mais sobreposto a seu criador, sem que isso implique necessariamente no domínio crescente do poeta sobre todo o livro. Seus versos podem funcionar, a partir de sua descoberta metafísica-metaficcional, como um vórtice semântico que passa a ter retroativamente acolhido sentidos que, ainda que extrínsecos, manifestam-se como predeterminados por meio das interpretações selvagens de Kinbote. Seu domínio subterrâneo é menos efeito de uma dissolução subjetiva do que mais apropriadamente de sua grandeza artística – vale notar, no universo ficcional de que é parte privilegiada. A escala da autoconsciência ficcional, ao culminar em John Shade, não equivaleria então, como em romances anteriores e menos bem realizados de Nabokov, à dissolução de um mundo fictício que é assim guardado de volta na caixa e recolocado no armário de brinquedos, mas sim na realização máxima de um sistema de padrões que vibra na mesma frequência do mundo que integra. A autoconsciência máxima equivale à constituição subjetiva do artista completo, um criador satisfeito em ser à imagem de um Criador: Shade é sobreposto a Nabokov, mas ambos não são iguais entre si, já que este contém aquele. Se não for esse o caso, a metalinguagem que se mostra dessa perspectiva o cerne de “Pale Fire” passaria a dizer respeito ao tecido de nosso mundo, onde não existe Zembla – nem Charles Kinbote, Jakob Gradus, John Shade ou fantasmas como o de sua filha Hazel. Para recolocar a questão: se de fato no universo nabokoviano a consciência dos personagens de sua própria ficcionalidade equivale à consumação de uma consciência artística capaz de captar a panóplia de detalhes do mundo como densamente organizados em padrões e, a partir destes, contribuir para o seu adensamento por meio da criação de novas redes estruturalmente relacionadas às do mundo, e se essa é em última instância a definição do verdadeiro artista – como é sem dúvida o caso de John Shade –, então qual sua relação com o artista responsável por tal escala? Isto é, se o artista efetivamente verdadeiro é o próprio escritor, em que consiste a *sua* autoconsciência, a partir da qual seria modelada a escala que determina a grandeza de seus personagens?

Questões como estas acabam por nos aproximar de um universo de curiosas ressonâncias teológicas. E, para complicar um pouco mais o problema, um diálogo significativo entre Shade e Kinbote registrado nas notas traz o poeta renegando a existência de deus. A partir de uma conversa algo insossa sobre a existência do pecado, ocorrida em uma das caminhadas dadas pelos dois:

KINBOTE: Tut-tut. Do you also deny that there are sins?
SHADE: I can name only two: murder, and the deliberate infliction of pain.
(...)
KINBOTE: But who instilled it in us, John? Who is the Judge of life, and the Designer of death?
SHADE: Life is a great surprise. I do not see why death should not be an even greater one.
KINBOTE: Now I have caught you, John: once we deny a Higher Intelligence that plans and administrates our individual hereafters we are bound to accept the unspeakably dreadful notion of Chance reaching into eternity. Consider the situation. Throughout eternity our poor ghosts are exposed to nameless vicissitudes. There is no appeal, no advice, no support, no protection, nothing. Poor Kinbote's ghost, poor Shade's shade, may have blundered, may have taken the wrong turn somewhere - oh, from sheer absent-mindedness, or simply through ignorance of a trivial rule in the preposterous game of nature - if there be any rules.
SHADE: There are rules in chess problems: interdiction of dual solutions, for instance. (NABOKOV, 2000, p. 178-179)

De maneira um tanto surpreendente, é Kinbote quem tenta instilar no amigo a necessidade da crença em uma instância superior. Aliás, mais do que superior, o crítico defende a necessidade de que tal instância seja *consciente*. Shade renega sem pestanejar um sistema preexistente de crenças calcado na ideia de pecado, reduzindo-o apenas àquilo que considera o núcleo elementar do mal: a crueldade contra os outros, cuja contraparte seria aquilo que Nabokov inclui em uma de suas inúmeras definições da natureza da arte – “beauty plus pity” (NABOKOV, 1982, p. 251). A recusa idiossincrática de uma cosmogonia vagamente cristã, porém, nada tem de leviana. Ao contrário, ela se integra sem grandes dificuldades ao que Durantaye (2007, p. 46 e segs.) define como a rejeição ou indiferença nabokoviana com relação a visões de mundo compartilhadas, o que sem dúvida incluiria um sistema de crença professado por vezes de maneira morna e/ou um tanto irrefletida por parte considerável dos habitantes do mundo. Apesar da implicância de Kinbote, não se pode depurar de seu diálogo com Shade nada parecido com o ateísmo; alguém que considera a possibilidade de um universo ordenado em verso iâmbico e que passou por uma jornada angustiada rumo a tal conclusão não ficaria de modo algum satisfeito com o acaso como lei última. Com efeito, a resposta de Shade à pergunta direta que lhe é feita consiste em uma saída pela tangente: a afirmação de uma ignorância tranquila, mas que nem chega a se dar ao trabalho de excluir a possibilidade de um princípio cego a governar a natureza – algo que a simples leitura de seus versos, escritos no mesmo período em que ocorre a conversa entre ambos, bastaria para deixar fora de questão. E, de fato, Kinbote irá em seguida concluir a conversa com um Shade já enfadado:

KINBOTE: As St. Augustine said, "One can know what God is not; one cannot know what He is." I think I know what He is not: He is not despair, He is not terror, He is not the earth in one's rattling throat, not the black hum in one's ears fading to nothing in nothing. I know also that the world could not have occurred fortuitously and that somehow Mind is involved as a main factor in the making of the universe. In trying to find the right name for that Universal Mind, or First Cause, or the Absolute, or Nature, I submit that the Name of God has priority. (NABOKOV, 2000, p. 180)

Da perspectiva de Shade, o erro de Kinbote consistiria apenas na prioridade atribuída ao nome “Deus”. De início, nada haveria de errado em uma caracterização negativa como a apresentada; o problema acontece quando o movimento de predicação dos atributos de uma tal entidade superior faz recurso a um arcabouço assumido irrefletidamente como evidente em si mesmo, pelo simples fato de ser compartilhado e disponível a quase qualquer um. Nesse sentido, uma concepção preexistente de um princípio ordenador divino se encontra perigosamente próxima de um charlatanismo como o da mulher no poema de Shade, que de início minara a *quidditas* da fonte visualizada em delírio de quase morte com sua descrição de um monte genericamente transcendente, levando o poeta a quase pôr abaixo seu sistema de crença individual antes de ser finalmente alçado à plenitude da percepção ainda mais enfaticamente singular da “web of sense” capaz de envolver potencialmente a tudo.

A conclusão um tanto simplória de que Shade está mais perto de um agnosticismo do que do ateísmo pode soar um pouco frustrante, mas apenas se não levarmos em conta que a divindade por ele intuída não apenas existe, como consiste no escritor Vladimir Nabokov. Mas, mais do que isso, a recusa compartilhada por Kinbote e Shade de um universo regido pela lei cega do acaso deixa entrever um ponto de contato entre a autoconsciência do poeta – com sua contraparte sem dúvida mais rudimentar no crítico – e a recusa também sumária de seu criador a conceber o *nosso* universo da mesma maneira.

4 SOBRE CERTO CRIADOR BONDOSO

“Every great artist is a great deceiver”, Nabokov costumava dizer na palestra introdutória a seu curso de literatura ocidental em Cornell,

but so is that arch-cheat Nature. Nature always deceives. From the simple deception of propagation to the prodigiously sophisticated illusion of protective colors in butterflies or birds, there is in Nature a marvelous system of spells and wiles. The writer of fiction only follows Nature's lead. (NABOKOV, 1982, p. 5)

Afirmações como estas são recorrentes em toda a obra do escritor, seja em suas cartas, romances, entrevistas, prefácios ou palestras. Do aforismo declaradamente antidarwiniano de Charles Kinbote – “The one who kills is *always* his victim’s inferior” (NABOKOV, 2000, p. 185) – à exuberância descritiva do capítulo de sua autobiografia em que trata da paixão pela lepidopterologia, Nabokov segue sempre disposto a insistir em uma concepção idiossincrática da natureza – bem como de sua relação com a arte. Conforme Boyd (1991, p. 37 e segs.) deixa claro, trata-se de uma questão das mais importantes para o escritor: logo que começou a lecionar no Wellesley College, ainda no início de sua carreira intelectual nos Estados Unidos, anunciou em cartas a intenção de produzir um artigo que consistiria em uma “refutação furiosa da ‘seleção natural’ e da ‘luta pela vida’”. Se é que o texto foi de fato escrito, não chegou a ser publicado, ainda que parte de suas ideias tenham sido incorporadas a *Speak, Memory*, passando por uma reelaboração literária que nos interessa muito mais de perto. Trata-se do final de um parágrafo que é central para a obra nabokoviana:

When a butterfly has to look like a leaf, not only are all the details of a leaf beautifully rendered but markings mimicking grub-bored holes are generously thrown in. “Natural selection,” in the Darwinian sense, could not explain the miraculous coincidence of imitative aspect and imitative behavior, nor could one appeal to the theory of “the struggle for life” when a protective device was carried to a point of mimetic subtlety, exuberance, and luxury far in excess of a predator’s power of appreciation. I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception. (NABOKOV, 1989, p. 98)

Em uma entrevista concedida em 1969, Vladimir Nabokov deixa as coisas ainda mais claras: questionado já de início sobre o propósito da série de artifícios e truques de prestidigitação verbal contidos em suas criações, ele rebate a necessidade de qualquer tipo de justificativa – em seus termos, de uma utilidade – com o comentário de que ardis [*deceptions*] ainda mais requintados são produzidos por “that other V.N., Visible Nature” (NABOKOV, 1990, p. 153). Não se trata, para o escritor, da utilidade de seus truques, mas sim de uma lógica do ardil que consiste justamente naquilo que ultrapassa a utilidade. O núcleo de seu argumento contra a ideia darwiniana de seleção natural se encontra no parágrafo em questão: ela é insuficiente para “explicar a coincidência milagrosa de aspecto imitativo e comportamento imitativo” do mimetismo natural, que é tanto recorrente na natureza quanto supostamente excede em larga medida as capacidades perceptivas dos predadores. Sendo de fato esse o caso, a evolução passa a poder ser concebida como não sendo determinada pela adaptação progressiva às condições do ambiente: se o processo que plasma ao ambiente os insetos de que fala Nabokov pode não servir à finalidade de protegê-los de seus inimigos naturais, surge a possibilidade de conceber a partir da natureza uma

lógica desprovida de qualquer tipo de utilidade prática. Nesse sentido, ela deixaria de ser o reino da autopreservação como princípio último para passar a poder servir de modelo para uma arte também desprovida de utilidade. A coincidência milagrosa de detalhes díspares envolvidos na emulação desnecessariamente perfeita da mariposa que finge se tornar vespa aponta para uma presença dadivosa que não se deixa coibir por critérios como o da eficiência; ao contrário, a sutileza extrema envolvida no milagre mimético estaria a serviço de sua própria beleza, em última instância concebida, como argumenta Boyd (1991, p. 37), para ser percebida por olhos humanos suficientemente atentos para a riqueza de padrões assim engendrados. Trata-se de uma inversão rigorosa do princípio de utilidade darwiniano: o fato de a camuflagem servir também de proteção contra predadores em potencial não passa, na concepção nabokoviana, de subproduto de um processo que permanece em última instância insondável, compondo uma lógica que pode ter apenas o seu vulto vislumbrado, mas nunca perfeitamente compreendido. Ou, como defende Gerard De Vries (1995, p. 142), a rejeição que Nabokov faz do utilitarismo é tão intensa que a inutilidade se torna para ele algo como um fim em si mesmo.

Assim como De Vries, outros críticos se debruçaram sobre a recusa nabokoviana do paradigma darwiniano. David Andrews (2000/2001, p. 3 e segs.), por exemplo, enfatiza que o determinismo não é substituído pelo escritor pela aleatoriedade ou pela indeterminação, mas sim por uma visão essencialmente otimista da natureza e do espírito humano, que não se deixa reduzir à luta pela sobrevivência e permanece sempre capaz de se entregar ao prazer imediato de viver. Com efeito, segundo Andrews (2000/2001, p. 17), ainda outra camada da posição de Nabokov diria respeito a seu repúdio de perspectivas generalizantes capazes de esvaziar qualquer possibilidade de mistério de uma realidade inesgotável, que deveria consistir no que chama de uma sucessão infinita de passos aproximativos. Conforme ainda Durantaye (2007, p. 155) argumenta, a diatribe antidarwiniana do escritor é no mínimo dupla: de um lado, rechaça uma teoria que vê no caso particular apenas o exemplo de uma lei geral inflexível e planificadora – e o mesmo se aplicaria ao marxismo e à psicanálise, aliás; de outro, o próprio conteúdo dessa lei seria problemático, já que resulta em um universo mecânico onde não existe espaço para a gratuidade, o que reduz a exuberância de detalhes naturais, tão caros ao escritor, a meras estratégias de sobrevivência, passíveis de serem quantitativamente medidas pela régua da eficiência.

Nabokov concebe, a partir do mimetismo natural, uma natureza que não segue cegamente o princípio da autopreservação, e modela a partir de suas “delícias não-utilitárias” a sua própria arte, igualmente baseada em ardis que se deixam entrever apenas pelo olhar atento e detido, assinalando uma presença ordenadora que se insinua como insubmissa à pura utilidade. Mas a base de seu argumento é das mais frágeis, e consiste no limite em pouco mais do que uma projeção de sua própria técnica artística na natureza: conforme notado por Durantaye (2007, p. 152), a tal coincidência de aspecto e comportamento de que fala Nabokov não necessariamente ultrapassa a percepção dos predadores, tal

como ele nos informa com certo desdém. Com efeito, não seria exagero dizer que o escritor simplesmente subestima os predadores de seus insetos milagrosos, desconhecendo o alcance real de suas capacidades perceptivas: o fato de que a beleza artilosa da natureza seja em casos como esses espantosamente requintada de modo algum basta para dizer que seus truques não dizem respeito também e em última instância à luta pela sobrevivência. Sendo esse o caso, a lógica de Nabokov percorre um círculo ao invés de traçar sua saída: sua arte, definida pela complexidade dos padrões que engendra, além de repleta de sinais que apontam com graus de variados de sutileza para sua presença efetiva como criador oculto, no geral mais visível para seus leitores do que para seus personagens – à exceção, notável e complexa, de John Shade –, se crê modelada a partir de um criador oculto que apresenta o mesmo *modus operandi* com relação à natureza, intuído a partir da observação de fenômenos como o mimetismo natural, que revelam uma vida cuja riqueza ultrapassaria em muito a mera sobrevivência. Contudo, o que se dá é exatamente o contrário: *Nabokov não é um artista concebido à imagem de um deus escondido, mas é esse mesmo deus que foi por ele concebido à sua imagem de artista*. É essa a chave para a sobreposição da metaficção à metafísica que reside no cerne de sua ficção: seus personagens chegam mais ou menos perto de captá-la, convertendo-se em imagens mais ou menos parciais do artista completo que seria o próprio Nabokov, responsável por reproduzir em suas obras a dinâmica que julgou encontrar na natureza. Sua presença é indiscutivelmente bondosa por consistir naquilo que permite superar a vida como autopreservação, mas sem com isso abdicar de toda possibilidade de lógica e recair no caos sensorio ou na multiplicidade desordenada de fenômenos: conforme argumenta Durantaye (2007, p. 166 e segs.), a luta pela sobrevivência não é suplantada na ficção do escritor por um mundo que carece de qualquer ordem imanente, mas, ao contrário, a atenção suficientemente treinada é capaz de perceber a presença de padrões ricamente compostos, sendo sua beleza plástica a forma de manifestação de um princípio ordenador que assegura a possibilidade de sentido para a existência e com isso freia a angústia decorrente de uma plenitude perceptória que seria de outro modo esmagadora.

Contudo – e podemos nesse ponto apenas sugerir a hipótese, à guisa de conclusão –, a base de uma arte como a de Nabokov consiste em uma concepção da natureza como reconciliada já de antemão, e que é sempre capaz de ensinar àquele que dela se distancia o caminho mental que a ela leva de volta. Caso não seja de fato assim, isto é, caso haja na natureza não somente beleza, mas também e especialmente um sofrimento até agora indizível, com o qual não aprendemos ainda a lidar de forma minimamente adequada¹⁰ – possibilidade que dificilmente é descartável –, o curto-circuito entre metafísica e metaficção que anima as criações de Nabokov, por mais faíscas de inegável beleza que possa produzir,

¹⁰ Vale notar, caso não tenha ficado claro, que o tratamento da questão feito por Adorno e Horkheimer (2006) em *A dialética do esclarecimento*, em especial o capítulo sobre o conceito de esclarecimento, anima em grande medida as ressalvas aqui feitas à concepção de natureza subjacente à ideia nabokoviana do Criador como artista.

parece permanecer em última instância impotente diante de predadores mais sutis, talvez não exatamente naturais, mas que podem assim seguir subestimados – ou sequer percebidos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Traduzido por Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ANDREWS, David. Varieties of Determinism: Nabokov among Rorty, Freud, and Sartre. **Nabokov Studies**, v. 6, 2000/2001.

BOYD, Brian. **Vladimir Nabokov – The American Years**. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1991.

_____. ‘Even Homais Nods’: Nabokov’s Fallibility, or, How to Revise *Lolita*. **Nabokov Studies**, v. 2, 1995.

_____. **Nabokov’s Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

DE VRIES, Gerard. ‘Perplex’d in the Extreme’: Moral Facets of Vladimir Nabokov’s Work. **Nabokov Studies**, v. 2, 1995.

DOLININ, Alexander. Nabokov’s Time Doubling: From *the Gift* to *Lolita*. **Nabokov Studies**, v. 2, 1995.

DURANTAYE, Leland de la. **Style is Matter – The Moral Art of Vladimir Nabokov**. Ithaca, NY: Cornell UP, 2007.

FIELD, Andrew. **Nabokov: His Life in Art**. New York e Toronto: Little, Brown and Co., 1967.

HULLOT-KENTOR, Robert. “O que é reprodução mecânica?”. Traduzido por Tauan F. Tinti). **Remate de Males**, v. 29, n. 1, 2009.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular – Ensaio sobre a ontologia do presente**. Traduzido por Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NABOKOV, Vladimir. **Lectures on Literature**. San Diego, New York: Harcourt, 1982.

_____. **Speak, Memory – An Autobiography Revisited**. New York: Penguin, 1989.

_____. **Strong Opinions**. Nova York: Random House, 1990b.

_____. **Pale Fire**. London: Penguin, 2000.

_____. **Pale Fire: A Poem in Four Cantos** by John Shade. Berkeley, CA: Gingko Press, 2011.

NABOKOV, Vladimir; WILSON, Edmund. Letters: The Strange Case of Nabokov and Wilson. **The New York Review of Books**, 26 ago. 1965. Disponível em <<http://www.nybooks.com/articles/1965/08/26/letters-the-strange-case-of-nabokov-and-wilson/>>.

RORTY, Richard. O barbeiro de Kasbeam: Nabokov sobre a crueldade. IN: RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

STEGNER, Page. **Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov**. New York: The Dial Press, 1966.

Página com a descrição do produto *Pale Fire* no website da Gingko Press: <<http://gingkopress.com/shop/pale-fire/>>.

Recebido em 14/09/2017

Aceito em 19/12/2017

A PAISAGEM NO TEATRO DE GERTRUDE STEIN E SEUS DESDOBRAMENTOS

THE LANDSCAPE IN GETRUDE STEIN'S THEATRE AND ITS UNFOLDINGS

*Dirce Waltrick do Amarante*¹

RESUMO: No final do século XIX, o teatro passou por uma revolução cênica na Europa. No século XX, a escritora e dramaturga norte-americana Gertrude Stein, radicada em Paris, levou adiante essas transformações, propondo "peças-paisagem", as quais mesclam teatro com artes plásticas, impondo uma nova forma de percepção teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Gertrude Stein. Vanguarda.

ABSTRACT: At the end of the 19th century, European theater underwent a scenic revolution. In the 20th century, the American author and playwright Gertrude Stein, who had settled in Paris, took these transformations to the next level by proposing "Landscape Theatre", a convergence of theater with visual arts, thus imposing a new form of theatrical perception.

KEYWORDS: Theatre. Gertrude Stein. Avant-Garde.

¹ Doutora (2006) e Mestre (2001) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduada em Direito (1991) pela mesma universidade. Professora Adjunta IV no Curso de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução ambos da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: waltrickdoamarantedirce@gmail.com

A PAISAGEM NO TEATRO DE GERTRUDE STEIN E SEUS DESDOBRAMENTOS

No final do século XIX, os simbolistas se mostraram fatigados com o teatro naturalista, que seria o “falso por definição” (HUBERT, 2013, p. 229), como afirmou Édouard Émile Dujardin. Para os simbolistas a atmosfera do drama deveria surgir da poeticidade do texto, como pregava o ensaio “Da inutilidade absoluta da encenação exata”, de 1891, escrito pelo poeta e ensaísta Pierre Quillard: “A palavra cria o cenário, assim como todo o resto” (Ibidem). A intensão dos simbolistas era não só suprimir todo o cenário construído realisticamente, como também suprimir a presença física dos atores, “homens necessariamente disformes, incapazes de fazer o público admitir que são os deuses que macaqueiam” (Ibidem), como alertava Dujardin.

O poeta Stéphane Mallarmé, autor de uma peça inacabada, *Herodiade*, também sonhava com um teatro sem personagem e sem ação. Mallarmé dizia preferir a leitura ao espetáculo. A partir das ideias simbolistas, Alfred Jarry (1873-1907), um jovem francês excêntrico, dá uma verdadeira guinada nas concepções teatrais e funda, como afirmam os estudiosos, a estética moderna.

No texto “Da inutilidade do teatro no teatro”, Jarry (1962) defende, assim como defendiam os simbolistas, que o teatro não deveria oferecer qualquer espécie de ilusão da realidade. Além disso, seu texto defendia o artifício na criação da personagem, liberando os artistas da pretensão de recriação de um ser humano real (HUBERT, 2013, p. 22). Na estreia de *Ubu rei*, a vaia teria sido geral se não fosse por uns poucos presentes, como Mallarmé, que afirmou: “Jarry é poeta e com este *Ubu rei* começa uma nova época”. Embora tenha sido uma frase profética, ela ficou incompreendida por muito tempo.

Os movimentos artísticos do século XX, no entanto, começaram a dar valor a Jarry. O movimento dadaísta, que nasceu na Suíça em 1916, se identificou com a sua estética e foi influenciado por ela. Mas, tanto as obras dadaístas quanto o *Ubu rei* foram vistos, na época, apenas como “infantilismo agressivo”, ainda que desse “infantilismo” brotasse um protesto sério contra a violência e a corrupção. Ubu é um tirano, um ditador cruel e estúpido como muitos ditadores o foram e o são ao longo da história. Mais tarde, os surrealistas também se identificaram com *Ubu rei* e suas frases que oscilam entre o real e o irreal, entre o humor-negro e a mística do absurdo.

A peça de Jarry se estrutura sobre uma dramaturgia alógica, que põe em xeque as leis do dia a dia e a ilusão de um pensamento lógico e linear. Diria que Alfred Jarry profanou o teatro e o devolveu, no final do século XIX, ao uso comum dos homens. Com isso, fez o teatro progredir e ganhar um novo *status* e novas experimentações estéticas. De tempos em tempos, o teatro necessita de um novo Jarry que ponha o teatro abaixo para que então ele seja reconstruído.

Esse é o caso da escritora norte-americana Gertrude Stein (1874 -1946), que escreveu suas peças consideradas há época, e talvez ainda hoje, impossíveis de levar ao palco, uma vez que nelas não existem rubricas, quase não se encontra indicação de personagens nem pistas que auxiliem a sua encenação e também não existe uma história, uma fábula a ser contada.

Na opinião de Stein, uma peça não deveria contar uma história, como fazia o romance e se o teatro estava falhando no século dezenove é porque tentava colocar seus romances no palco. Lembra Hans-Thies Lehmann que a dramaturga costumava dizer que “quando ia ao teatro se punha sempre muito nervosa, porque tinha que lembrar e ansiar por algo, e ela não queria isso” (LEHMANN, 2009, p. 246). Ela queria simplesmente estar lá, sem se preocupar em acompanhar um enredo. Para ela, aliás, “quanto melhor a peça, mais estática” ela deveria ser (RYAN, 2006, p. 41).

Para atingir esse grau de imobilidade em seus textos, Stein se vale do presente contínuo, que impede a progressão temporal. Além disso, a dramaturga procura recriar “a essência do que aconteceu” e a essência do objeto, outro recurso que não leva em consideração o avançar do tempo nem o desenrolar de um enredo como se lê, por exemplo, na peça *O que aconteceu* (1913): “Um tigre um sobretudo enlevado e cercado seguramente planejado com manchas velho o bastante para ser julgado útil e espirituoso num segredo e numa agitação ofuscante” (AMARANTE; COLLIN, 2014, p. 25).

Nas peças de Stein, nem mesmo os diálogos, isolados uns dos outros, levam a algum lugar. Numa entrevista, Gertrude Stein explicou da seguinte maneira a composição de suas peças: “eu costumo pegar um objeto da mesa, como um copo ou qualquer espécie de objeto, e tento captar a imagem disso de modo claro e distinto em minha mente e criar uma relação de palavra entre as palavras e as coisas vistas” (PERLOFF, 2008, p. 123). Segundo a dramaturga, “qualquer coisa que possa contar uma história pode ser uma peça e por outro lado ‘quando eu vejo uma coisa, isso não é uma peça para mim, mas quando eu

escrevo alguma coisa que alguém pode ver, então isso é uma peça para mim” (STEIN, 1975, p. VIII).

A dramaturga dizia que nada como uma paisagem para se criar a partir dela uma peça teatral diante dessa afirmação, passou a chamar suas peças de peças-paisagem.

Em 1935, Gertrude Stein explicou que as peças teatrais de *Opera and plays* são paisagens e foram inspiradas pela paisagem ao redor de sua casa de verão em Bilignin, na França. Mas ninguém deve esperar encontrar a região francesa em suas peças num sentido de lugar. Na opinião da estudiosa Jane Palatin Bowers, “quando Stein chama as suas peças de paisagens, ela está esboçando uma analogia com um gênero da arte – as pinturas de paisagem. Imaginando suas peças como pinturas de paisagem, Stein estava livre das convenções dramáticas e livre para experimentar novas formas” (2002, p. 121).

Convém lembrar ainda que Stein tinha grande contato com os pintores de vanguarda, seus contemporâneos. Ela conhecia inúmeros deles, expunha seus trabalhos e opinava a respeito de sua estética. Em *Lectures in America*, Gertrude Stein teria afirmado o seguinte:

como eu disse, todo mundo tem que gostar de alguma coisa; algumas pessoas gostam de comer, outras gostam de beber; algumas gostam de fazer dinheiro, outras gostam de gastar dinheiro; algumas gostam de teatro... e eu, pessoalmente, gosto bastante de todas essas coisas, mas elas não prendem a minha atenção por muito tempo. A única coisa, bem divertida, que eu nunca fico cansada de fazer é olhar um quadro. (RYAN, 2006, p. 34)

A estética de Paul Cézanne (1839-1906) teria influenciado fortemente a escrita de Stein, sobretudo a das peças-paisagem. Cézanne, como se sabe, pintava elementos estáticos. Segundo Will Gompertz, Cézanne escolhia “uma combinação de temas estáticos: construções da fazenda, gamela de água, feno. Isso porque ele preferia pintar entidades que não se moviam: motivos para os quais pudesse olhar longamente, que lhe proporcionassem a oportunidade de desenvolver uma reflexão apropriada sobre o que estava vendo” (GOMPERTZ, 2012, p. 98).

Stein, como Cézanne, combinava uma série de olhares sobre um tema/objeto e assim aumentava a informação visual oferecida. A escritora parece compartilhar ainda a ideia de visão binocular de Cézanne e, por isso, ela representa sempre um tema visto de dois ângulos diferentes.

Outras peças de Stein, que eu chamaria de paisagens abstratas, incorporaram a estética de pintores pós-Cézanne, em que a forma se sobrepõe ao tema, e por isso a dificuldade em compreendê-las num primeiro “olhar” é maior.

O contato com pintores do início do século XX também exerceu grande influência na escritura da autora, então residindo em Paris. Não é difícil ver na escrita de Stein traços de Paul Cézanne, Pablo Picasso e Henri Matisse. Stein dizia que “Cézanne descobriu a graça de deixar coisas inacabadas e distorcidas por uma questão de necessidade; com Matisse aconteceu o mesmo, mas foi

deliberado” (STEIN, 2006, p. 45). Na peça *Ao país totalmente*, de Gertrude Stein, lemos a descrição fragmentária e distorcida de uma cidade que não tem centro – ora, como não pensar numa paisagem de Cézanne ou de Matisse: “Uma avenida passa por uma cidade e uma rua a atravessa atravessa a cidade. Não há nenhum sentido em apontar associações. Muitas pessoas sabem ler. Não mulheres. Não em alguns países. Não em alguns países. Ah sim não em alguns países” (AMARANTE; COLLIN, 2014, p. 62).

De todos os pintores modernos, Picasso talvez tenha sido aquele que mais influenciou Gertrude Stein. Segundo ela, as pinturas cubistas de Picasso eram “tão estranhas que a primeira coisa que se fazia, instintivamente, em vez de olhar logo para elas, era concentrar-se em qualquer ponto” (STEIN, 2006, p. 13).

Fato é que os textos teatrais de Stein estariam muito próximos do teatro pós-dramático que, como afirma o estudioso alemão Hans-Thies Lehmann, “não é isto, não é aquilo e nem é outra coisa: predomina a ausência de categorias e palavras para a determinação positiva e a descrição daquilo que ele é” (2007, p. 22).

Segundo a crítica especializada, os textos dramáticos de Stein não teriam alcançado “êxito” no palco, o que não significa que a escritora seja um evidente fracasso como autora teatral. Ao contrário, esclarece Lehmann, se suas peças são consideradas impossíveis dentro e fora do palco é porque seus textos são avaliados de acordo com a perspectiva do teatro dramático, o qual não percebe que as formas textuais de Stein já anunciem o fim da tradição desse teatro (2007, p. 80 - 81).

Para Lehmann, Stein seria incontestavelmente uma das precursoras, e talvez até mesmo um modelo, do chamado “teatro pós-dramático”. Segundo o estudioso alemão, existe uma forte relação desse teatro

com aqueles movimentos de vanguarda [dos quais Stein fazia parte] que, proclamando o desmantelamento do contexto, o privilégio da falta de sentido e da ação no aqui e agora (dadaísmo), abandonaram o teatro como ‘obra’ e produção de sentido em nome de um impulso agressivo, de um acontecimento que incluía o público em ações (futurismo) ou sacrificava o nexos causal narrativo em favor de outros ritmos de representação, em especial a lógica do sonho (surrealismo). (2007, p. 99)

O teatro de Gertrude Stein assemelha-se também ao teatro de risco: “*arriscado*, porque rompe com muitas convenções. Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação” (LEHMANN, 2005, p. 38. Grifo do autor).

O fato é que nos textos teatrais da escritora americana não há nenhuma ação óbvia, nenhuma história facilmente discernível. As palavras, os gestos e o sentido são fragmentários (uma das características, aliás, do texto moderno).

Inserida na modernidade e assumindo um padrão de escritura vanguardista, cuja linguagem transgressiva foi praticada *grosso modo* até o final dos anos 1930 (KRYNSKI, 2007, p. 19), Gertrude Stein questionou nas suas criações radicais

a concepção tradicional de peça teatral. Sua concepção de texto dramático diferia da concepção da grande maioria dos dramaturgos da época, cujos trabalhos visavam o palco ou o papel impresso.

A escritora norte-americana estava ciente de que a obra que um autor imagina e aquela que o público, o ator e o diretor imaginam são dois fenômenos diferentes (KRYNSKI, 2007, p. VIII). O ator, na montagem de suas peças, pode agir como um *performer*, reformulando sua atuação a cada nova apresentação, uma vez que nada está programado para ele.

O papel do espectador também é central no teatro de Stein, que, como afirma Penny Farfan, “ela considerava menos sobre representação do que sobre experiência”. (2010, p. 55. Tradução nossa). A propósito, o pintor Henri Matisse dizia que o mundo para Gertrude Stein era um teatro. Stein transformava cenas cotidianas em grandes *performances*, como fez certa vez numa exposição em Paris, quando a escritora colocou cada pintor diante de seu quadro “quase como um jogo ou uma performance teatral”, e assistiu à reação de seus convidados (STEIN, 2006, p. 19).

Stein compôs uma obra teatral feita de descontinuidades, de dissolução da narração, de privação da fala e de suspensão do sentido. Um teatro sem personagem, onde ressoam vozes, como lemos em “Vozes de mulheres”:

Vozes de mulheres dão prazer.
O segundo ato é fácil de dirigir. Direção não é no
inverno. Aqui o inverno é ensolarado.
Isso surpreende você.
Vozes de mulheres juntas e então ela entrou.
Muito bem boa noite.
Muito bem boa noite.
(Sra. Cardillac)
Isso é prata.
Você se refere ao som.
Sim ao som.

(AMARANTE; COLLIN, 2014, p. 47)

As peças de Stein são também repletas de condensações, de repetições e do aproveitamento casual de qualquer coisa que estivesse à sua volta (STEIN, 1975, p. VIII).

De acordo com Carl Van Vechten, o escritor americano Thornton Wilder acreditava que parte da arbitrariedade do texto de Stein – “Ato I e Ato III etc.” – é seu golpe satírico ao pedantismo e ao formalismo em geral, sua maneira de dizer “não me limitem” (STEIN, 1975, p. VIII). Mas Stein estava dentro de uma tradição de escritores vanguardistas que, como lembra Wladimir Krynski,

proclamam sua diferença e operam a ruptura. Cada vez que isso se produz, treme o edifício da arte e da literatura. Presumivelmente. Pelo menos, os vanguardistas estimam-se suficientemente revolucionários e destruidores para que a arte e a literatura não sejam mais as mesmas na sequência de suas artimanhas ostentatórias. (2007, p. 22)

Segundo Carl Van Vechten, Gertrude Stein trabalhava com a similaridade na busca de uma unidade para os seus primeiros textos teatrais; por isso mesmo, eles podem ser lidos como uma obra única ligada pela homogeneidade de seu método. Além disso, mais do que uma trama, Stein estava preocupada com “frases, não só palavras, mas frases e mais frases”, que dão ritmo característico ao desenvolvimento de seus textos teatrais (STEIN, 2006, p. 45). Em “Capitão Walter Arnold”, lemos:

Você consegue se lembrar de algum exemplo de repetição fácil. Posso e posso mencioná-la. Posso explicar como em duas repetições você muda o significado você verdadeiramente muda o significado. Isso o faz mais interessante. Se o vinculamos a uma pessoa nos voltamos a uma compreensão.

Diante do estranhamento que provoca a leitura das peças de Stein, desviar o olhar parece ser a primeira reação do leitor iniciante. Persistir na leitura de seus textos poderá revelar, no entanto, uma paisagem sob a névoa encantadoramente misteriosa.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, Dirce Waltrick do; COLLIN, Luci (Org.). **O que você está olhando**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

BOWERS, Jane Palatini. The composition that all the world can see: Gertrude Stein's theater landscapes. IN: FUCHS, Elinor; Chaudhuri, Una (Org.). **Land/Scape/Theatre**. Ann Arbor: Universty of Michigan, 2002.

FARFAN, Penny. Women's modernism and performance. In: LINETT, Maren Tova (Org.). **Modernist women writers**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna, do impressionismo ate' hoje. Traduzido por Maria Luiz Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

JARRY, Alfred. «De l'inutilité du théâtre au théâtre», *Mercure de France*, septembre 1896. Reproduit dans *Tout Ubu*, Paris, Librairie générale française, «Le Livre de poche», nos838-839, 1962, p. 139-145.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do século XX. Traduzido por Ignacio Antônio Neis, Michel Peterson e Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, J. FERNANDES, Sílvia (Org.). **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Traduzido por Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein**: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano. Traduzido por Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

RYAN, Betsy Alayne. **Gertrude Stein's theatre of the absolute**. Ann Arbor: Umi, 2006.

STEIN, Gertrude. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Traduzido por José Rubens Siqueira. Porto Alegre: L&PM, 2006.

STEIN, Gertrude. **Last operas and plays**. Nova Iorque: Vintage, 1975.

Recebido em 21/09/2017

Aceito em 22/12/2017

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA REVOLUÇÃO MEXICANA NA NARRATIVA DE JUAN RULFO

LITERARY REPRESENTATION IN THE MEXICAN REVOLUTION ON THE NARRATIVE OF JUAN RULFO

*Lourdes Kaminski Alves*¹

RESUMO: Este artigo pretende refletir em que medida a obra *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, encerra perspectivas da narrativa contemporânea latino-americana e abarca uma memória social. Observa-se na obra, uma tentativa de rompimento e de inversão com a hierarquia e com a estética tradicional do texto, à medida que o verossímil e o inverossímil se incorporam, subvertendo as práticas ritualizadas dos discursos oficiais até então praticados. *Pedro Páramo* coloca-se ao lado de outras obras responsáveis pela revolução, no sentido de transgressão às normas vigentes de estilo da escrita e na forma de abordar a temática de conflitos e revoluções no contexto latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: *Pedro Páramo*. Memória social. Representação literária. Conflitos e revoluções.

ABSTRACT: This article discusses the extent to which Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (1955) includes contemporary Latin American narratological perspectives and social memory. The work attempts to disrupt and invert the hierarchy and traditional aesthetics of the text, as both plausible and implausible elements are incorporated, subverting the ritualized practices of former official discourses. *Pedro Páramo* is similar to other revolutionary works in its transgression of current writing standards and the way it approached the themes of conflict and revolution in the Latin American context.

KEYWORDS: *Pedro Páramo*. Social memory. Literary representation. Conflict and revolution.

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (2002) pela UNESP, campus de Assis, São Paulo. Mestre em Letras (1994) pela Universidade Estadual de Londrina. Graduada em Letras (1985) pela Faculdade de Letras de Cascavel. Professora Adjunta do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (CECA/UNIOESTE). Cascavel, Paraná, Brasil. E-mail: lourdeskaminski@gmail.com

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA REVOLUÇÃO MEXICANA NA NARRATIVA DE JUAN RULFO

INTRODUÇÃO

Juan Rulfo destaca-se na produção literária latino-americana pela valiosa contribuição deixada através de suas poucas, contudo densas, obras, a exemplo de *Pedro Páramo* e *Chão em Chamas*. Sua narrativa é vista, por críticos tais como Ángel Rama e Bella Jozef, como o divisor de águas entre a novela da Revolução Mexicana e a Nova Novela latino-americana, que alcançou seu reconhecimento e prestígio na metade do séc. XX. Em *Pedro Páramo*, destaca-se a capacidade do autor em reunir num único romance os dilemas e conflitos sociais reprimidos, explorando uma composição narrativa de alta elaboração estética.

Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, ao problematizar temas como vida e morte, tendo como pano de fundo, conflitos históricos, como as guerras e revoluções, a exemplo da Revolução Mexicana e a Guerra dos *Cristeros*². Com relação à Revolução mexicana, Waldir José Rampinelli registra que:

² [...] a Rebelião Cristera – também conhecida como Cristiada – foi um dos principais momentos de contestação do regime instituído no México em fins da década de 1910. De 1926 até 1929, católicos de diversas partes do país levantaram-se contra o Estado Mexicano, colocando-se contra a aplicação dos artigos Constituição de 1917 que limitavam a inserção da Igreja católica e de seus membros no espaço público. Dessa forma, a Cristera está relacionada aos desdobramentos da Revolução Mexicana, iniciada em 1910. (SILVA, 2010, p. 43).

Para a historiografia oficial, a Revolução Mexicana começa em 1910, com o Plano de San Luis Potosí, e termina em 1917, com a promulgação da nova Constituição. Já para os historiadores Adolfo Gilly e Enrique Semo, entre outros, ela continua, sendo interrompida em 1920, com o assassinato de Emiliano Zapata no ano anterior, com o acordo realizado entre Pancho Villa e o governo federal e com a chegada à presidência da República de Álvaro Obregón, abrindo um período de estabilização do poder burguês frente às massas e em suas relações com elas. A revolução interrompida deixou no povo um sentimento de não conclusão. Tampouco ela foi dispersada, esmagada ou vencida. Por isso que, com o governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), a Revolução retoma seu caminho com a reforma agrária, as nacionalizações, a educação socialista e uma política externa progressista. (GILLY, 1994, *apud* RAMPINELLI, 2001, p.105, nota 1).

A Guerra dos Cristeiros foi de fundamental importância para Rulfo e sua literatura, conflito que durou cerca de três anos, entre a Igreja e o Estado e que deixou marcas profundas nas relações sociais. Juan Rulfo situa a história de *Pedro Páramo* em Jalisco, um importante Estado mexicano, conhecido por integrar a liga de Estados que participaram da Guerra dos Cristeros. O escritor propõe a leitura a contrapelo dos discursos oficializados pela história contada por uma visão unilateral, e, contrário a isto, por meio de um exercício consciente da escrita desvela os silêncios e os contrastes sociais. Este texto, pois pretende refletir, a partir da obra *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo a representação literária dos conflitos sociais advindos da Revolução Mexicana e da denominada guerra dos Cristeros no México. Segundo Alicia H. Chávez (1979), a Revolução Mexicana foi um grande movimento armado que começou em 1910 com uma rebelião liderada por Francisco I. Madero contra o antigo autocrata general Porfirio Díaz, sendo a primeira das grandes revoluções do século XX.

Nas décadas precedentes ao golpe de Porfirio Díaz, o povo mexicano havia sonhado com um México republicano, democrático e igualitário. Cinquenta anos depois, como escreveram Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer, o México era oligárquico, dominado por caciques e cada vez mais desconjuntado. Foi nesse contexto que eclodiu a Revolução Mexicana (SILVA, 2012, p. 11).

A desigualdade e a injustiça social são alguns dos fatores que ocasionaram a Revolução no México. Para as classes médias, a Revolução acarretaria mudanças políticas. Já para as classes camponesas, historiadores assinalam que além da questão da terra como problema central da luta no campo, também se agregam o descontentamento diante da ausência de liberdade e a exploração desmedida do homem pelo homem. As décadas que antecedem 1910 foram marcadas por profundas rupturas que acarretaram problemas econômicos, políticos e sociais. De um lado, uma elite agrária favorecida pela política de

progresso positivista do governo de Porfirio Díaz, de outro, um número cada vez maior de camponeses e indígenas expropriados de suas terras por grandes latifundiários. A memória deste tempo de coronéis, massacres às populações indígenas, silenciamento das culturas autóctones, deambulações de mortos vivos pela árida região de Jalisco, tal como aponta Boixo (2003), é representada literariamente nas obras de Juan Rulfo pela cidade de Comala.

JUAN RULFO: ESCRITURA E RESITÊNCIA

A opção por uma escrita consciente conduz grande parte dos escritores latino-americanos a uma releitura da história oficial, comparando, questionando, analisando e parodiando fenômenos sociais para reorganizar e mostrar, sob uma nova ótica, o que já foi dito em um determinado momento histórico.

Antonio Candido observa que os movimentos de vanguarda do decênio de 1920 assinalaram “[...] uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos preparam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor” (CANDIDO, 1989, p. 154). Nasce, a partir daí, a rejeição ao domínio e à sujeição em favor de uma reestruturação interna no campo do desenvolvimento político e econômico no contexto latino-americano.

A narrativa em *Pedro Páramo* coloca em tensão diálogos entre personagens vivos e mortos por meio do monólogo interior do narrador-personagem. A técnica do monólogo interior é, segundo Candido (1989), empréstimo cultural de países desenvolvidos, porém ajustado ao desígnio do país que dela se serviu – o México – no caso aqui referido. A partir de uma consciência do subdesenvolvimento, o que era imitação vai se transformando em assimilação crítica, na acepção de Candido (1989).

A consciência por parte dos escritores latino-americanos com relação a esse aspecto leva a uma atitude que poderia ser chamada, segundo Candido, de justificação crítica da assimilação. A sensibilidade e a consciência desses escritores com respeito às questões provenientes do subdesenvolvimento os conduzem a problematizar situações locais de alta expressividade universal, como é o caso dos conflitos entre camponeses e indígenas em luta pela terra, no México, presentes tanto na obra *Chão em Chamas* como em *Pedro Páramo*.

Assim, escritores latino-americanos apresentam, em suas obras, valores ou questões já muito exploradas, porém com renovada elaboração estética. Da narrativa *Pedro Páramo* ressoam vozes de um passado não muito distante, em que predominava o mando do coronelismo e, conseqüentemente, as dificuldades pelas quais passavam os habitantes da zona rural da região de Comala, espaço simbólico e expressivo da representação no espaço diegético da obra.

De acordo com Fell (1996, p. 234), o nome Comala origina-se de *comal*, uma espécie de roda grande feita de ferro ou de barro e que se usa para esquentar *las tortillas* (pequenas tortas semelhantes à panqueca). Na obra, a região de Comala remete a um lugar muito quente, onde se desenrola todo o enredo, região

localizada entre o altiplano mexicano e a Sierra Madre Ocidental. É interessante notar que, como criação simbólica, Comala nasce e desaparece quase que simultaneamente, porém a imagem que se forma da geografia e clima local permanece. A cidade inventada pode ter sido varrida da história, mas o narrador de Juan Rulfo alcança o intento de preservá-la porque aí está o alicerce de uma memória social.

A partir de um processo de recriação, em especial a partir do fantástico, os escritores latino-americanos literalizam o passado, que assim permanece atual no elemento sobrenatural para explicar/problematizar os problemas sociais da contemporaneidade. A narrativa fantástica apresenta-se como uma atitude tomada frente ao real no que se refere ao discurso narrativo e suas articulações com a linguagem narrativa, o narrador e o contexto cultural latino-americano.

Na apresentação de *O Reino deste Mundo* (1954), Otto Maria Carpeaux (1954) trata de aspectos importantes do que ele considera um projeto literário para a América Latina. Para o crítico, o projeto de Alejo Carpentier é buscar autenticidade de expressão literária no continente latino-americano explorando o “feio, o insólito”, o que revelaria uma consciência do mundo no deslocamento por diferentes tempos e lugares. Carpentier, ao tratar da negritude no Haiti, propõe o real maravilhoso como patrimônio da América Latina, na busca da identidade no entrecruzamento entre literatura e história. Para Chiampi (1980), o fantástico quer mostrar o mistério existente por trás do real, o que há de miraculoso em si mesmo, independente de tratar-se de coisas, de ações humanas ou da própria vida. Ou ainda o que há de singular em uma cultura e, nesse caso específico, o que singulariza o México no contexto latino-americano.

Nesse sentido, entende-se que a união de diferentes elementos de distintas culturas resulta numa composição aglutinadora em que, segundo Chiampi, “[...] a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32).

Essa nova realidade histórica, vista sob dois ângulos, o externo e o interno do homem, onde a alma popular, o folclore e a fé dão o sentido misterioso dos fenômenos reais, é o que se pode chamar de fantástico. Assim, o reconhecimento da importância de fatores extratextuais (como a inserção de outras vozes e não somente a do europeu) dá à nova novela hispano-americana uma unidade cultural, termo usado por Chiampi para designar o abarcamento de

[...] toda e qualquer entidade que a cultura individual: pessoa, lugar, coisa, sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou idéia [...] de forte conotação emotiva e/ou ideológica: crioulo, barbárie, Eldorado, progresso, subdesenvolvimento, Bolívar, ditadura, etc. (CHIAMPI, 1980, p. 92, 93).

Entende-se, então, que o fantástico vem a ser uma unidade cultural no contexto da produção latino-americana na medida em que garante a compreensão

da natureza cultural de seus signos no seio de uma sociedade e desmistifica um passado, revelando assim sua identidade ou identidades.

Ao fazer conhecer fatos históricos de seu país, como os conflitos surgidos após a Revolução Mexicana, Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, desvela um passado oculto ou ilusório da história oficial do México. Utilizando-se da memória social de um povo (metaforizado na narrativa por assombrações) abandonado à própria sorte, o autor reelabora, sob a ótica do fantástico, um passado difícil de uma sociedade que não tinha escolha diante dos desmandos do coronel Pedro Páramo.

Lembro-me dos dias em que Comala se encheu de adeuses e até parecia uma coisa alegre ir-se despedir dos que iam embora. Porque iam embora com intenções de voltar. Deixaram-nos encarregados de suas coisas e de sua família. Depois alguns mandavam buscar a família, mas não as coisas. E depois parece que se esqueceram do povoado e de nós, e até mesmo das suas coisas. Eu fiquei porque não tinha para onde ir. Outros ficaram esperando que Pedro Páramo morresse, pois, segundo diziam, ele prometera deixar de herança para eles os seus bens, e com essa esperança ainda viveram alguns anos (RULFO, 2008, p. 69).

Esperança e herança, termos presentes no fragmento acima, são referentes que contêm um valor significativo na representação literária dos conflitos sociais no contexto latino-americano. Esperança refere-se ao sentimento humano universal, logo inserido também na cultura do “outro”. O termo herança apresenta uma conotação metafórica em *Pedro Páramo*, pois, ao mesmo tempo em que faz referência a Juan Preciado como “herança” da relação amorosa entre Dolores e Pedro Páramo, remete à herança de um passado que é lembrado pelos seus mortos e à herança da cultura popular que Juan Rulfo coloca em tensão dialógica no texto escrito.

Juan Rulfo, ao explorar o elemento fantástico, desvenda em *Pedro Páramo* uma narrativa entrecortada entre dois momentos históricos do México, representando-os, a partir de duas fases da vida: a infância, carregada de memórias e a idade adulta, tempo do presente, onde busca explicações e respostas para um passado obscuro. Ao fazer esse recuo no tempo, explora o elemento fantástico, a partir da presença da imagem de “assombrações de seus mortos”.

Juan Rulfo narra a história de Juan Preciado, órfão de mãe que parte para Comala a fim de conhecer seu pai e descobrir sua origem, conhecida somente pelas descrições de sua falecida mãe. Em Comala, Juan Preciado vive conflitos que transcendem o real, chegando ao sobrenatural, que o levam a novas reflexões sobre a história que sua mãe lhe contara.

A narrativa *Pedro Páramo* remete ao lugar fictício, Comala, onde habitantes de tempos remotos aparecem para revelar, por meio de discursos que se entrecruzam, não só as suas histórias, mas também as histórias que ouviram e os fatos que presenciaram e guardaram em silêncio no tempo. Os diálogos são

marcados por uma alternância impressionante de focalizações narrativas, chegando muitas vezes a desestabilizar o leitor.

Juan Rulfo vai construindo, por meio de histórias interpoladas e de recuos no tempo, a imagem do retorno dos mortos que enche de mistério e de dubiedades a situação narrada, soando como um sussurro proibido, mencionar a Guerra dos Cristeros e os feitos do coronel. Na narrativa de Juan Rulfo se reconhece a expressão popular que simboliza o povo mexicano e seu passado histórico e, sobretudo, de forma metaforizada expressa a América Latina em sua história de ditadores e situações de aviltamento e opressão ao elemento autóctone.

A obra *Pedro Páramo* refrata o discurso que revela ou desvela a sociedade mexicana e contextualiza indiretamente a América Latina. A organização dos enunciados que envolvem diferentes focalizações narrativas mostra não só o dinamismo da língua do povoado, mas também a estratificação e o plurilinguismo social e histórico. “Cada enunciação que participa de uma ‘língua única’ (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilinguismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras” (BAKHTIN, 1993, p. 82).

As lembranças de um momento vivido pela sociedade mexicana, demonstradas por meio dos diálogos entre o narrador e as personagens fantasmagóricas, são reveladoras de vozes multidiscursivas de um passado e, dentre elas, ressoa a voz da sociedade contemporânea, como expressão de uma memória social³.

Nesse sentido, a produção literária latino-americana contemporânea, além de recuperar a peculiaridade de um léxico e de uma sintaxe locais, reflete a verossimilhança de fatos históricos, de vivências pessoais e de temas intertextuais e de preocupação social, numa perspectiva dialógica de permanente recriação.

Juan Rulfo revisita o passado histórico mexicano, não se limitando, contudo, apenas às memórias específicas do México, mas ultrapassando as fronteiras do país para, a partir das incômodas pegadas do passado, dar significado ao presente dos povos da América Latina.

³ Toma-se aqui o conceito de *memória social* com base na concepção proposta por Maurice Halwachs (1990), vindo da Sociologia de Durkheim. Trata-se de uma abordagem da memória como um substrato de conhecimento coletivo e culturalmente conhecido por determinado grupo em certo contexto social. Essa Memória Social é entendida como um campo de disputas que inclui processos de produção, de articulação das lembranças e de esquecimentos dos diferentes sujeitos sociais. A concepção de Memória Social compreende as redes de poderes que imperam nas sociedades em conexão com a construção das memórias -- as tensões entre identidade, alteridade e produção da diferença nos grupos sociais; os espaços e os lugares da memória coletiva local, regional, nacional, global; os monumentos, documentos e representações dos saberes, celebrações e formas de expressão nos diversos domínios da prática social, conforme Halwachs (1990).

Bella Jozef (1989) reflete sobre um grupo de escritores latino-americanos que se utilizam de suas obras como instrumentos para restituir à forma e à palavra o seu sentido básico de revelação e de libertação, escritores entre os quais se destacam Carlos Fuentes e Juan Rulfo. Segundo a autora, o esforço de renovação desses escritores está em perfeita consonância com o conceito que desenvolvem sobre a nova consciência do escritor latino-americano. Autores como Alejo Carpentier e Jorge Luis Borges exploram o complexo nacional-universal, em que, muitas vezes, o homem/personagem é revelado como uma possibilidade real e contextual. O fantástico pode servir de acesso a um universo crítico, a exemplo do fragmento abaixo que sintetiza o mistério nacional que envolve os habitantes de Comala em *Pedro Páramo*.

Como é que se sai daqui?

- Pra onde?

- Pra qualquer lugar.

- Há uma quantidade de caminhos. Há um que vai para Contla; outro que vem de lá. Mais outro que dá direto na serra. Este que se vê daqui, não sei para onde vai – e apontou com os dedos o buraco do telhado, bem onde o teto estava furado. – Este outro aqui passa pela Media Luna. E há mais outro que atravessa a terra inteira e é o que vai mais longe.

- Talvez tenha sido por este que eu vim.

- Aonde vai dar?

- Vai dar em Sayula (RULFO, 2008, p. 45).

A multidão de caminhos que leva a Comala ou que dela permite partir representaria metaforicamente Comala no sentido universal.

- Soube que tinham derrotado vocês, Damásio. Como é que você deixa fazerem uma coisa dessas com você?

- Informaram mal ao senhor, patrão. Não aconteceu nada comigo. Meu pessoal está inteirinho. Tenho aqui setecentos homens e mais outros tantos que aderiram. O que aconteceu foi que alguns dos rapazes, amolados de ficarem à toa, começaram a disparar contra um pelotão de miseráveis que acabou sendo um exército inteiro. Villistas, sabe? (RULFO, 2008, p. 90).

Segundo dados históricos apresentados por Ivan Neria (2008), nesse conflito – em que muitas vidas foram ceifadas e muitos cristeros, perseguidos, e torturados - nem um nem outro grupo saiu vitorioso. O discurso histórico não deu a devida importância a esse movimento armado, ocorrido no México entre os anos 1926 e 1928, onde abusos, tanto por parte do Estado quanto por parte da Igreja, foram cometidos e ninguém foi responsabilizado. A condenação dos rituais e de outras manifestações religiosas autóctones expressa a tentativa do governo federal para conter o poder da igreja.

Durante mucho tiempo la Iglesia y el Estado mantuvieron un profundo silencio con respecto al conflicto, pues algunas personas señalan que fue porque querían exculparse de su responsabilidad ante las muertes que causaron⁴ (NERIA, 2008, p. 03)

Rulfo, em *Pedro Páramo*, traz à tona essa temática, significativa para as literaturas latino-americanas, por se tratar de uma guerra de caráter popular e de fortes tensões entre grupos religiosos e o Estado.

- Há povoados que sabem a desgraça. Conhecemo-los ao sorver um pouco de seu ar velho e entorpecido, pobre e fraco como tudo o que é velho. Este é um desses povoados, Susana (RULFO, 2008, p. 71).

A fala da personagem Damiana Cisneros instaura vazios na escrita a serem preenchidos, instigando o leitor a perguntar sobre a história escondida “do povoado”, a fim de compreender-lhes os significados.

Com a tarde já piscando, os homens apareceram. Vinham armados de fuzil e com as cartucheiras cruzadas ao peito. Eram cerca de vinte. Pedro Páramo convidou-os para jantar. [...]

- Como o senhor vê, estamos num levante de armas.

- Então?

[...] Nós nos rebelamos contra o governo e contra os senhores porque já estamos cansados de agüentá-los. Contra o governo por que é assassino e os senhores porque não passam de bandidos canalhas e refinados ladrões. E do governo já não digo mais nada, porque vamos dizer à bala o que estamos querendo dizer.

- De quanto vocês precisam para fazer a sua revolução? – perguntou Pedro Páramo (RULFO, 2008, p. 81-82).

A forma de organização da narrativa em *Pedro Páramo* vai conduzindo o leitor a uma arqueologia da história oficial, metaforicamente representada por uma estrutura narrativa insólita. É importante lembrar que a chamada Revolução Mexicana, iniciada em 1910, coincidiu com um retorno dos escritores latino-americanos a suas diferentes características e a seus próprios problemas sociais, conforme estudos de Bella Jozef (1989).

A história está na memória do passado expressa “no seu ar velho e entorpecido”. A “desgraça” de que falam as personagens pode reportar-se à Revolução Mexicana. A Revolução também foi considerada de caráter popular e social por se tratar de um movimento populista, onde uma grande massa da

⁴ Durante muito tempo a Igreja e o Estado mantiveram um profundo silêncio a respeito do conflito e algumas pessoas sinalizam que foi porque queriam esquivar-se de sua responsabilidade diante das mortes que causaram. (tradução nossa)

população era formada por camponeses de origem indígena⁵, a maioria analfabeta, submetida ao desmando legitimado de grandes latifundiários.

- Lá, de onde viemos agora, pelo menos você se entretinha olhando o nascimento das coisas: nuvens e pássaros, o musgo, lembra-se? Aqui, em compensação, só vai sentir esse cheiro amarelo e azedo que parece exalar de todos os lugares. É que este é um povoado desgraçado; todo untado de desgraça (RULFO, 2008, p. 71).

Existiu um “Lá” no passado e existe um “Aqui”, agora no tempo diegético que se fundem na estrutura narrativa trazendo à tona a historicidade do texto. Esses tempos e espaços são ambíguos e assumem uma conotação quase mítica, remetendo à ideia de tempo e de espaço universais na história dos homens. Segundo Alicia H. Chávez (1979), o povo indígena que vivia no norte do México, atual estado de Sonora resistiu bravamente à expansão violenta do capitalismo imposto pelos exércitos mexicano e estadunidense.

A personagem *Pedro Páramo* é a representação mítica do todo poderoso, a figura dos coronéis representada na sua forma aviltante, que passa sobre tudo e sobre todos com o fim único de manter e ampliar suas posses, como se observa no diálogo entre o narrador personagem e as demais figuras que vão surgindo ao longo da travessia até Comala:

- Olhe – diz o arrieiro, detendo-se -: Vê aquela colina que parece bexiga de porco? Pois bem, detrás dela está a Media Luna. Agora, vire pra lá. Vê o cimo daquele morro? Veja. Agora vire pra este outro lado. Vê o outro cimo que quase não se vê de tão longe que está? Bem, isso é a Media Luna de cabo a rabo. Como se a gente dissesse, toda a terra que pode caber no olhar. E essa terrona toda é dele. O caso é que as nossas mães nos mal pariram numa esteira, embora fôssemos filhos de Pedro Páramo. E o mais engraçado é que ele levou a gente pra batizar (RULFO, 2008, p. 12).

[...]

- Entretanto, padre, dizem que as terras de Comala são boas. É pena que estejam nas mãos de um homem só. Ainda é Pedro Páramo o dono, não?

- Esta é a vontade de Deus (RULFO, 2008, p. 62).

Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, a partir de uma narração apoiada na memória do narrador-personagem, filho de Pedro Páramo, ao explorar recursos estéticos como digressões, histórias interpoladas, relatos fragmentados, variação de temporalidades e focalizações diversas, relê fatos históricos e revela um

⁵ “A guerra contra os Yaqui, de 1878 a 1885, por meio da qual o Exército Federal lhes arrebatou as férteis terras do Vale, uma das melhores do Estado de Sonora, para entregá-las aos latifundiários mexicanos e estadunidenses, nada mais significou que a penetração sangrenta e violenta do capitalismo na região” (RAMPINELLI, 2001, p. 1).

passado rude, de condições miseráveis da população mexicana, desestruturando imagens reais e utilizando-se do fantástico como ferramenta de fundição do real com o imaginário.

- Era melhor que você não tivesse saído da sua terra. O que é que veio fazer aqui?
- Já disse a você no começo. Vim procurar Pedro Páramo, que segundo dizem é meu pai. Foi a ilusão que me trouxe (RULFO, 2008, p. 53).

De maneira sutil, o autor vai adentrando contextos históricos reveladores da insatisfação de uma população e de uma força interior que a move em direção a um objetivo comum, seja em defesa da liberdade e de sua fé religiosa, ou reivindicando seus direitos sobre uma porção de terra, conferindo, por meio da literatura, vozes aos entes recalcados pela dominação repressiva.

Juan Rulfo, no romance *Pedro Páramo*, faz uma peregrinação ao passado, lançando um olhar crítico no sentido de questionar e reavaliar o que a história apregou ao longo dos tempos.

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo (RULFO, 2008, p. 9).

[...]

‘Chama-se assim e desse outro modo. Estou certa de que terá prazer em conhecer você’ (RULFO, 2008, p. 9).

Minha mãe, que viveu sua infância e seus melhores anos neste povoado e que nem sequer pôde vir morrer aqui. Até pra isso me mandou em seu lugar (RULFO, 2008, p. 57).

Na narrativa, o retorno de Juan Preciado à terra natal, corresponde à busca de conhecimentos que não sejam apenas os adquiridos por outros meios, seja pelos livros ou pelo que ouviu durante toda sua vida, mas também aos referentes à sua infância e às suas origens.

Eu imaginava estar vendo aquilo através das recordações de minha mãe; de sua saudade, entre farrapos de suspiros. Ela sempre viveu suspirando por Comala, pela volta; mas nunca voltou. Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela fitou estas coisas, porque me deu seus olhos para ver. [...] (RULFO, 2008, p. 10).

Gostaria de ter dito a ela: ‘Você se enganou de domicílio. Deu o endereço mal dado. Mandou que eu fosse ver onde é isso e onde é aquilo? E num povoado solitário, procurando alguém que não existe’ (RULFO, 2008, p. 13).

O narrador-personagem viaja à Comala, como quem se desloca do tempo/espço presente ao tempo/espço passado, em busca do conhecimento sobre sua história individual e acaba por trazer à tona um conjunto de histórias fragmentadas, ecos de um passado distante e oculto que compõe uma memória social.

- Mataram seu pai.
 - E você, quem foi que matou, mãe? (RULFO, 2008, p. 25).
 - A senhora está viva, dona Damiana? Diga, dona Damiana!
- E me encontrei de repente sozinho naquelas ruas vazias. As janelas das casas abertas ao céu, deixando aparecerem as varetas secas do mato. Esteiras esburacadas que mostravam os tijolos gastos.
- Damiana! – gritei. – Damiana Cisneros!
- Respondeu o eco: ‘...ana...neros...! ...ana...neros...!’ (RULFO, 2008, p. 39).

Absorto pelas memórias de um tempo distante, Juan Preciado tenta resgatar o que ficara oculto, pois até então só sabia sobre o que sua mãe lhe contara sobre o passado.

- Não está me ouvindo? – perguntei em voz baixa.
- E sua voz respondeu:
- Onde é que você está?
 - Estou aqui, no seu povoado. Junto à sua gente. Não está me vendo?
 - Não, filho, não vejo você.
- Sua voz parecia abarcar tudo. Perdia-se para além da terra.
- Não vejo você (RULFO, 2008, p. 50).

Ao utilizar-se do recurso do deslocamento no tempo, Juan Rulfo rompe com a ordem vigente transgredindo a linearidade e introduzindo o gênero dialogado, opondo-se, então, “[...] à noção de unidade para associar-se a termos como violação, ruptura, deslocamento, descentralização, contradição, multiplicidade e indeterminância” (BERND, 1998, p. 238).

Ana Pizarro também aponta para a quebra aos modelos impostos ao mencionar que “[...] la subversión del orden como paradigma de prácticas narrativas recientes se ha manifestado, por ejemplo, en el resquebrajamiento del orden y progreso como norma filosófica-política y narrativa en *Pedro Páramo*”⁶ (PIZARRO, 1995, p. 403). Para a autora, a ruptura com a linearidade e o mimetismo, assim como o desencargo de uma linguagem fossilizada, possibilitou a promoção de uma escritura aberta como estatuto da modernização literária. Essa abertura proporcionou o interesse de escritores contemporâneos, a exemplo de Juan Rulfo, em cultivar e em resguardar a integridade dos mitos provenientes de culturas orais e promotoras da libertação de povos autóctones.

⁶ A subversão da ordem como paradigma de práticas narrativas recentes se manifestou, por exemplo, na fissura da ordem e do progresso como norma filosófico-política e narrativa em *Pedro Páramo*. (tradução nossa)

La sabiduría popular apela a menudo al tono ceremonioso, serio, reflexivo, pero sua forma más aguda y usada es la ironía, la farsa, la burla: es decir, todo lo que conduce a la risa, a la ridiculización del opresor y los lenguajes que éste quiere imponerle, y también a su propia estampa, de su triste condición⁷ (PIZARRO, 1995, p. 158).

Destaca-se no projeto estético e ideológico de Juan Rulfo a polifonia característica em *Pedro Páramo*. Metaforicamente, *Pedro Páramo* pode representar a história de povos silenciados em sua cultura no contexto latino-americano. Isso pode ser assim entendido no sentido da desconstrução do discurso oficial sobre a América Latina, em especial no que se refere ao México, ao fazer alusão aos conflitos ocorridos no país no início do séc. XX e à identificação de traços específicos da cultura daquele povo.

Nepomuceno relata que Juan Rulfo costumava repetir, sem maiores explicações, a frase “Yo tenía el vuelo, pero me cortaron las alas”⁸ (NEPOMUCENO, 2008, p. 18), justificando, assim, seu silêncio.

A obra *Pedro Páramo* sofreu várias modificações antes da versão final, a começar pelo título, que antes foi pensado *Los Murmullos*. Segundo declaração do próprio Juan Rulfo, do romance foram descartadas várias páginas até chegar ao texto definitivo. Para Fell (1996), as modificações realizadas em diversas passagens de *Pedro Páramo* tinham como propósito situar o romance no âmbito da tragédia e da poesia.

El árduo y consciente proceso de elaboración-reelaboración, de creación artística de esta obra, muestra a un escritor preocupado no sólo por la fuerza plástica de las escenas, sino también por la fidelidad a la expresión popular de una determinada zona del país, Jalisco. Arraigo geográfico y tradición lingüística que se expresaron con naturalidad en *El llano en llamas* y en *Pedro Páramo*⁹ (MENA, 1993, p. 118).

Juntamente com a busca de uma precisão discursiva, o emprego de termos populares, camponeses e arcaizantes, mais as omissões e as inclusões, mostra um processo de labor reflexivo e criativo de Juan Rulfo. Não cortou páginas arbitrariamente, pois, ao contrário, tentou eliminar o que considerava didático ou

⁷ A sabedoria popular apela frequentemente ao tom cerimonioso, sério, reflexivo, porém sua forma mais aguda e usada é a ironia, a farsa, a burla: isto é, tudo o que conduz ao riso, à ridicularização do opressor e às linguagens que este quer impor-lhe, e também a sua própria estampa, de sua triste condição. (tradução nossa)

⁸ Eu tinha o voo, mas cortaram minhas asas. (tradução nossa)

⁹ O árduo e consciente processo de elaboração-reelaboração, de criação artística desta obra, demonstra um escritor preocupado não só pela força plástica das cenas, mas também pela fidelidade à expressão popular de uma determinada zona do país, Jalisco. Arraigo geográfico e tradição linguística que se expressaram com naturalidade nas obras *El Llano en Llamas* e *Pedro Páramo*. (tradução nossa).

moralista, deixando lacunas a serem preenchidas pelo leitor. *Pedro Páramo* é uma obra dialógica, que dialoga não só com obras antecessoras, mas também com cada um de seus leitores. Trata-se de narrativa complexa e polissêmica, que, ao recuperar acontecimentos vividos ou pegadas afetivas que deixaram impressos na memória do autor, abre espaço também ao leitor, buscando uma participação deste na construção de sentidos.

De acordo com Sérgio Lopéz Mena (1993), em entrevista aos alunos da Universidade Central de Venezuela, Juan Rulfo teria esclarecido algumas questões no que diz respeito às suas produções literárias. Convidado pela Direção de Cultura da Universidade, Juan Rulfo, em entrevista, mais ao nível de conversa, no dia 13 de março de 1974, com alunos dessa universidade, falou sobre suas obras:

Efectivamente, él quiere que yo hable un poco de los cuentos y de qué relación tienen con la vida real. Yo le explicaba que no, que no la tenían; pero sí, sí la tienen. Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias¹⁰ (MENA, 1993, p. 451).

Refletindo sobre as palavras do autor, o tio representa uma imagem guardada na memória e um contato com o passado, de alguma forma, memória individual e coletiva. O trecho abaixo dá indícios de que os causos ouvidos na infância corroboraram com a efetiva produção literária de Juan Rulfo.

Yo no sólo iba a titular los cuentos de *El llano en llamas* como los *Cuentos del Tío Celerino*, sino que dejé de escribir el día que se murió. Por eso me preguntan mucho que por que no escribo: pues porque se me murió el tío Celerino que era el que me platicaba todo... Pero era muy mentiroso. Todo lo que me dijo eran puras mentiras. Algunas de las cosas que me platicó él, fueron, precisamente, sobre la guerra de los Cristeros, el bandolerismo, la miseria que él había vivido¹¹ (MENA, 1993, p. 451).

Sabe-se que, além das memórias que conferem rara beleza poética à escrita, o trabalho de Juan Rulfo se faz pelo exercício de carpintaria, ou seja, de

¹⁰ Efetivamente, ele quer que eu fale um pouco dos contos e de que relação têm com a vida real. Eu lhe explicava que não, que não tinham relação alguma; mas sim, sim eles têm. Eu tinha um tio que se chamava Celerino. Um bêbado. E sempre que íamos do povoado a sua casa, ao rancho que ele tinha, ia me contando histórias. (tradução nossa)

¹¹ Eu não só ia titular os contos do *Planície em Chamas* como os Contos do Tio Celerino, mas deixei de escrever o dia em que morreu. Por isso me perguntam muito por que não escrevo: pois, porque morreu meu tio Celerino que era quem me contava tudo... Mas era muito mentiroso. Tudo o que me disse eram puras mentiras. Algumas das coisas das quais me falou foram, precisamente, da guerra dos Cristeros, o bandoleirismo, a miséria que ele tinha vivido. (tradução nossa).

serviço com a palavra. Fell (1996) observa ser a obra de Juan Rulfo uma subversão a tudo o que já havia sido convencionado, que a dúvida e a ambiguidade seria um rechaço à literatura testemunhal mexicana. A fusão entre narrador e personagens faz convergir a uma só identidade e, ao confundir-se, cria uma nova linguagem literária.

A mentira como princípio criador remete ao processo de representação literária, ao simulacro da representação, podendo ser a ficção, o lugar mais fecundo para tratar do real opressivo.

O destino, em *Pedro Páramo*, não é outro senão o inferno vivido e o fim trágico do povo de Comala. “Vivemos numa terra que dá de tudo, graças à Providência; mas sempre com acidez. Estamos condenados a isso” (RULFO, 1977, p. 62). O espaço é reduzido a uma pequena aldeia, onde não se percebe uma progressão temporal. As personagens estão presas a um cenário opressivo e desolador, um cenário desértico, com uns poucos sobreviventes. “Lembro-me dos dias em que Comala se encheu de adeuses [...] E depois parece que se esqueceram do povoado e de nós [...]” (RULFO, 1977, p. 69).

José Carlos González Boixo (2003) considera o elemento biográfico, sobretudo, no que se refere à infância e à adolescência do escritor, de suma importância por ter clara vinculação com sua produção literária. Argumenta que a infância de Rulfo em *San Gabriel* ficou marcada pelos episódios ocorridos por conta da Guerra dos Cristeros (1926-1928) e que a morte violenta de sua mãe, a ruína familiar e, posteriormente, a morte de seu pai o levaram a uma profunda solidão. Contando apenas com a avó materna, com quem vivera por algum tempo, acabou terminando sua infância em um colégio interno em Guadalajara, onde permaneceu até os 14 anos de idade, tendo, assim, toda a fase de descobertas e de formação de sua personalidade marcada por momentos de violência e de dor. Ao explorar os procedimentos do fantástico para narrar o aviltamento e a dor, Juan Rulfo, a exemplo de outros autores (como Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez), transgride o modelo canônico europeu, valorizando as peculiaridades dos povos autóctones.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance, Juan Preciado (adulto) rememora sua dor do passado, empregando uma significação que provavelmente não se evidenciaria para o menino Juan. É nessa duplicidade tempo-espaço, real-sobrenatural, que se configura a narrativa. Segundo Boixo (2003), os reflexos do difícil passado de Juan Rulfo estiveram sempre marcados em suas obras e a necessidade de localizar geograficamente seus personagens traz à tona as memórias do escritor. São referências que dão veracidade à radiografia de terras e de personagens locais, cujos problemas levantados são universais. Apesar de alguns conflitos, a exemplo da Revolução Mexicana, suporem um momento de renovação para o país, as cidades ou regiões se desenvolvem em ritmos diferentes e é onde surgem as zonas

marginais, como a zona de Jalisco, que Juan Rulfo aborda em *Pedro Páramo* ao tratar dos problemas dos camponeses.

Nesse sentido, Juan Rulfo desvela artisticamente, as injustiças e as debilidades históricas, constituindo-se em um dos aspectos mais importantes no trabalho literário do autor a relação morte-vida na sociedade mexicana. Rulfo, ao recuperar as memórias de sua infância e de sua adolescência, faz reviver os fantasmas atemporais que sempre acompanharam o homem ao longo de sua história. Desse modo, vê-se que o autor se vale do âmbito geográfico e da história mexicana como inspiração para criar sua ficção, tendo como base as raízes seculares e profundas do comportamento de seus personagens.

Segundo Seo (2001), Juan Rulfo chegou a declarar que o verdadeiro protagonista de *Pedro Páramo* é o povoado de Comala, não apenas porque a história contada é coletiva, mas, sobretudo, porque quem conta a história são seus diversos participantes, em discurso direto, porém cada um com um perfil psicológico próprio, com a sua individualidade.

O encontro entre vivos-mortos-vivos lembra também um reencontro entre o passado e o presente, como simbolicamente Juan Rulfo deixa subentendido na narrativa *Pedro Páramo*, onde, ao morto, é dada a condição de purificar-se, de ser perdoado e de encontrar a paz desejada, uma vez que a fuga em busca por melhores condições de vida representa o início de um fim trágico para os personagens, que, condenados a sofrer, passam a desprezar a vida.

Assim, pode-se dizer que a produção literária que nasce, no contexto latino-americano, a partir do fantástico, expressa um processo criador consciente, pois a releitura do cânone revela uma nova história: a história não contada, o que foi omitido ou mascarado, o que está no subterrâneo ou no inconsciente coletivo, ou seja, violências, desmandos e autoritarismos ocorridos nos diversos conflitos sociais da América Latina. Em se tratando particularmente do México, o trabalho subterrâneo de Juan Rulfo está na revisitação da história mexicana, inscrevendo-se com a presença de fantasmas de pessoas comuns que retornam para fazerem revelações e trazerem à superfície o não dito.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Traduzido por Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo: Hucitec, 1993.

BERND, Zilá. *Escrituras híbridas – estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 1998.

BOIXO, José Carlos González. Introducción. In: *Pedro Páramo*. Madrid: Editorial: Cátedra, Madrid, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Venezuela: Reproducciones Gráficas, 1954.

CHÁVEZ, Alicia H. *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 16, México: El Colegio de México, 1979.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FELL, Claude. (Org.). Juan Rulfo – toda la obra. Paris: ALLCA XX, 1996. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=tz7OYa2eWGMC&pg=PA470&lpg=PA470&dq=claud+fell+e+juan+rulfo&source=bl&ots=WHRccxmKkR&sig=4J6J7Kkw1iAeCeNWA50wruYSYHE&hl=pt-BR&ei=Q2wRS52YL5S9IAeEsc2OBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAoQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=true>. Acesso em: 10 jun. 2017.

GILLY, Adolfo. *La revolución interrumpida*. México: Editora Era, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Traduzido por Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

JOZEF, Bella K. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

MENA, Sérgio Lopéz. *Los camino da La cración em Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

NEPOMUCENO, Eric. “Anotações sobre um gigante silencioso”. (prefácio). In: RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

NERIA, Ivan. *La Guerra Cristera*. Artes e história – México: 2008. Disponível em: <http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=735655&id_seccion=3028135&idsubseccion=19032&id_documento=2755>. Acesso em: 08 jun. 2017.

RAMA, Ángel. El Boom em Perspectiva. *La crítica de la cultura en America Latina*. Biblioteca Ayacucho, S/D. p. 266 - 306.

RAMPINELLI, Waldir José. A Revolução Mexicana: seu alcance regional, precursores, a luta de classes e a relação com os povos originários. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 126, Nov., 2011.. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14401>>. . Acesso em: 12 jun. 2017.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo & Planalto em Chamas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RULFO, Juan. Entrevista. In: CAMPBELL, Federico. La entrevista perdida. Disponível em: <<http://www.milenio.com/semanal/208/hora.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

SILVA, Robson Nunes da. *Memórias de Outra Revolução Mexicana: El Compadre Mendoza (1933) E ¡Vámonos Con Pancho Villa! (1935)*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UNB, 2010.

PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura. Situação Colonial*. Vol. I. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

SEO, Yoon Bong. Pedro Páramo de Juan Rulfo: un encuentro de voces. Universidad de Guadalajara – México, 2001. Disponível em: <<http://www.sololiteratura.com/rul/rulunencuentro.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

Recebido em 05/09/2017

Aceito em 09/12/2017

HILDA HILST E GEORGES BATAILLE DE MÃOS DADAS COM A MORTE

HILDA HILST AND GEORGES BATAILLE HOLDING HANDS WITH DEATH

*Aline Leal Fernandes Barbosa*¹

RESUMO: O erotismo, o sagrado e a morte são temas recorrentes nas obras de Hilda Hilst e de Georges Bataille. Apostando no movimento contínuo de transgressão dos limites do humano, a morte, seu caráter irrevogável, será a experiência radical de continuidade a que o erotismo e o sagrado tendem, exibindo a passagem entre a animalidade e a humanidade. E uma vez que a morte é sempre a de um terceiro, pretendemos, neste artigo, a partir da obra e da trajetória de Hilda Hilst e de Georges Bataille, esboçar algumas paisagens poéticas do espetáculo do ver-se morrer através do outro.

PALAVRAS-CHAVE: Morte. Erotismo. Sagrado. Hilda Hilst. Georges Bataille.

ABSTRACT: The erotic, the sacred and death are recurrent themes in the works of Hilda Hilst and Georges Bataille. Betting on the continuous movement that transgresses the limits of what it means to be human, death, in its irrevocable character, will be the radical experience of continuity to which the erotic and the sacred tend, exemplifying the passage between animality and humanity. And since death is always that *tertium quid*, we intend in this article, based on the work and trajectory of Hilda Hilst and Georges Bataille, to outline some poetic landscapes about the spectacle of seeing oneself die through the other.

KEYWORDS: Death. The Erotic. The Sacred. Hilda Hilst. Georges Bataille

¹ Doutora (2017) e Mestre (2013) em Literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduada em Jornalismo (2006) pela mesma universidade. Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: alinelfbarbosa@gmail.com

HILDA HILST E GEORGES BATAILLE DE MÃOS DADAS COM A MORTE

Para quem respirou a Morte, que desolação o odor do Verbo!
Emil Cioran, *Silogismos da amargura*.

Este sol que clareia, este sol que cega. Dar à luz, ceder às trevas, nascer morrer etc. Quero do sol a sua potência completa, violação, fusão de corpos, abismo de morte. Fascínio da morte, angústia da morte: o ponto em que o coração desfalece². A morte o ápice da vida, do humano e do não humano, profunda afirmação, profunda subversão.

Morte: sol negro³, noite definitiva. Assim como a vida tende à morte, em que ela se afirmará, os movimentos de que queremos tratar, e que permeiam as obras de Hilda Hilst e de Georges Bataille, também miram seu clímax: o erotismo, o sagrado, a poesia – sol fatal sobre nossas cabeças; intensidade de calor que derrete os limites, risco assumido de fusão.

Do sol negro temos a seguinte acepção, encontrada no *Dicionário dos Símbolos*: “De acordo com as tradições, o sol negro é uma pré-representação do desencadeamento das forças destrutivas no universo, numa sociedade ou num indivíduo. É o prenúncio da catástrofe, do sofrimento e da morte, a imagem invertida do sol em seu zênite.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998, p. 840).

² “Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece” (BATAILLE, 2014, p. 41).

³ Aqui referido à morte, o “sol negro” é mais comumente metáfora da melancolia. O livro *Sol negro – depressão e melancolia* (1989), de Julia Kristeva, consolidou esta expressão.

Daí que a morte – a catástrofe, o sofrimento – será fonte de angústia na medida em que é também fonte de desejo, em que o ser se satisfaz naquilo que lhe dá medo, por isso espelho – imagem invertida – da vida em sua potência mais vigorosa, daí situar-se a um passo ínfimo da tragédia, no que ela tem de representação (espetáculo) e horror.

Eixo central da vida, além disso sua culminação, a morte estabelecerá a dimensão contínua a que tais movimentos (o erotismo, o sagrado, a poesia) tendem, e também a sua promessa: “a morte, *ruptura* dessa descontinuidade individual a que a angústia nos prende, se propõe a nós como uma verdade mais eminente do que a vida” (BATAILLE, 2014, p. 42). Desse modo, se queremos da vida a verdade, convém buscá-la nos extremos, onde a vida convulsiona e (se) gasta, ali onde ela quiçá não mais poderá ser chamada de vida, pois destituída de suas formas, contratos e duração.

Faces opostas e complementares, apartadas e indissociáveis, morte e vida em movimento paródico. Parodiando a linguagem de *O ânus solar* (BATAILLE, 2007), que diz estar claro ser o mundo paródia pura, podemos dizer, por nossa conta e risco, que a morte é paródia da vida, a vida é paródia da morte, assim como a angústia e a dor são paródias da felicidade e o frenesi amoroso paródia do desespero arrasador. E assim que o vagido é paródia do último suspiro, e o túmulo paródia do início e do fim. Enfim, queremos dizer da *cópula* que liga uma coisa à outra, de modo que “tudo estaria ligado se um único olhar descobrisse a totalidade do percurso deixado por um fio de Ariana que conduz o pensamento no seu próprio labirinto” (BATAILLE, 2007, p. 45). Olhar total, mirada da morte. Também a figura hegeliana do sábio – do saber absoluto – evoca o movimento circular de totalidade, e “consistiria no fechamento do círculo do conhecimento, em que saber e não saber, razão e loucura, potência e impotência, soberania e servidão, coincidiriam” (PENNA; BATAILLE, 2013, s/p), como aponta João Camillo Penna⁴ na apresentação à tradução do ensaio de Bataille “Hegel, la mort et le sacrifice”⁵, publicado em 1955, no número 5 da revista *Deucalion* – “Études Hegeliennes”⁶.

⁴ Bataille aprofunda seu contato com a obra de Hegel através do curso sobre a *Fenomenologia do Espírito* que Alexandre Kojève ministrou entre 1933 e 1939 na Escola Prática de Altos Estudos (EPHE). A princípio dizendo-se anti-hegeliano, posteriormente Bataille vai se propor a realizar um Hegel “misturado com tintas nietzschianas”, como João Camillo Penna descreve na apresentação da tradução de *Hegel, la mort et le sacrifice*. Penna diz: “Para Bataille, trata-se antes de mais nada de ‘experimentar’ Hegel, de transformar o programa hegeliano em experiência: ‘por contágio, imitação, realizo em mim o movimento circular. Realizar em si o círculo do saber consistiria em suma, nada mais nada menos, do que realizar no *ipse*, ou seja, em si, a totalidade universal, tornando-se... Deus””. (Penna; Bataille, 2013, s/p).

⁵ BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. Traduzido por João Camilo Penna. Revista ALEA. Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 389-413, jul-dez 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200009>. Acesso em: 13 jun. 2017.

⁶ A revista *Deucalion: Cahiers de philosophie* (1946-1957), com seis edições, teve como fundadores Jean Wahl e Pierre Thévenaz, e fazia parte da coleção “Être et Penser”, das Éditions

Daí que os movimentos de morte, em sua violência, propiciem a violação dos corpos e a dissolução (relativa) do sujeito, uma despossessão “semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras” (BATAILLE, 2014, p. 41). O homem está separado do homem e isolado na natureza, a qual ele nega em privilégio da linguagem e do discurso, isto é, em privilégio do próprio homem, de sua humanidade, enquanto as ondas, e a *mosca*, para usar o exemplo que Bataille utilizou no ensaio que citamos, estão perdidas na natureza, “na totalidade do que é”, e, uma vez indistintas, não desaparecem⁷.

Para se separar dos outros, a “mosca” precisaria da força monstruosa do entendimento: então ela se nomearia, fazendo o que em geral a linguagem opera pelo entendimento, que só ele funda a separação dos elementos, e ao fundá-la se funda sobre ela, no interior de um mundo formado de entidades separadas e nomeadas. Mas nesse jogo o animal humano encontra a morte: ele encontra precisamente a morte humana, a única que amedronta, que horripila, mas amedronta e horripila apenas o homem absorvido na consciência do seu desaparecimento futuro, enquanto ser separado e insubstituível; a única verdadeira morte, que supõe a separação e, pelo discurso que separa, a consciência de ser separado. (BATAILLE, 2013, s/p)

Para negar a natureza, foi necessário lançar mão da violência do entendimento, uma verdadeira “luta histórica em que o Homem se constituiu como ‘Sujeito’, ou como ‘Eu abstrato’ do ‘Entendimento’, como ser separado e nomeado” (BATAILLE, 2013, s/p). O nome será, portanto, essa quebra da natureza total, ação separadora do entendimento, fragmentação do mundo. E esse homem que se separa do animal, tornando-se um “eu-pessoal puro” (Ibid, s/p), determinado pelo nome, é temporal e finito, e logo está condenado a desaparecer definitivamente. De modo que a morte – fruto da violência da negatividade do homem contra a natureza – assegura a existência do homem, sua liberdade, historicidade, individualidade.

Também o erotismo distingue o ser humano da animalidade na medida de uma busca psicológica na atividade sexual independente da finalidade de reprodução, incitada pelos interditos que contornam essa atividade. Mas igualmente aí trata-se de perder-se, desafiar os próprios interditos que o constituem, de modo que “o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde” (BATAILLE, 2014, p. 55). Ficamos então

la Baconnière. A edição número 5, “Études Hegeliennes”, contou com as seguintes colaborações, entre outras: Alexandre Kojève, Georges Bataille, Raymond Queneau, Jean Wahl, Eric Weil, Robert Minder, Rachel Bepaloff.

⁷ Neste ensaio, Bataille observa: “Sem dúvida, a mosca individual morre, mas estas moscas aqui são as mesmas do ano passado. As do ano passado estariam mortas?... É possível, mas nada desapareceu. As moscas permanecem, iguais a elas mesmas, como o são as ondas do mar. Aparentemente é forçoso ser assim: um biólogo separa esta mosca aqui do turbilhão, um traço de pincel basta. Mas ele a separa *para si mesmo*, ele não a separa para as moscas” (BATAILLE, 2013, s/p).

com esse processo bastante vertiginoso e mesmo circular em que o erotismo se desenvolve na medida em que o homem se afasta da atividade sexual rudimentar e animal, e logo essa *sexualidade envergonhada* confrontará os interditos que a constituíram no limite entre o homem e o animal e na nostalgia da continuidade perdida. Em *O culpado*, Bataille confessa: “o que realmente amamos, amamos sobretudo na vergonha” (BATAILLE, 2017, p. 17), fazendo do constrangimento social uma modalidade do erótico.

Em *O erotismo*, Bataille observa que, se a consciência da morte será indicativo da transição do homem em meio à natureza ao homem “civilizado”, também a *sexualidade envergonhada*, isto é, as restrições às liberdades sexuais serão determinantes na consolidação das estruturas sociais, que, por sua vez, distanciam progressivamente o homem da natureza. O trabalho será o principal fator da regulamentação da sexualidade e da morte, elevando tabus nos dois domínios mais importantes da vida. Bataille observa: “Podemos dizer somente que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência que, enquanto impulso imediato, poderia perturbar o trabalho: uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não pode ficar à sua mercê.” (BATAILLE, 1987, p. 33)

Hilda Hilst, em resposta à pergunta de Jorge Coli ao *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Salles sobre a relação entre animalidade e humanidade, afirma: “Acho que os animais são puros, não têm consciência. Já o homem, não: é safado”. (HILST et al, 1999, p. 34). A safadeza será então indício de consciência, logo de humanidade, uma vez que requer certo grau de elaboração da atividade sexual, que será incitada pelos interditos que definem do desejo à angústia. Assim não parece inoportuno ter sido Lori Lamby a protagonista da estreia de Hilda Hilst em sua declarada fase pornográfica: na medida em que, na criança, a pureza ainda se apresenta – ou deve se apresentar –, a ignorância dos tabus sistematicamente rompidos acentua tanto o descolamento da criança do que deve constituí-la, isto é, os próprios interditos que acompanham a formação do ser, como a força violenta de transgressão dos seus exploradores: o papi e a mami proxenetas, o tio Abel.⁸ O homem é safado, diz Hilda Hilst, isso porque ele sabe o que está fazendo, e a medida da sua consciência é a medida da sua culpa, a medida do seu prazer.

O humano é o ser habilitado para o erotismo tanto quanto para a morte, e o abismo de que é originário é o mesmo abismo de sua desordem, é ali onde ele se encontra e esse é o local de sua perdição. Ora, se por sua vez a mosca está perdida entre as moscas, as ondas na multiplicidade das ondas, no erotismo os corpos estarão entre os corpos, o sujeito entre o objeto, na grande cópula que se anuncia em *O ânus solar*, apostando no deslizamento das identidades, no processo de

⁸ A infância será um momento privilegiado para Bataille, por ser uma fase em que “as disposições do indivíduo se mostram soberanas, na recusa de tudo aquilo que, por meio do cálculo e da razão normativa, pretende regular o desejo e o dispêndio”, como aponta Contador Borges na orelha de *A literatura e o mal* (AUTÊNTICA, 2015). E assim, como Borges afirma, a literatura será a “infância reencontrada”.

aquisição e perda da humanidade e da animalidade, também na fragmentação e desfragmentação da linguagem.

Mas por que será que Bataille vai falar em *paródia*, em “a mesma coisa com uma forma decepcionante” (BATAILLE, 2007, p. 45)? Eliane Robert Moraes aponta para recurso semelhante entre os surrealistas, movimento do qual Bataille se aproxima e com o qual acabará rompendo. Paródia como um devir ininterrupto dos objetos, como encontro fortuito⁹, indicando a instabilidade das imagens do mundo exterior: “De Lautréamont aos autores surrealistas, a paródia tornou-se, por excelência, um exercício de desconfiança diante das imagens imediatas que o mundo oferecia” (MORAES, 2002, p. 47). A imagem da “mesa de dissecação”, evocada por Lautréamont¹⁰ numa passagem de *Os cantos de Maldoror* (1869), será aplicada como fórmula do movimento surrealista, que tinha como base a associação livre de ideias, como apresentado no primeiro *Manifesto*. A frase de Maldoror “Belo como [...] o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”¹¹ (LAUTRÉAMONT *apud* MORAES, 2002, p. 40) é indicativa do grau de arbitrariedade das composições delirantes apresentadas pelo escritor e estimadas pelos surrealistas.

Assim como à atividade sexual e à morte serão impostos interditos para a fundação do mundo real do trabalho e da duração, à linguagem também será imposto um funcionamento restrito para ser servil. Por sua vez o jogo paródico, na aproximação de realidades distantes, revelando novos e imprevisíveis encontros, ampliará a liberdade frente aos constrangimentos gramaticais e linguísticos colocados pelas relações consagradas, e assim, o “ouro, a água, o equador ou o crime podem ser indiferentemente enunciados como o princípio das coisas” (BATAILLE, 2007, p. 46). Propõe-se, portanto, exibir o avesso das palavras, ali onde elas resistem a se encaixar e a nomear, como acontece em nossa cultura com os movimentos do desejo, da morte, do dispêndio, da poesia.

Bataille vai preservar o tom paródico em sua obra, apostando na cópula erótica entre todas as coisas, inclusive acusando o movimento bretoniano de idealista e querendo ir além dele na incorporação da totalidade: “se o surrealismo, se o homem surrealista quer realmente se entregar à totalidade da existência, logicamente ele não pode excluir o que é baixo, o que é vil.” (SCHEIBE;

⁹ Eliane Robert Moraes cita a famosa frase de Lautréamont proferida por Max Ernst para definir a colagem: “encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente” (LAUTRÉAMONT *apud* MORAES, 2001, p. 44). Para os surrealistas, a paródia pôde também ser considerada como extensão dos procedimentos de colagem.

¹⁰ Conde de Lautréamont é o pseudônimo literário de Isidore Lucien Ducasse (1846-1870). Poeta uruguaio que viveu na França, foi considerado por Breton como uma espécie de precursor dos surrealistas.

¹¹ Mervyn, um “filho da loira Inglaterra”, um dos muitos adolescentes bonitos de *Os cantos de Maldoror*, é tão belo como “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”.

BATAILLE, 2014, p. 11)¹². Assim, Bataille indica o baixo materialismo como fundamento do seu pensamento heterológico, valorizando os dejetos, os restos, o inassimilável na direção de um pensamento do impossível.

Marcelo Jacques de Moraes, no ensaio “Georges Bataille e as formações do abjeto” (MORAES, 2005), faz uma ampla investigação do informe batailliano e discorre a respeito do termo “heterologia”, como “a ciência do que é completamente outro [*tout autre*]” (BATAILLE *apud* MORAES, 2005, p. 112), que Bataille propõe pela primeira vez no ensaio *O valor de uso de D.A.F. Sade* (1930). Aí, Bataille acusa o movimento surrealista, representado na figura de seu principal expoente, André Breton, de reduzir a obra de Sade ao seu valor “literário”, limitando-se a um “gozo bibliofílico”¹³, e desse modo domesticando sua potência. Assim, o pensamento heterológico vai privilegiar as “forças excrementais” em contraponto às “forças de apropriação”, o “valor de uso improdutivo” em contraponto ao “valor de troca”, oferecendo resistência aos movimentos do consumo, da racionalidade, enfim, da ideia, a fim de que o heterogêneo não seja assimilado pelo homogêneo. Nesse sentido, Marcelo Jacques de Moraes vai observar: “a questão fundamental para Bataille parece ser a de sustentar o que ele chama de ‘irrealidade prática’ do dejetos, ou seja, mantê-lo a dimensão de corpo estranho ao sujeito sem convertê-lo em ideia, em forma acabada, ou seja sem dispô-lo à ‘fabricação’ e ao ‘consumo racional’” (MORAES, 2005, p. 114).

Sabemos do flerte de Bataille com o surrealismo, do seu posterior rompimento e das acusações que ele faz e das que lhe são dirigidas pelo movimento. Os anos de 1929-1930 representarão o auge desta crise: o segundo *Manifesto* surrealista é publicado no último número da revista *La Révolution Surréaliste*¹⁴ (1929), dirigida por Breton, contendo ataques à Bataille e a outros membros dissidentes, e, em janeiro de 1930, é publicado o panfleto *Un cadavre*¹⁵,

¹² De acordo com Fernando Scheibe, tradutor de Bataille para a editora Autêntica, Bataille acusa o surrealismo bretoniano de idealismo e de utilização hipócrita de Sade, nos textos “Le prefixe ‘sur’ un surréalisme et surhomme” e em “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade” (Scheibe; Bataille, 2014, p. 11).

¹³ Expressão utilizada por Denis Hollier no ensaio *O valor de uso do impossível*.

HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, 2013, pp. 279-302. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2013000200002>>. Acesso: 14 jul. 2017.

¹⁴ *La Révolution Surréaliste*, revista do movimento surrealista em Paris, teve doze edições publicadas entre 1924 e 1929. Seguiu-se a esta publicação *Le surréalisme au service de la révolution*, lançada esporadicamente entre 1930 e 1933.

¹⁵ No fim de 1924, por ocasião da morte de Anatole France e as homenagens a ele conferidas, André Breton instituiu um tribunal para julgá-lo, uma vez que os surrealistas o consideravam um defensor da burguesia e de seus costumes moralistas. Além do julgamento, Breton publica um panfleto contra France, chamado *Un cadavre*, em que participa com o texto “Refus de Inhumér” (Recusa de inumar), mostrando que os surrealistas recusavam-se a participar das homenagens conferidas por sua morte. Retomando o título e o formato do *Cadavre* contra Anatole France, alguns dissidentes do surrealismo e atacados por Breton no *Segundo Manifesto* reeditarão o

em resposta a este ataque, que Bataille, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Robert Desnos, entre outros, organizaram contra Breton. As críticas contidas neste panfleto acusavam o “papa do surrealismo” sobretudo de autoritarismo e de hipocrisia, chamando-o, além de “papa”, de “tira” e “cura”. Michel Surya, em *Bataille, la mort à l'œuvre*, discorre a respeito da relação entre os dois proeminentes intelectuais franceses do século XX: “O que é surpreendente não é que discordassem, mas a obstinação de ambos de não se ignorarem mutuamente” (SURYA, 2002, p. 228)¹⁶. Em 1935, Bataille e Breton se reconciliam para a organização do grupo antifascista *Contre-attaque – Union de lutte de intellectuels révolutionnaires*, que, no entanto, por desacordos internos, teve curta duração (1935-1936).

O NOME DA MORTE

Entregar-se à totalidade da existência será contemplar a morte, seu alcance global? Daí que a morte apareça como miragem e dispositivo poético, como lugar privilegiado para se pensar as tensões de atividade limítrofe, derrubar os limites ainda que temporariamente, de modo que Georges Bataille e Hilda Hilst mantiveram-na como foco de luz solar, insuportável e incontornável, temida e desejada a morte. Além disso à morte tenderam poeticamente, apostando nessa linguagem, e no que ela tem de transgressão e perda, como motor para a atividade literária.

Se o trabalho transforma a natureza e cria o mundo, fundando o homem em sua duração, a poesia, por sua vez, nos conduz, como a morte, à negação da duração individual, de modo que operam movimentos antagônicos: “O homem trabalha e combate: transforma o dado ou a natureza: cria, ao destruí-la, o mundo, um mundo que não existia. Há, de um lado, poesia: a destruição, surgida e se diluindo, de uma *cabeça ensanguentada*; de outro, Ação: o trabalho, a luta” (BATAILLE, 2013, s/p). Georges Bataille inicia o longo poema Túmulo, que abre o livro *O arcangélico (L'archangélique, 1944)*, assim: “Imensidade criminosa/ vaso rachado da imensidade/ ruína sem limites” (BATAILLE, 2015, p. 29), evocando a sensação de uma amplitude sem contornos, a morte este abismo a que um indivíduo tende, sua queda no infinito, a morte “loucura alada”, “grito da noite definitiva”, “desejo da noite” (Ibid, p. 29).

Que o livro de poemas de Georges Bataille seja sombrio, perturbador, de poética estranha e desesperada, é coerente com as inquietações que aparecem ao longo de toda a obra do autor, aqui dramatizadas no próprio ato da linguagem. Na apresentação à edição brasileira deste livro, chamada “Explosão em silêncio”,

panfleto. Sua epígrafe traz outro cadáver, o próprio André Breton: “il ne faut pas que cet homme fasse de la poussière”, “*não é preciso que este homem vire pó*”.

¹⁶ Lido no inglês: *Georges Bataille – an intellectual biography*. “What is surprising is not so much their discord as their obstinacy in not completely ignoring each other”.

Eliane Robert Moraes e Fernando Paixão sinalizam o paradoxo que encenam os poemas bataillianos: aí temos um “‘eu-lírico’ que se apaga em cada verso, condenando seu próprio enunciado ao mais profundo silêncio” (MORAES, PAIXÃO; BATAILLE, 2015, p. 19), logo trata-se justamente de “ultrapassar o domínio verbal a partir do próprio verbo” (Ibid, p. 21), ideia que confirma-se na sensação de desamparo provocada pelo poema: desta experiência saímos com menos pontos de sustentação, menos certezas, dela sairemos menores, mais frágeis e instáveis. A quem poderá interessar este tipo de aniquilação? Talvez àqueles capazes de encontrar, nas fragilidades, suas maiores fortalezas. Ainda assim, esse poderá ser um projeto perigoso, tanto pessoal como coletivamente; isso se, em meio a tanto bombardeamento, não se puder erguer, de fato, outras fortalezas.

Está aí a noção de poesia como perda, fuga da linguagem do *logos*, de “criação por meio da perda” (BATAILLE, 2013, p. 23), que Bataille evocara no ensaio “A noção de despesa”, apostando nas figuras de dispêndio. E também a noção da impossibilidade da morte – assim como a impossibilidade da palavra silêncio, a impossibilidade da poesia como linguagem e negação da linguagem – que requer que ela seja vivida como dramatização. No ensaio “Hegel, a morte e o sacrifício” esta questão será abordada por Bataille: se é na morte em que o homem revela-se a si mesmo, seria então preciso morrer em vida, “olhando-se deixar de ser”. Bataille vai afirmar: “O conhecimento da morte não pode deixar de se valer de um subterfúgio: o espetáculo” (BATAILLE, 2013, s/p), daí o sentido do sacrifício, em que a figura do sacrificante, identificando-se com a figura do animal ou do indivíduo morto, vê-se morrer. Assim, observa-se uma dinâmica espetaculosa em que a linguagem dramatiza a morte sacrificial como estratégia que possibilita um ver-se morrer através do outro.

Também Hilda Hilst encenou a morte e dela aproximou-se no livro de poemas *Da Morte. Odes Mínimas*, publicado pela primeira vez pela Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editores¹⁷, em 1980, ano em que a autora completara 50 anos. Se a morte já ecoa como um dos grandes temas da obra poética e em prosa de Hilda Hilst, associada à solidão, à velhice, à perda, à desilusão amorosa, aqui o seu eu-poético vai confrontá-la de forma mais direta, mais íntima, na necessidade de trazê-la para perto. Hilda Hilst terá na morte uma interlocutora, a quem ela se dirige, evoca, chama, quer contato, de forma a tentar cercá-la e compreendê-la, vê-la chegar e se afastar, em uma interpelação entre *duas fortes mulheres/ Na sua dura hora*. Vejamos o poema que abre este livro:

¹⁷ A edição das obras completas de *Da morte. Odes mínimas* contém 50 poemas divididos em três partes: a primeira *Da morte. Odes mínimas*, com quarenta poemas, *Tempo-morte*, com cinco, e *À tua frente. Em vaidade*, também com cinco. Além disso, na parte inicial são apresentadas suas aquarelas entre seis pequenos poemas. (Figura 4 e 5, p. 164, 165).

I
Te batizar de novo.
Te nomear num trançado de teias
E ao invés de Morte
Te chamar Insana
 Fulva
 Feixe de flautas
 Calha
 Candeia
Palma, por que não?
Te recriar nuns arco-íris
Da alma, nuns possíveis
Construir teu nome
E cantar teus nomes perecíveis:
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
Por que não?

(HILST, 2013, p. 29)

Esta cena de abertura inaugura a relação do eu-poético com a morte, subvertendo os encaixes primeiros da linguagem para criar novos tipos de aproximação, proliferando os pontos de contato entre o eu e a morte, esta senhora onipresente, intensa participante da vida. Dramatiza-se aí a relação entre poeta e morte, de reconhecimento, aproximação: aí o movimento hilstiano de acercar-se do (des)conhecido a partir de uma investigação da linguagem, uma operação particular que revela ao mesmo tempo certa desconfiança das relações dadas e a necessidade de darem-se relações (outras), sendo preciso, portanto, rebatizar a prole. Isso porque não se pode dispor daquilo que não se conhece, como afirmava Hillé, *A obscena senhora D*¹⁸ (1982), quando dizia: “Ehud, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud a não ser isso de estar sentado agora no degrau da escada, isso de me dizer palavras, nunca soube, você se deitava comigo, mesmo não sabendo” (HILST, 1993, p. 39).

No entanto, esse movimento parece tratar-se menos de uma *tarefa nomeadora* do que de uma operação de deslizamento entre os significantes, remetendo ao movimento paródico que Bataille evoca em *O âmus solar*, de modo a indicar um devir ininterrupto que propõe a instabilidade dos nomes, outrora

¹⁸ Este livro aparece com destaque na produção ficcional de Hilda Hilst: foi com ele que se inaugurou a edição das obras completas da autora pela editora Globo organizada por Alcir Pécora, que considerou que aí cruzavam-se os grandes temas da sua prosa de ficção. Para nós, *A senhora D* apresenta o lançar-se no fluxo de consciência – que, nesse caso, adquire forma dialógica, uma conversa entre Hillé e Ehud – de uma personagem que tende ao transbordamento de sua existência, no limiar de um processo ao mesmo tempo de dessubjetivação e de autoconstrução.

talvez um dos últimos redutos de segurança e repouso. Se a linguagem é um dos alicerces do real, estrutura fundamental do mundo humano, a poesia por sua vez vai tratar de transgredir os limites desta organização, embaralhar os signos, de modo a evocar o movimento de continuidade e desfragmentação na tendência ao absoluto, tendência de morte. Mas a recusa de um nome próprio resulta ao mesmo tempo na proliferação de nomes, no exercício vertiginoso de resvalar e fixar, remetendo ao que Hilda Hilst realizou sobre os nomes dos órgãos sexuais e os nomes de Deus¹⁹, fazendo-os transbordar em diversos significantes, evidenciando o caráter redutor do nome próprio.

E se é preciso matar o animal a partir da “força monstruosa do entendimento” (BATAILLE, 2013, s/p) para fazer surgir o homem, a poesia em sentido contrário vai provocar a animalidade sufocada, incitar o ser separado e nomeado a um movimento de fusão e transbordamento, sua morte encenada. E se é preciso encarar essa fera de frente, assim como é preciso encarar de frente a morte, deste olho a olho não sairá mais que um vislumbre de noite, a sensação de abismo, o disparo acidental de uma arma, o momento sangrento de um ritual de sacrifício. Assim é que, assustadora e fascinante, a morte é, também “Amada/ Torpe/ Esquiva// Bem-vinda” (HILST, 2013, p. 32), como dirá o eu-poético das odes mínimas.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Traduzido por Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **O ânus solar (e outros textos)**. Traduzido por Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

¹⁹ Alcir Pécora tratou de relacionar todos os nomes dados aos órgãos sexuais que aparecem em *Cartas de um sedutor*. A quem interessar possa, transcrevo-os aqui. “Para o órgão sexual feminino: cona, biriba, rosa, xiruba, xerea, tabaca, mata, perseguida, xereca, pomba, cabeluda, prexeca, gaveta, garanhona, vulva, choca, xirica, pataca, caverna, gruta, fornalha, urinol, chambica, poça, xiriba, maldita, brecheca, camélia, bonina, nhaca, petúnia, babaca, “os meios”, crica. Para o órgão masculino: bague, mastruço, bastão, quiabo, rombudo, gaita, taco, ponteiro, sabiá, malho, verga, mangará, “um não sei quê”, cipa, farfálio, chourição, picaço, cipó, estrovenga, toreba, besugo, porongo, envernizado, mondrongo, trabuco, bimbinha, fuso, mango, manjuba, pau-barbado, chonga, vara, ganso. Para a região fisiológica comum aos dois sexos: anel, rosquinha, buraco, rebembela, rodela, “o meu”, pretinho, of, oiti, prega, rosquete, aro, regueira, cifra, mucumbuco, ó, mosqueiro, roxinho, pagueado, botão, borboleta, cibazol, jiló, cabo, bozó, besouro, chibiu, furo, porvarino, figo, babau” (PÉCORA, 2010, p. 21). E sobre a morte a profusão vocabular em *Da morte. Odes mínimas* elenca-se assim: Dorso mutante, Túrgida-mínima, cavalinha, cavalo, búfalo, Velhíssima-Pequenina, Menina-Morte, Caracol de sumos, Andorinha, Crina, Acróbata de guarda-sóis, amiga, Nada, Ventura, Rosto de Ninguém, Morte-Ventura, Prisma, Púrpura, Unguento, Duna, Riso, Sonido, Altura, minha-irmã, Tempo.

_____. **A parte maldita – precedida de A noção de dispêndio.** Traduzido por Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Hegel, a morte e o sacrifício. Traduzido por João Camilo Penna. Revista ALEA. Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 389-413, jul-dez 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200009>. Acesso em: 13 jun. de 2017.

_____. **O erotismo.** Traduzido por Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Poemas fora de série Georges Bataille.** Organização e Tradução: Alexandre Rodrigues da Costa, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. **O culpado – seguido de A aleluia.** Traduzido por Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Traduzido por Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIORAN, Emil. **Silogismos da amargura.** Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* IN: Rútilo nada/ A obscena senhora D/ Qadós. Campinas: Pontes, 1993.

HILST, Hilda *et al.* **Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst.** São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1999.

_____. **Da morte. Odes mínimas.** São Paulo: Editora Globo, 2013.

_____. **Porno chic – O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d’escárnio textos grotescos/ Cartas de um sedutor.** São Paulo: Editora Globo, 2016.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro – depressão e melancolia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Eliane Robert; PAIXÃO, Fernando. *Explosão em silêncio.* In: **Poemas fora de série Georges Bataille.** Organização e Tradução: Alexandre Rodrigues da Costa, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, p. 18-23, 2015.

MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. **Revista Outra travessia**, Florianópolis, 2005, p.107-120. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/12586/11753> Acesso: 28 jul. 2017.

PÉCORRA, Alcir (org). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

PENNA, Camilo. *Apresentação*. Hegel, a morte e o sacrifício. Traduzido por João Camilo Penna. Revista ALEA. Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 389-413, jul-dez 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&&pid=S1517-106X2013000200009> Acesso em: 13 jun. 2017.

SCHEIBE, Fernando. *Apresentação do tradutor*. **O erotismo**. Traduzido por Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, p. 9-18, 2014.

SURYA, Michel. **Georges Bataille: An intellectual biography**. Trad. Krzysztof Fijalkowski and Michael Richardson. Londres: Versobooks, 2002.

Recebido em 29/9/2017

Aceito em 31/11/2017

**CORRESPONDÊNCIAS EURO-AMERICANAS: POE,
BAUDELAIRE, VALÉRY, WILSON E A CONSTRUÇÃO DO
SIMBOLISMO**

**EURO-AMERICAN CORRESPONDENCE: POE,
BAUDELAIRE, VALÉRY, WILSON AND THE CONSTRUCTION
OF SYMBOLISM**

*Anelito Pereira de Oliveira*¹

RESUMO: Este artigo revisita um dos temas complexos da história literária ocidental, que é a construção da poética simbolista no século XIX, passo decisivo na instauração da modernidade. Detém-se, para tanto, na relação entre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, responsável, com traduções pioneiras, pela apresentação do autor estadunidense ao mundo letrado francês. A abordagem é estimulada pela interpretação que Paul Valéry faz da relação entre os dois autores, bem como pela interpretação que Edmund Wilson apresenta do quadro literário romântico anglo-saxão. O Simbolismo, à luz das reflexões desses autores, seria resultante de uma ação supra-nacional, de uma política de poetas, que teve como fim superar limitações sociais e culturais de países específicos, de estados-nação.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo. Edgar Allan Poe. Charles Baudelaire.

ABSTRACT: This article revisits a complex theme in Western literary history, the construction of symbolist poetics in the nineteenth century, which was a decisive step towards establishing modernity. To this end, the relationship between Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire who, with his pioneering translations, presented the American author to the French literary world. The approach is stimulated by Paul Valéry's interpretation of the authors' relationship, as well as by Edmund Wilson's interpretation of the Anglo-Saxon

¹ Doutor em Literatura Brasileira (2006) pela Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura Brasileira (1998) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Letras (1995) pela mesma universidade. São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: anelitodeoliveira@globomail.com

romantic literary framework. Symbolism, in the light of these authors' reflections, would be the result of a supra-national action, a policy of poets, whose purpose was to overcome the social and cultural limitations of specific countries, of nation-states.

KEYWORDS: Symbolism. Edgar Allan Poe. Charles Baudelaire.

CORRESPONDÊNCIAS EURO-AMERICANAS: POE, BAUDELAIRE, VALÉRY, WILSON E A CONSTRUÇÃO DO SIMBOLISMO

O estadunidense Edgar Allan Poe, sem ser rigorosamente um autor simbolista, teve papel decisivo no processo de constituição do Simbolismo francês, fonte literária dos demais Simbolismos, notadamente o brasileiro, que tem em Cruz e Sousa, leitor-intercessor audacioso do autor de poemas emblemáticos da modernidade, como “The raven” (1845), sua maior referência, conforme já apontei (Oliveira, 2011, p. 164-171). Charles Baudelaire, que teria lido Poe pela primeira vez em 1847 e experimentado, segundo Edmund Wilson (1987, p. 16-21), uma “estranha comoção”, foi o responsável, com suas traduções do inglês ao francês, por sua disseminação no cenário europeu.

Os textos de Poe eram, para o “romântico tardio” de *Les fleurs du mal* (1857), como o considera o ensaísta de *Axel's castel* (1931), algo que ele mesmo desejara escrever, em que havia “pensado vaga e confusamente”. Baudelaire “recebe” Poe de um modo afim do que, na década de 1840, ainda nem se cogitava, claro, como Simbolismo, que só se afirmaria, categoricamente, no final do século XIX, com poetas como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Arthur Rimbaud. Deve-se a Baudelaire a própria localização de Poe num mais-além não só do Romantismo então ainda em evidência, mas também do Realismo emergente e sua extensão lírica em alguns países, como o Brasil, que foi o Parnasianismo.

A recepção para-Simbolista de Poe por Baudelaire, como a podemos considerar, é o que Paul Valéry enuncia, de modo bastante fértil para a compreensão da problemática transtemporal inerente ao Simbolismo, no seu célebre ensaio “Situation de Baudelaire”, incluso nas *Variétés*, obra originalmente

editada em cinco volumes pela Gallimard no período de 1924 a 1945. Num dado momento de sua reflexão, diz Valéry, conforme a tradução brasileira de Maiza Martins de Siqueira em edição organizada por João Alexandre Barbosa:

Até Edgar Poe, o problema da literatura nunca havia sido examinado em suas premissas, reduzido a um problema de psicologia, abordado através de uma análise em que a lógica e a mecânica dos efeitos fossem deliberadamente empregadas. Pela primeira vez, as relações entre a obra e o leitor eram elucidadas e dadas como os fundamentos positivos da arte. (VALÉRY, 1991, p. 26)

Em Poe se encontra, portanto, uma atitude anti-romântica, que seria plenamente compreensível em face do Simbolismo, caso o Romantismo não fosse marcado também por um mal-estar na modernidade, de que resulta uma adesão à subjetividade em detrimento da objetividade. Explicação que tem valor, evidentemente, para fins mais didáticos: na prática, nem todo Romantismo é subjetividade nem toda sociedade moderna é objetividade. Romântico, Poe corresponde diferentemente a uma realidade diferente daquela cultivada pelo Romantismo em geral. Preparando esta compreensão de um Poe anti-romântico, diz Valéry, num outro ponto de sua reflexão:

Em uma época em que a ciência ia se desenvolver extraordinariamente, o romantismo manifestava um estado de espírito anticientífico. A paixão e a inspiração se persuadem de que só precisam de si mesmas. Mas, sob um céu totalmente diferente, no meio de um povo muito ocupado com seu desenvolvimento material, ainda indiferente em relação ao passado, organizando seu futuro e deixando às exigências de qualquer natureza a mais completa liberdade, aproximadamente na mesma época, um homem encontrou-se por considerar as coisas do espírito e, entre elas, a produção literária, com uma nitidez, uma sagacidade e uma lucidez nunca encontradas em uma cabeça dotada com a invenção poética. (VALÉRY, 1991, p. 26)

Esse homem é Poe, diferente em face do agora diferente, diferente dos românticos franceses, de Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, que representavam, por volta de 1840, um padrão de grande poeta, não só de poeta, de tal maneira que, para Valéry, o problema de Baudelaire se colocava em termos de um impasse: ser um grande poeta, mas não ser um poeta como esses estabelecidos como grandes na poesia francesa naquele momento. Todavia, a situação de Poe, visado a partir de uma imparcialidade que o juízo do pós-Simbolista Paul Valéry realmente não poderia portar, não era exatamente a mesma de Baudelaire, pelo fato mesmo de o estadunidense estar situado num outro cenário sociocultural. Não era, no fundo, o que se poderia entender apenas por uma situação de Poe, como se depreende a partir de Edmund

Wilson em reflexão constante do seu *Axel's Castle* mencionado, que há muito também tem sua excelente tradução brasileira executada por José Paulo Paes. Diz Wilson:

De modo geral, era verdade que, em meados do século, os escritores românticos nos Estados Unidos – Poe, Hawthorne, Melville, Whitman e mesmo Emerson – estavam, por razões que seria interessante determinar, progredindo na direção do Simbolismo, e um dos acontecimentos de primordial importância no início da História do Movimento Simbolista foi a descoberta de Poe por Baudelaire. (WILSON, 1987, p. 16)

Poe para-Simbolista resulta da percepção de Baudelaire, o que constitui uma das cenas mais instigantes de estética da recepção na modernidade, colocando-nos na iminência de interrogações como: o que é Poe e o que é Baudelaire na imagem de ambos, amálgama de enunciado e enunciação, fixada pela historiografia e crítica literárias? Qual é o lugar que relações internas de sentido, intratextuais, ocupa na conformação da exterioridade da literatura, essa exterioridade, especialmente, a que nos remetem rótulos como Simbolismo? Ainda de acordo com Wilson, não foi tão fácil, dentro da literatura de língua inglesa, o entendimento da importância de Poe para o Simbolismo francês:

Para o leitor contemporâneo de língua inglesa, a influência de Poe pode ser difícil de entender: mesmo quando tal leitor se detenha a examinar as produções do Simbolismo francês, poderá surpreendê-lo que tenham causado pasmo. A miscelânea de imagens; as metáforas deliberadamente mescladas; a combinação de paixão e agudeza, de maneiras prosaicas e solenes; o amálgama audaz do material com o espiritual – tudo isto pode parecer-lhe muito respeitável e familiar. Ele sempre o conheceu na poesia inglesa dos séculos XVI e XVII: Shakespeare e os autores isabelinos praticaram todas essas coisas sem teorizar a respeito delas. Pois não é esta a linguagem natural da poesia? Pois não é a norma contra a qual, na literatura inglesa, o século XVIII constituiu uma heresia e à qual os românticos fizeram o possível para regressar? (WILSON, 1987, p. 18).

Regressando a Valéry, o Poe de Baudelaire se distingue por um esforço de racionalização do fazer poético-literário que não se encontra nos românticos. Essa racionalização tem consequência de vária ordem, a começar pela alteração da relação entre obra e leitor, que passa a ser determinante na atividade do escritor, do poeta. A ênfase que Valéry dá a essa questão acaba por abrir à nossa frente um caminho muito claro para o acesso ao Simbolismo como estética do impossível, para a compreensão da razão da sua inadequação aos parâmetros de inteligibilidade consagrados pela prática da literatura ao longo da história ocidental, parâmetros inscritos, pode-se dizer, na dinâmica mesma das formas literárias. O raciocínio de Valéry, aqui como alhures, é afim da Economia, e

mesmo de uma Economia Política. Compreendendo Poe “à la manière” de Baudelaire, como um antídoto contra o Romantismo, Valéry diz, no mesmo texto já citado, sobre o caráter analítico do procedimento do estadunidense:

Essa análise – e esta circunstância garante-nos seu valor – aplica-se e verifica-se nitidamente também em todos os campos da produção literária. As mesmas reflexões, as mesmas distinções, as mesmas observações quantitativas, as mesmas idéias diretrizes adaptam-se igualmente às obras destinadas a agir forte e brutalmente sobre a sensibilidade, a conquistar o público amante de emoções fortes ou de aventuras estranhas, da mesma forma como regem os gêneros mais refinados e a organização delicada das criações do poeta. (VALÉRY, 1991, p. 26)

Estas observações querem nos convencer da presença em Poe de um controle, um domínio, um poder, enfim, do autor sobre a criação literária que nenhum estilo de época, nem mesmo o Neoclassicismo, a despeito de sua conexão com o Iluminismo, chegou a conhecer. Não se trata de uma racionalização apenas no nível do ideal ou do real, mas sobre os dois níveis, uma ação da razão, pode-se dizer, tão ampla quanto eficaz no que diz respeito à realização do produto artístico, ou melhor, da arte como produto. A eficácia dessa ação racional não se apresenta apenas no campo da literatura, na prosa e na poesia; vai além, transcende a especificidade literária e atinge a generalidade, o lado de fora da literatura, a sociedade ou, num tom mais metafísico – que me parece cabível, sem dúvida –, o mundo. Valéry aguça ainda mais, num ponto alto de sua reflexão, o problema no que ele supõe ser uma solução via Poe assim:

Dizer que essa análise é válida na ordem do conto, tanto quanto na ordem do poema, que é aplicável na construção do imaginário e do fantástico, bem como na restituição e na representação literária da verossimilhança, é dizer que ela é notável por sua generalidade. O próprio daquilo que é realmente geral é a fecundidade. Chegar ao ponto em que se domina todo o campo de uma atividade é perceber necessariamente uma grande quantidade de possíveis: domínios inexplorados, caminhos a serem traçados, terras a serem exploradas, cidades a serem edificadas, relações a serem estabelecidas, procedimentos a serem desenvolvidos. Não é, portanto, surpreendente que Poe, possuindo um método tão poderoso e seguro, tenha se transformado em um inventor de diversos gêneros, dando os primeiros e os mais impressionantes exemplos do conto científico, do poema cosmogônico moderno, do romance da instrução criminal, da introdução dos estudos psicológicos mórbidos na literatura, e que toda sua obra manifeste em cada página o ato de uma inteligência e de uma vontade de inteligência difíceis de serem encontradas nesse grau em qualquer outra carreira literária. (VALÉRY, 1991, p. 27)

O procedimento analítico em Poe não resulta numa conversão da literatura em coisa especializada, criada por especialista, mas na colocação do aspecto genérico como critério de valor. Se a criação literária escapa ao específico, conformando-se como generalidade, revela-se fecunda, mais produtiva, portanto. Poe, no século do acirramento do processo de produção de bens materiais, estava em consonância com o presente, ao contrário dos românticos, voltados para o passado. O paradoxo, evidente, é que essa consonância – e o seu valor – não foi percebida nem reconhecida no mundo anglo-saxão, no lugar sociocultural do poeta. Não haveria Poe, tampouco Baudelaire, sem uma ação de mão-dupla no mundo da própria literatura, uma ação que inscreve ambos no horizonte simbolista, como Valéry nos leva a pensar nos movimentos finais do seu ensaio:

Esse grande homem estaria hoje completamente esquecido se Baudelaire não tivesse se dedicado a introduzi-lo na literatura européia. Não podemos deixar de observar aqui que a glória universal de Edgar Poe só é fraca ou contestada em seu país de origem e na Inglaterra. Esse poeta anglo-saxão é estranhamente ignorado pelos seus.

Outra observação: *Baudelaire e Edgar Poe trocam valores*. Um dá ao outro o que tem; e recebe o que não tem. Este entrega àquele um sistema completo de pensamentos novos e profundos. Esclarece-o, fecunda-o, determina suas opiniões sobre muitos assuntos: filosofia da composição, teoria do artificial, compreensão e condenação do moderno, importância do excepcional e de uma certa estranheza, atitude aristocrática, misticismo, gosto pela elegância e pela precisão, até política... Baudelaire está completamente impregnado, inspirado, aprofundado.

Mas em troca desses bens Baudelaire dá ao pensamento de Poe uma extensão infinita. Ele o propõe para o futuro. Essa extensão, que transforma o poeta nele mesmo, no grande verso de Mallarmé, é o ato, é a tradução, são os prefácios de Baudelaire que abrem e garantem-na ao fantasma do miserável Poe. (grifo do autor) – (VALÉRY, 1991, p. 27)

São observações que nos estimulam a compreender, em primeiro lugar, e caracterizar, em segundo lugar, uma política dos poetas que visou, no alvorecer da modernidade artístico-literária ocidental, afirmar a importância do gesto criador em escala supra-nacional, como forma de romper com uma espécie de condenação dos criadores decretada no seu espaço-natal, no seu estado-nação. À medida que esse processo não significa mera adesão da parte dos autores – de Poe e Baudelaire, no caso – a valores sociais, culturais, morais de seus respectivos países, como se uns valores fossem melhores que outros, mas uma troca de valores, pode-se falar na construção de uma terceira dimensão subjetivante na relação entre ambos como uma espécie de fim dessa política. A tradução textual é o meio visível, digamos, dessa política, que tem, obviamente, seu meio invisível, fantasmagórico, misterioso, que podemos pensar como o “símbolo” dos simbolistas, o indefinível que alarga a percepção e abre outros mundos no mundo.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Traduzido por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Les fleurs du mal**. Paris: Hachette, 1992.

OLIVEIRA, Anelito de. Intercensões: Cruz e Sousa e Edgard Allan Poe. IN: **Revista Usp**, São Paulo, Coordenadoria de Comunicação Social da Usp, jun-ago 2011, p. 164-171.

POE, Edgar Allan. **The raven and other favorites poems**. New York: Dover Publications, 1991.

VALÉRY, Paul. Situação do Baudelaire. In: BARBOSA. João Alexandre (Org.) **Variédades**. Traduzido por Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Variétés**. Paris: Gallimard, 1924-1945. 5 vols.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: um estudo da imaginação literária de 1870 a 1930. Traduzido por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **Axel's Castle**: a study of the imagination literature of 1870- 1930. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004.

Recebido em 30/09/2017

Aceito em 22/12/2017

A PERSPECTIVA DA PENSATIVA TRAÇA DE LIVRO QUANTO À PESQUISA LITERÁRIA E LINGUÍSTICA

THE THINKING BOOKWORM'S VIEW OF LITERARY AND LINGUISTIC RESEARCH

*Suman Gupta*¹

Traduzido por
*Matheus Barbosa Morais de Brito*²

RESUMO: Trata-se da tradução da conferência de abertura do XXXI Encontro Nacional da ANPOLL, pronunciada pelo Professor Doutor Suman Gupta (*Open University*) em 29 de julho de 2016 no Centro de Conferências da Universidade Estadual de Campinas. Gupta discute a herança filológica como horizonte das práticas acadêmicas correntes nos estudos literários, suas transformações e possibilidades de renovação.

ABSTRACT: This is a translation of the opening lecture of the 31st National ANPOLL Meeting by Dr. Suman Gupta (Open University) on July 29, 2016, which was held at the Universidade Estadual de Campinas Conference Center. Gupta discusses philological heritage as a horizon for current academic practice in literary studies, its transformation and possibilities for renewal.

¹ Professor na The Open University, Reino Unido. Milton Keynes, Reino Unido. E-mail: suman.gupta@open.ac.uk

² Doutor em Materialidades da Literatura (2016) pela Universidade de Coimbra, Portugal. Graduado em Português (2011) pela mesma universidade. Coimbra, Portugal. E-mail: theosdebrito@gmail.com

A PERSPECTIVA DA PENSATIVA TRAÇA DE LIVRO QUANTO À PESQUISA LITERÁRIA E LINGUÍSTICA

I

“Pesquisa de ponta na área de letras e linguística”, o ímpeto perfurante, a linha de frente a ser impulsionada: isso sugere olhar adiante. Olhar adiante, no entanto, depende de saber onde estamos e de onde viemos. Minhas próprias tentativas de olhar adiante parecem envolver, na maioria das vezes, um olhar para trás na disciplina – e no disciplinamento – da investigação literária e linguística, em particular para a esfera sociocultural com a qual estou levemente familiarizado.

Isso inclui ler traduções. Aconteceu-me de estar lendo recentemente uma vigorosa tradução de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e surgiu esta excelente descrição do breve lapso do narrador epônimo sobre esta pesquisa, provocada por uma citação bíblica e uma alusão à cultura helênica tenuamente vinculada (ela mesma de uma origem tênue, tentadora):

Ele fere e cura!” Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

“Meu senhor”, respondeu-me um longo verme gordo, “nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhermos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.”

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído. (Cap. XVII, “Os Vermes”)

Essa passagem pareceu-me uma metáfora esplêndida para auxiliar no que quero dizer aqui.

A metáfora põe em bom foco um conjunto de práticas de pesquisa que descrevem uma formação de conhecimento, a qual podemos considerar textual e linguística: fazer investigação de arquivo, leitura cerrada e comparação textual (corroboração formalista de vários tipos), para chegar, em última instância, a uma “origem comum” (dos textos) numa compreensão unitária de psiquês e culturas específicas (do paganismo e do pensamento hebraico). Essas práticas, por si mesmas, ainda são variadamente subscritas, mas, do nosso ponto de vista, juntas elas sugerem certa formação anacrônica de conhecimento: na verdade, elas oferecem uma sucinta e precisa descrição do que costumava ser considerado *filologia*. Filologia sugere, abriga em si, um grupo de empresas acadêmicas relacionadas – como estudos clássicos, hermenêutica religiosa, filologia comparativa, linguística histórica, bibliografia analítica e edótica – mas também permanece maravilhosamente vaga e expansiva, um *significante* para a própria atividade acadêmica. A Filologia foi a estrutura dominante da profissão do estudo textual e linguístico na época em que Machado escrevia.

O instrumento usado para trazer à tona essa formação, em vez de simplesmente segui-la como óbvia – para, por assim dizer, *lançá-la adiante* – é de interesse particular hoje, na nossa vanguarda, embora deva ter parecido frívolo para os primeiros leitores de Machado. A traça de livros pode ser indiferente ao conteúdo do texto, mas não é indiferente ao material do livro: ela tira dele sua subsistência. Metaforicamente, é claro, assim também a indústria de livros, as editoras, vendedores – toda uma matriz circulatória para disseminar (roer) o texto em formas materiais. É claro, nenhum deles é completamente indiferente ao texto, mas a materialidade dos livros e sua circulação não estão *no interior do* texto – embora textos aparentemente carreguem compreensões várias da textualidade. O predominante interesse acadêmico em como isso acontece explica muito sobre o porquê dos estudos filológicos descritos por Machado parecerem um tanto anacrônicos hoje, embora nós ainda subscrevamos às práticas por eles

promovidas. A linha que vai da filologia aos estudos literários e linguísticos do presente envolve, da parte dos pesquisadores, uma atitude como a da traça em relação aos livros, mas sem que aqueles se metamorfoseiem em traças, sem que se tornem indiferentes ao conteúdo dos textos (embora alguns autores, editoras e críticos produzam quantidades vultosas de polpa de fácil digestão). O que surgiu foi um tipo de perspectiva da traça pensante sobre consumir materialmente livros que contêm textos. Considerando que eu tenho um certo carinho por esse confuso prefixo, penso nessa condição como a “visão pós-traça” – eu brinquei com “prototraça”, mas “pós-traça” soa mais denso.

II

Permitam-me um pequeno desvio. Nos últimos anos eu estive lendo histórias da formação dos Estudos Anglófonos como uma disciplina acadêmica – o estudo da literatura e da linguagem na pedagogia e na investigação institucional, dos Estudos Anglófonos no Reino Unido, Estados Unidos, Índia, Europa Continental, e de certa forma por toda parte. Dada a dominação política do idioma inglês, esse é um conjunto bem disperso de histórias. Estados Unidos e Inglaterra têm histórias bastante antigas dos Estudos Anglófonos, não realmente muito mais velhas que as da Alemanha ou da Índia – mas vou falar um pouco sobre os casos britânico e americano.

O projeto de historicizar os Estudos Anglófonos nos Estados Unidos e no Reino Unido parece derivar de impulsos um tanto diferentes, diferentes *racionales* historiográficas. As histórias britânicas (a começar pelo *Newbolt Report* de 1921, e então, num modo acadêmico: PALMER, 1965; BALDICK, 1983; DOYLE, 1989; DIXON, 1991; CRAWFORD, 1992; COURT, 1992; MILLER, 1997; MOMMA, 2013) são em grande medida histórias sociais – esse tipo de história reflete sobre as forças sociais e políticas que atuam sobre a disciplina: através da circulação de ideias socialmente relevantes, a intervenção de interesses particulares, imperativos político-econômicos, etc. Em geral, as histórias americanas da disciplina (OHMANN, 1976; GRAFF, 1987; SCHOLE, 1998; MILLER, 2010) explicitamente trouxeram à tona o papel mediador da *instituição* e da *profissão* acadêmica, enquanto operando entre o conteúdo intelectual da disciplina e forças sociais mais amplas.

Como base comum, as histórias disciplinares de ambos os contextos respondiam a algo que parecia tornar-se institucionalmente premente e então incutida dos anos 1970 a 1990, a chamada Teoria (com T maiúsculo) – assim, as maiores referências de tal empreitada histórica são daquele período. Eu não tentarei sumarizar o que é Teoria; vocês provavelmente estão aptos a fazê-lo de maneira mais adequada do que eu. De qualquer modo, a empreitada historicizante foi em geral um aflito acerto de contas com o advento da Teoria nas humanidades. Além disso, o que também une ambos os contextos de historicização dos Estudos Anglófonos é que eles, mais ou menos unanimemente,

tomam a atual formação disciplinar como um *afastamento* de uma antiga estrutura de estudos literários e linguísticos – compreendido quer como o passado estudo da filologia quer como do estudo da retórica. Os Estudos Anglófonos de então, afirma-se consistentemente, derivam de algo chamado de filologia ou da retórica, mas não mais se baseiam nessas disciplinas; filologia/retórica já deu, estão quase esquecidas. É verdade que esses historiadores compreendem a filologia de maneira bem distinta: alguns (sobretudo os alemães) pensam-na essencialmente como linguística comparativa, a qual, através de Wilhelm Humboldt e suas reformas educacionais na Prússia, deu base à profissionalização da moderna universidade; outros enfatizam, com base nas mesmas fontes, sua cumplicidade às ideologias de raça e nação; alguns pensam-na como encarregada de tratar de mudanças verbais e consonantais e das origens das palavras em textos; outros ainda, como algo que diz respeito à edição de manuscritos Clássicos, Bíblicos, Anglo-Saxões; e quase todos acordam que ela envolve uma espécie combinada de exame linguístico através de textos literários e vice-versa. Alguns preferem fazer uma distinção marcada entre filologia e retórica como distintos horizontes de afastamento da moderna disciplina – embora seja difícil estabelecer a diferença se os termos forem examinados bem de perto. Parece provável que, antes do século XIX – e ocasionalmente durante e logo após –, a base conceitual da retórica poderia ser encontrada na filologia. A retórica poderia ser pensada como uma área de aplicação prática que complementava ou era auxiliar ao estudo filológico, às vezes até mesmo considerada como seu subconjunto. A situação poderia ser pensada como análoga à relação entre linguística aplicada e linguística teórica agora: o suporte conceitual desta é articulada naquela, enquanto as intervenções mundanas daquela são ativadas nesta. E, claro, a vaguidão do termo “filologia” em inglês tem dimensões particulares: em inglês, é comum de se compreender “filologia”, de um modo bem restrito, como linguística pré-saussurriana, ou como “ciência da língua” como investigada antes da formulação da linguística geral. Porém, na Europa Continental, como Otto Jespersen memoravelmente observou, “filologia” é empregue num sentido que “normalmente é traduzido em inglês pela vaga expressão ‘atividade acadêmica’, significando assim o estudo de uma cultura específica a uma nação” (1922, p. 64). Este último sentido, de fato, é pertinente para as nossas observações – e a maior parte das histórias mencionadas toma esse sentido como o mais significativo.

A despeito da vaguidão e da porosidade, parece consensualmente aceite que a filologia *foi* a armação sobre a qual a investigação linguística e literária costumava ser conduzida, o que já não é o caso.

Embora os afastamentos da filologia tenham sido examinados em histórias disciplinares lidando com ansiedade quanto à Teoria, nos círculos institucionais da Teoria dos anos 1970 a 1990 quase não se menciona a filologia. Os debates da Teoria daquela época interrogaram e analisaram todo tipo de silêncio e premissa ideologicamente carregados que fossem relevantes tanto para o estudo literário como para a linguística (nos discursos imperialista, capitalista, nacionalista, essencialista, humanista, historicista, etc.). Esses debates foram memoráveis e inquestionavelmente mudaram os rumos da investigação e do ensino. Os

numerosos manuais de Teoria que então se produziram para dar apoio aos programas de linguagem e de literatura em ampla medida negligenciaram a filologia, e com efeito este é ainda o caso. Dentre os primeiros e mais continuamente populares, o *Critical Practice* (1980) de Catherine Belsey não menciona o termo, e o *Literary Theory* (1983) de Terry Eagleton chegou a fazê-lo uma vez, sem dar-lhe mais explicação. A filologia era mencionada apenas de passagem ou simplesmente não aparecia nos manuais, guias e livros de referência cada vez mais simplificados de Teoria. Um dos poucos eventos sobre filologia nos anos 1980, envolvendo partidários da Teoria nos Estados Unidos, foi uma conferência intitulada “What is Philology?” em Harvard, a 19 de março de 1988. A questão do título tinha um ar de perplexidade. O volume subsequente, *On Philology* (1990), organizado por Jan Ziolkowski, mostra como os colaboradores com frequência abordaram o tópico de modo apologético ou evasivo. A introdução cativantemente franca de Ziolkowski lembrava a dificuldade que ele teve em convidar acadêmicos de relevância para falar, e como eles com frequência se persuadiram a voltar a um breve texto de Paul de Man, “The Return to Philology” (1982). Um retorno, claro, sugere que um afastamento já se havia dado.

Essa referência ao ensaio de De Man indica, no entanto, o fato de que embora a filologia já não causasse grande impressão na institucionalização da Teoria, e parecesse uma coisa já passada, ela continuava a fermentar – persistia como substrato do estudo linguístico e literário. E por isso ocasionalmente se ouve (com efeito com crescente frequência) apelos por seu retorno.

Por trás de De Man está a duradoura influência da tentativa de Leo Spitzer e, especialmente, de Erich Auerbach de articular uma prática cosmopolita da filologia. Variadamente, Seth Lerer e, com mais influência, Edward Said continuaram voltando a essa explicação cosmopolita. A influência deste último era ainda mais profunda, já que sua obra anterior sobre o Orientalismo parecia ir contra o grão de certos preconceitos filológicos; seu próprio “Return to Philology” (2002) foi então recebido com considerável interesse. Em Janeiro de 1990 apareceu um volume especial da revista *Speculum* (a mais venerável em relação ao estudo da Idade Média nos Estados Unidos), organizado por Stephen Nichols sob o título de “New Philology”. As contribuições aí encontradas tratavam especialmente de defender o exercício da filologia – e concomitante dos textos medievais – contra a investida da Teoria. Depois disso, Nichols desenvolveu uma prática um pouco diferente, de “filologia material” (NICHOLS, 1997). *The Powers of Philology* (2002), de Hans Ulrich Gumbrecht, reiterou a centralidade da filologia em relação à “curadoria do texto histórico”. Reconceitualizações e revitalizações da filologia apareceram aqui e ali desde virada do milênio, com um otimismo cada vez maior (cite-se uma pequena parte: LERER, 2002b; WARREN, 2003; POLLOCK, 2009; GURD (Org.), 2010; BAJOHR *et al.* (Org.), 2014). De modo pouco surpreendente, as reflexões de Geoffrey Harpham sobre a condição das Humanidades, e breve revista das associações nacionalista e racista da história da filologia, concluíram que a filologia: “não pode ser considerada uma fascinação temporária ou humor

recorrente, mas deve, ao contrário, ser vista como um aspecto característico e permanente do estudo humanístico, uma profunda corda vibrando sob os estudos literários em particular” (2011, p. 76). Ele recomendou uma “reparição” conscienciosa da filologia e o cuidadoso discernimento entre a boa e a má filologia. Já a história da filologia de Joseph Turner (2014) tentou recuperar a base na filologia não apenas nos estudos de linguagem e literatura como também na moderna historiografia, na etnologia e nos estudos da religião.

Todos esses são movimentos interessantes e algo contraditórios: a filologia parece algo que já deu, que passou, nas recentes histórias das disciplinas de linguística e literatura; a filologia é tratada com prudência e não muito discutida na Teoria institucional; a filologia continua a ser venerada nalguns círculos e há ocasionais apelos por seu retorno. Quando algo é dado como morto por uns, ignorado por outros e defendido por poucos, parece estar implicado numa problemática – numa complexidade – de nosso tempo, o presente. Parece razoável suspeitar que a filologia tem algum impacto na atual investigação linguística e literária, e, no entanto, de um jeito que causa desconforto. E essa parece ser uma excelente razão para tratar dela – para ir a fundo. O que quer que lance luz sobre o presente bem pode lançar alguma sobre o futuro hoje projetado.

III

Permitam-me voltar à metáfora de Machado, ou melhor, à minha pequena modificação dessa metáfora: a prática filológica descrita e a visão “pós-traça” contra a qual ela se orienta como se já estivesse vacinada.

Pretendo sugerir o seguinte. A herança filológica da investigação literária e linguística implica que várias práticas associadas àquela estruturação do conhecimento continuam incorporadas na pesquisa. Já não se lhes subscreve enquanto necessariamente correlativas ao conhecimento filológico, mas simplesmente por uma questão de hábito, com base numa convicção muito firme. Isso diz respeito a um foco intenso no conteúdo e na composição de textos (um arranjo abstrato de signos).

De todo modo, a própria estrutura filológica do conhecimento parece anacrônica porque os pressupostos associados à prática de focar o texto de modo intensivo foram debilitados, ou ao menos complexificados pela atenção às condições materiais que cercam textos: as formas materiais dos textos (livros, hipertextos, adaptações audiovisuais), as condições materiais de autoria e leitura, e as economias da produção e disseminação literária e linguística. Essa é a visão pós-traça da área.

Desse modo, há práticas de pesquisa filologicamente inspiradas com as quais estamos acostumados, nas quais acreditamos, aceitando como usuais; ao mesmo tempo, também subscrevemos à visão pós-traça, que nos torna conscientes quanto às limitações daquelas práticas e põe em dúvida seu movimento. Uma vez que estejamos hoje presos entre a herança filológica e a

complicação “pós-traça”, temos uma difícil relação com a filologia: sabemos que ela passou, não queremos falar sobre ela porque ainda está presente em nossos hábitos, e queremos-la de volta porque ainda está em nossos hábitos.

Para dar uma ideia ligeira (mais do que isso não seria possível aqui) sobre como tudo isso funciona, preciso fazer três coisas: (1) explicar no que consistia a estrutura filológica do conhecimento, a despeito de suas diversas áreas e temas; (2) exemplificar algumas das práticas fundamentadas naquela estrutura com a qual ainda estamos fortemente comprometidos; (3) exemplificar como essas práticas são questionadas de uma perspectiva “pós-traça”.

Faço isso do seguinte modo. Chamo atenção a certos *nós de convergência* para compreender a consistência da filologia como uma estrutura de conhecimento. Esses nós são pontos de encontro para várias dimensões da filologia: filologia clássica e histórica, a filologia da edição de texto e pesquisa, filologia comparativa, filologia como base da história ou crítica literária, filologia etnográfica, etc. Identificar esses nós não é o mesmo que oferecer algo tão estável e coercitivo quanto uma definição; a convergência da filologia nesses nós confere sentido à variedade e a à extensão da filologia. Esses nós em questão não são cada qual uma só coisa. Cada nó é um grupo de formulações e pressupostos subjacentes às práticas, muitas vezes em certo desacordo. Além disso, cada um desses nós é exemplificado por certas práticas de coesão, às quais em grande medida nós ainda subscrevemos. E os questionamentos sobre essas práticas, de uma perspectiva pós-traça, são dados juntamente com seus contornos. Considerando que há pouco espaço para uma elaboração – que exigiria mais volumes –, apresento os nós, as práticas exemplares e os questionamentos pós-traça em termos bem gerais – e espero ter tempo para depois explorar alguns deles.

Há quatro desses nós, descritos nas quatro seguintes seções: estabelecendo o texto, origens e gênese, aspiração à unidade, e fundamentação institucional.

Nó 1: Estabelecendo o Texto

Estabelecer o texto implica torná-lo objetivamente estável e disponível, a fim de que as ambivalências e instabilidades textuais sejam capturadas e preparadas para a aplicação acadêmica, assim como reguladas para a atividade profissional. Isso envolve práticas tais como proceder à leitura cerrada, identificar edições definitivas, atribuir uma autoria estável e unitária, organizar um arquivo (ou cânone ou currículo) e policiar adequadamente os regimes de propriedade intelectual.

A necessidade da leitura cerrada é ainda firmemente advogada hoje, e isso não implica simplesmente ler atentamente conforme dado propósito ou necessidade. A leitura cerrada é tida como útil em si mesma, e entendida como o núcleo funcional da investigação literária e linguística. As formulações conceituais mais gerais na literatura e na linguagem são muitas vezes baseadas na

leitura cerrada de um ou dois textos selecionados. Metaforicamente, para ser capaz de olhar para um texto de modo próximo, como sob um microscópio, e mapear ou determinar suas características instáveis, precisa-se fixá-lo, “cerrá-lo”, da mesma forma como uma amostra microscópica é posicionada sobre a lâmina. A base para estabelecer o texto através da leitura cerrada seria, então, análoga ao posicionamento do texto na lâmina, como se desse modo o texto se mantivesse estável, aguçando o foco analítico sobre suas ambivalências e instabilidades.

A relevância da leitura cerrada é hoje tão firmemente enraizada na academia que raramente se lhe questiona ou põe em perspectiva. Questionamentos ocasionais tipicamente surgiram junto a considerações sobre a pragmática material da leitura. A proposta de uma “leitura distanciada”, nas “Conjectures on World Literature” (2002), de Franco Moretti, foi oferecida timidamente como um modo de perspectivar os limites da leitura cerrada. A ideia era a de que a leitura cerrada somente seria possível com um “pequeno cânone”, ao passo que uma área tão ampla quanto a literatura mundial demanda uma abordagem mais larga. “Leitura distanciada” poderia ser essa abordagem expansiva, consistindo numa síntese de leituras cerradas que existem já *depois* de aceites e sem um retorno aos textos primários. A base da leitura cerrada, então, não foi aberta ao debate; foi aceita e depois reconstruída na leitura distanciada. Um mais propositivo desafio para a leitura cerrada apareceu em *Distant Reading* (2005), de Peter Middleton, que compreendeu a distância como implícita na natureza contingente da leitura em meio à densidade de preocupações do cotidiano. Vista dessa perspectiva, a fixação do texto proposta na leitura cerrada é um paradoxo: “uma leitura cerrada específica de um poema é quase sempre percebida como aproximação de uma leitura ideal de um poema, embora ao mesmo tempo tal ideal seja tacitamente admitido como irrealizável” (2005, p. 9). A aspiração a uma leitura ideal deriva da presunção de estabelecer o texto; a princípio, se ele pode ser presumivelmente estabelecido, ele decerto pode ser completamente compreendido. Middleton argumentou que a questão da leitura em meio ao cotidiano demanda mais atenção conceitual. Esse tipo de leitura distante, em meio ao cotidiano, em meio às múltiplas preocupações, pode ser pensado como o outro da leitura cerrada – como *leitura casual*. Sem dúvida, as práticas de leitura cerrada, especialmente no quadro institucional, não podem ser colocadas em perspectiva sem que se perceba o caráter ubíquo e pouco visível da leitura casual em meio à generalidade das circunstâncias de recepção. E, presumidamente, é raro que textos literários se tornem objetos de atenção acadêmica, às leituras cerradas apropriadas, sem o rito de passagem da leitura casual. É possível apreender toda a estrutura da cultura impressa (sua história e regimes correntes) como baseados na leitura casual, escassamente nomeada em fóruns acadêmicos e tratada com desprezo. O desprezo é provavelmente expressão de um resquício de medo filológico quanto à incapacidade de estabelecer o texto, a ansiedade da fluidez textual.

Vários modos de estabelecer edições de texto “definitivas”, “standardizadas”, “autorais”, “finais” são efetivamente projetados para estabelecer o texto e derivam da empresa filológica de edição textual – além de

continuar tendo circulação. Os modos correntes de fixar os textos são extrapolações da metodologia filológica, baseando-se em métodos desenvolvidos para, por exemplo, recuperar textos definitivos ou “autorais” a partir de variantes, versões fragmentárias, ou para embasar uma formação ideológica institucional existente. A modificação de tais métodos a fim de que sirvam aos circuitos da contemporânea produção e recepção de textos (nas culturas impressas e depois nas culturas audiovisuais e digitais) é efetivamente também a conservação das práticas filológicas. Tais práticas de estabelecer ou fixar textos, como aquela da leitura cerrada, parecem ter validade própria e simplesmente *funcionar* entre os regimes acadêmico, editorial e da propriedade intelectual. De modo semelhante, na história da cultura impressa – em que o códice replicável é a forma material dominante dos textos –, a centralidade do autor como chave para estabelecer textos é parte e parcela da metodologia filológica. A autoridade da autoria (o peso conferido à intenção autoral) na determinação do que é uma edição “definitiva”, “estandardizada”, “autoral”, “final”, está tão profundamente arraigada nos regimes acadêmico, editorial e legal que parece estar para além de qualquer questionamento – mesmo em meio a dúvidas sobre o conceito de autoria.

Posteriormente mencionarei alguns dos modos nos quais a pragmática materialista da produção, circulação e recepção perturba esses preceitos de autoria e edição definitiva. Apenas quis aqui assinalar essa ideia, mas ela é mais pertinente para outros nós.

Nó 2: Origens e Gênese

Diferentes áreas da investigação filológica parecem ter com frequência convergido em noções preconcebidas de origens e gênese. De modo breve, a noção de *origem* tem a ver com determinar a fonte de que derivou um determinado objeto (um texto específico, característica sintática, artefato cultural, etc.), enquanto *gênese* trata do processo envolvido nessa derivação. Dependendo de como o objeto sob exame é estabelecido (p. ex., um texto em particular), determinam-se sua origem específica e imediata (p. ex., um autor) e gênese (p. ex., respeitante a influências maleáveis, circunstâncias sociais). Mas a derivação de qualquer objeto dado geralmente envolve um conjunto de fontes tangenciais e menos imediatas, as quais por sua vez são objetos que derivam de outras fontes, e assim por diante. O objetivo último é trabalhar no sentido contrário (perseguido a gênese) de modo a projetar um ponto absoluto de origem (p. ex., que seria um *Ur*-texto, originário, linguagem ancestral, cultura primeva ou nacionalidade essencial). Assume-se então que os traços de origem e gênese estão disponíveis no presente – seja para um objeto (como um texto ou expressão linguística particular) ou para uma formação maior (uma linguagem, forma cultural, gênero) –, e os princípios racionais para trabalhar os traços no presente através do processo gerativo até o ponto de origem constituem a metodologia filológica. Essa metodologia assume que uma unidade originária sustenta diferentes

particularidades, e que todas as particularidades estão ligadas. O foco em particularidades e processos permite que relações sintagmáticas sejam estabelecidas – como entre particulares nações e culturas, particulares linguagens, particulares tradições literárias, particulares autores, particulares textos (círculos hermenêuticos). Essa abordagem filológica também tende a atribuir valor normativo positivo para fontes originais e processos gerativos, de modo que origens e gênese exercem sobre o presente uma força normativa: por exemplo, ao ser exemplar, ao prover definições, ao sugerir princípios regulativos éticos ou políticos ou acadêmicos, ao apresentar formas “puras” antes de “contaminações” ou “corrupções”, ao permitir a justificação de uma presente hierarquia. A atitude de veneração (da grandeza, da tradição, do clássico) que é associada à filologia surge desse pendor de atribuir força normativa positiva às origens e gênese.

A centralidade atribuída ao autor como o criador e progenitor dos textos foi questionada de modo sustentado e persistente, bem como os regimes de propriedade intelectual e pedagógico que aí se pautam. A declaração de Roland Barthes da “morte do autor” (1968) efetivamente reconceitualizou os textos como espaços de escrita, asseverando a centralidade de *processos* (escrita e leitura) que não podem ser fixados a produtos acabados ou agentes definitivos. A descrição de Foucault da “função autor” (numa lição de 1969) focou também a escrita, mas sobretudo notou que a construção do autor como criador e progenitor tem uma história relativamente recente, pautada por uma ideologia de controle. De uma direção distinta, no curso dos anos 1970 e 1970, especialmente através do debate entre Wolfgang Iser, Hans Jauss e Stanley Fish, a teoria da recepção e a crítica da resposta do leitor provocaram uma espécie de dispersão da figura do autor como criador. Leitores empíricos foram então examinados de maneira variada (HOLLAND, 1975; BLEICH, 1978; STEIG, 1989; MIAL, 2006) sem problematizar os pressupostos relativos a autores. Desafios mais produtivos ao conceito filológico de autor apareceram de outras direções, particularmente através de encontros com regimes de propriedade intelectual e com o desenvolvimento de tecnologias textuais (de WOODMANSEE e JASZI, 1994, a ZEMER, 2007). Um abrangente argumento traça o enrijecimento das definições e prerrogativas do autor em regimes de propriedade intelectual desde o século XVIII, quando o autor era reputado como o possuidor definitivo dos textos (na medida em que textos são vistos como “originais”) em detrimento de vários outros agentes (inclusive leitores) que acionam o texto. Recentemente, as mudanças das formas materiais do texto, do impresso (o códice) aos *media* digitais com aparatos hipertextuais e de rede social, solicitaram a reconsideração não apenas da materialidade textual como do acabamento textual e das versões definitivas, do autor como criador e genitor, das práticas de arquivo, da propriedade intelectual e da originalidade, e das próprias noções de textualidade e literariedade. Formulações persuasivas que debilitam os acordos convencionais nessas áreas apareceram, como: leitura e escrita interativa ou participativa (BOLTER, 1991; GAGGI, 1997); práticas de arquivo e edição compatíveis com uma “textualidade fluida” (Bryant, 2002) e “leitura deformativa” (MCGANN; SAMUELS, 1999; MCGANN, 2001); novas formas de literariedade na “literatura

ergódica” (AARSETH, 1997) ou na “literatura eletrônica” (HAYLES, 2007; 2008).

As relações sintagmáticas que se estabelecem através da busca por origens na linguagem e textos com origens nas culturas e nações (compreendidas como coletivos com ancestralidade comum, não raro confundidas com raça ou etnicidade) foram submetidas a um rico corpo de estudos críticos que eu não precisaria sequer sumarizar. É inquestionável que o enorme investimento da filologia comparativa na conceitualização da nacionalidade e também o investimento dos estados políticos na filologia comparativa para consolidar solidariedades nacionais significam que os princípios de origens e gênese ainda estão profundamente implicados nas instituições do Estado. Há algo “grudento” na ideia de nação (com esse irrevogável eco de *nasci*, *naissance*, *natal* em seu interior), especialmente nos estudos literários e da linguagem; a noção de uma *profunda* (quase geneticamente inscrito) pertença nacional continua a ter um apelo retórico e nomenclatório que é evocado a cada vez que, sem pensar, dizemos “literatura brasileira” ou “literatura britânica” e assim por diante. Em termos críticos, sabemos o que há de impróprio em tais construções da integridade nacional e cultural; elas parecem, porém, estar irrevogavelmente implicadas na prática institucional e na própria linguagem habitual da crítica.

Nó 3: Aspiração à Unidade

Unidade e universalidade não são limítrofes. A asserção universalmente relevante não precisa ser uma que visa unificar diferentes perspectivas num esquema abrangente: por exemplo, a impossibilidade de um esquema abrangente bem pode ser uma proposição universalmente relevante. Contudo, uma aspiração à unidade de fato envolve buscar ou construir um esquema abrangente que reúna perspectivas diversas em eixos comuns de compreensão e explicação e, dessa feita, apresente um tipo particular de reivindicação de universalidade. Diferentes aspectos da filologia convergem numa *aspiração à unidade* em relação aos seus *foci* imediatos (p. ex., uma compreensão unificada de um autor, de uma nação ou cultura particular, da integridade de textos particulares), e daí a mais amplos âmbitos (p. ex., a unidade de princípios linguísticos, a unidade em métodos de crítica textual, a unidade na conceitualização da cultura em geral), e daí a um horizonte de totalidade ou completude (p. ex., o mundo mesmo, a humanidade mesma). A reivindicação filológica de uma relevância universal *segue* dessa aspiração à unidade.

O material nuclear da filologia – linguagens e textos – resiste a esquemas unificantes que sejam demonstrável, objetiva e anistoricamente válidos. Além disso, vários métodos filológicos orientam-se precisamente na direção de cuidar dos textos de modo a alcançar uma compreensão profunda dessa resistência: fixar textos através da leitura cerrada, através da proximidade ao grão da linguagem, proximidade à forma material dos textos, e assim por diante – uma fixação

microscópica que abre a possibilidade do que Sean Gurd chama de “vertiginosa contingência” do texto: “ver os pontos em que as juntas não se encaixam, onde as palavras e linhas parecem estranhas ou fora de contexto [...] textos começam a parecer arranjos de fragmentos mal ajustados ou tradições de variância que nunca poderiam ser ajuntadas numa única forma ‘perfeita’” (2010, p. 11). Além disso, de formas bastante restritas, mas significativas, continuam aparecendo nos círculos acadêmicos convenções familiares que são remanescentes de aspirações filológicas à unidade mesmo onde a filologia não é defendida – com efeito, até afastada e silenciada. De forma restrita, por exemplo, a atitude da investigação literária que fetichiza a integridade do texto – sustentando que um texto deve ser considerado e compreendido não apenas de modo próximo [*closely*] mas como um todo consistente ou uma estrutura unificada – é um passo nesse sentido. Assim, na prática crítica textos ainda são habitualmente “interpretados” como consistentes ao invés de inconsistentes, congruentes ao invés de incongruentes, reconciliados ao invés de contraditórios, estáveis ao invés de fluidos. Claro, a crítica desconstrucionista e a pós-moderna desbastaram, de maneira estudada, tais suposições habituais; o afastamento da linguística em relação à filologia teve a ver com o desenvolvimento métodos de *corpus* que debilitaram intensamente a noção da completude do texto; e, de fato, a própria prática acadêmica também habitual constantemente reparte o texto em citações selecionadas, sumário e arranjo das partes.

Investimentos filológicos em apreender a unidade do humano universal e a base universal da história e da cultura, em última instância, foram realizados em sua maior parte ao longo do século XVIII e início do século XIX na Europa Continental. Isso envolveu a extrapolação de princípios filológicos gerais, a partir de práticas de longa data da filologia clássica, da codicologia, da filologia histórica, da edótica, e assim por diante, e também a clarificação da relação complementar da filologia à filosofia ou como concomitante à hermenêutica. Os argumentos que permitiram a aspiração ser concebida e expressa podem ser utilmente traçados através da *Scienza Nuova* (1725) de Giambattista Vico e da obra de Friedrich Schleiermacher (especialmente *Hermeneutik und Kritik*, 1838). Isto, no entanto, não é do escopo dessa comunicação. É suficiente dizer que tais conceitos, que por vezes ainda parecem ser a substância da racionalidade crítica, têm provavelmente suas premissas em poderosos artigos de fé – especialmente, no fundo, fé numa compreensão monoteísta do mundo sociocultural. De modo singelo, eu até poderia dizer que artigos de fé politeístas e, especialmente, a indiferença ateia à fé põem essa convicção na unidade numa perspectiva mais provisional.

Nó 4: Fundamentação institucional

A filologia foi definitivamente realizada em formas institucionais. Dessa maneira, a filologia está implicada em e materializada através de atos

institucionais de ensino e investigação; formulações filológicas proveem a *raison d'être* da moderna universidade e sustentam as políticas educacionais; e a filologia também está associada a processos de profissionalização e especialização. No entanto, a fundamentação institucional da filologia, a economia política e estruturas de poder que mantêm a filologia à tona podem ser vistos como exteriores à filologia: métodos, conceitos, formulações e aspirações filológicas parecem ser de tal modo elaborados para *não* localizar a filologia como subordinada a prerrogativas institucionais e suas dispensações político-econômicas e ideológicas. A filologia é em geral formulada ou como microprática (lidar com textos) ou como macroaspiração (compreensão duma totalidade) ou, principalmente, como a relação entre essas duas dimensões. Pensa-se na filologia ou relativamente ao esforço individual (uma autoimagem), ou como projeto cultural/nacional geneticamente fundado, ou como uma visão holística emergindo do estudo cuidado, ou todos esses em conjunto.

O não engajamento da filologia com sua própria fundamentação institucional, enquanto aparecendo de qualquer modo como uma forma de investigação institucional, tem sido e continua sendo uma posição útil. Dá à filologia resiliência e faz-lhe receptiva e aberta à assimilação. As práticas e preconcepções filológicas podem ser implicadas na vida institucional habitual e rotineira sem serem ostentórias, mas com efeito de um modo tácito e quieto. Essas práticas e preconcepções podem conferir validade num micro e num macroâmbito a qualquer ordem ideológica e organização estabelecida que subsidie seus inquéritos, ao existir no interior daquela ordem sem interrogá-la (constantemente negando aportes ideológicos) e ao dar àquela ordem um quinhão na prática especializada e nas ambições universalistas/unificantes. Práticas e pressupostos filológicos explícita ou implicitamente trabalharam com dispensações e regimes monárquicos, autocráticos, teocráticos, fascistas, comunistas e liberaldemocráticos sem serem completamente afixados a nenhum deles. O fato de que as intuições (contingentes e limitadas mas não injustificadas) da consanguinidade da filologia com o ultranacionalismo e o racismo não obliteraram a aquisição da filologia nem mesmo entre os regimes e instituições que ostensivamente os abominam é evidência de sua elasticidade.

Ou seja, focar na economia política e nas estruturas de poder que governam os estudos literários e linguísticos é pôr, de imediato, a estrutura filológica do conhecimento – ajuntada em torno dos três nós de que tratamos – sob uma luz interrogativa.

IV

Onde nós ficamos, então, com tudo isso? Na – espero – ambígua conjuntura do presente, em que a herança das práticas filológicas em meio ao anacronismo da estrutura filológica do conhecimento constantemente se move contra a perspectiva pós-traça da pesquisa literária e linguística. O caminho à

frente poderia consistir em operar cuidadosamente através das nossas crenças e razões como pesquisadores para atingir uma prática pós-filológica e pós-traça reciprocamente determinante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARSETH, Espen J. **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1997.

ASSIS, Joachim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. Traduzido por John Gledson. Oxford: Oxford University Press, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature**. Traduzido por Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953 [1946].

_____. Philology and *Weltliteratur*. Traduzido por Maire Said e Edward Said. **Centennial Review**, v. 1, n. 13, p. 1-17, 1969.

BAJOHR, Hannes *et al.* (Orgs.). **The Future of Philology**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2014.

BALDICK, Chris. **The Social Mission of English Criticism, 1848-1932**. Oxford: Clarendon, 1983.

BELSEY, Catherine. **Critical Practice**. London: Methuen, 1980.

BLEICH, David. **Subjective Criticism**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

BOLTER, Jay David. **Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing**. Hillsdale NJ: L. Erlbaum 1991.

BRYANT, John. **The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.

COURT, Franklin E. **Institutionalizing English Literature: The Culture and Politics of Literary Study, 1750-1900**. Stanford Cal.: Stanford University Press, 1992.

CRAWFORD, Robert. **Devolving English Literature**. Oxford: Clarendon, 1992.

DE MAN, Paul. **The Resistance to Theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DIXON, John. **A Schooling in 'English': Critical Episodes in the Struggle to Shape Literary and Cultural Studies**. Buckingham: Open University Press, 1991.

- DOYLE, Brian. **English and Englishness**. London: Routledge, 1989.
- EAGLETON, Terry. **Literary Theory: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 1983.
- GAGGI, Silvio. **From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- GRAFF, Gerald. **Professing Literature: An Institutional History**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship**. Champaign IL: University of Illinois Press, 2002.
- GURD, Sean (Org.). **Philology and Its Histories**. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. **The Humanities and the Dream of America**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- HAYLES, N. Katherine. Electronic Literature: What is it?. *Eliterature*, v. 0, n. 1.
- _____. **Electronic Literature: New Horizons for the Literary**. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2008.
- HOLLAND, Norman. **Five Readers Reading**. New Haven: Yale University Press, 1975.
- JESPERSEN, Otto. **Language: Its Nature, Development and Origin**. London: George Allen & Unwin, 1922.
- LERER, Seth. **Error and the Academic Self: The Scholarly Imagination, Medieval to Modern**. New York: Columbia University Press, 2002.
- MCGANN, Jerome. **Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web**. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- MCGANN, Jerome; SAMUELS, Lisa. "Deformance and Interpretation". **New Literary History**, v. 1, n. 30, p. 25-56.
- MIALL, David S. **Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies**. New York: Peter Lang, 2006.
- MIDDLETON, Peter. **Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2005.
- MILLER, Thomas P. **The Formation of College English: Rhetoric and Belles Lettres in the British Cultural Provinces**. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 1997.

_____. **The Evolution of College English: Literacy Studies from the Puritans to the Postmoderns.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

MOMMA, Haruko. **From Philology to English Studies: Language and Culture in the Nineteenth Century.** Cambridge: Cambridge University Press.

MORETTI, Franco. "Conjectures on World Literature". **New Left Review**, v. 1, n. 1., p. 54-68.

Newbolt Report. **The Teaching of English in England: Being the Report of the Departmental Committee Appointed by the President of the Board of Education to Inquire into the Position of English in the Educational System of England.** London: HM Stationary Office, 1926 [1921].

NICHOLS, Stephen G. "Introduction: Philology in a Manuscript Culture". **Speculum** ("The New Philology" special issue), v. 1, n. 0, p. 1-10.

_____. "Why Material Philology". In TERVOOREN, Helmut & WENZEL, Horst

(Orgs.) **Zeitschrift für Deutsche Philologie 116, Philologie als Textwissenschaft: Alte und Neue Horizonte.** Berlin-Tiergarten: Erich Schmidt Verlag, 1997.

OHMANN, Richard. **English in America: A Radical View of the Profession.** New York: Oxford University Press, 1976.

PALMER, D.J. **The Rise of English Studies: An Account of the Study of English Language and Literature from its Origins to the Making of the Oxford English School.** London: Oxford University Press, 1965.

POLLOCK, Sheldon. "Future Philology? Fate of a Soft Science in a Hard World". **Critical Inquiry**, v. 4, n. 35, p. 931-61.

SAID, Edward. **Humanism and Democratic Criticism.** New York: Palgrave Macmillan, 2004.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Hermeneutics and Criticism and Other Writings.** Traduzido em: Andrew Bowie. Cambridge: Cambridge University Press, 1998 [1838].

SCHOLTES, Robert. **The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline.** New Haven: Yale University Press, 1998.

STEIG, Michael. **Stories of Reading: Subjectivity and Literary Understanding.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

TURNER, James. **Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities.** Princeton: Princeton University Press, 2014.

VICO, Giambattista. **The First New Science**. Traduzido por Leon Pompa. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 [1725].

WARREN, Michelle R. "Post-Philology". IN: INGHAM, Patricia Clare e WARREN, Michelle R. (Orgs.). **Postcolonial Moves: Medieval through Modern**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

WOODMANSEE, Martha e JASZI, Peter (Orgs.). **The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature**. Durham NJ: Duke University Press, 1994.

ZEMER, Lior. **The Idea of Authorship in Copyright**. Aldershot: Ashgate, 2007.

ZIOKOLWSKI, Jan (Org.). **On Philology**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1990.

Recebido em 26/09/2017

Aceito em 23/12/2017

ENTREVISTA COM KENNETH DAVID JACKSON

INTERVIEW WITH KENNETH DAVID JACKSON

*Por: Cynthia Beatrice Costa¹
Andréia Guerini²*

Traduzida para o inglês por
Cynthia Beatrice Costa

¹ Doutora em Estudos da Tradução (2016) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Literatura e Crítica Literária (2008) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP). Graduada em Jornalismo (2002) pela Faculdade Cásper Líbero. Professora na Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP). Piracicaba, São Paulo, Brasil. E-mail: cynthia_costa@uol.com.br

² Doutora em Literatura pela UFSC e pós-doutorado pela Università degli Studi di Padova. Desde 2011, atua como professora visitante do programa de Doutorado em Letteratura, Storia della Lingua e Filologia Italiana da Università per Stranieri di Siena/Itália. É professora associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras DLLE e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina PGET (UFSC). Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: andreia.guerini@gmail.com

ENTREVISTA COM KENNETH DAVID JACKSON

Kenneth David Jackson³ é hoje um dos principais responsáveis pela disseminação da obra de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), e também de modernistas brasileiros, em língua inglesa. Texano formado em música, além de literatura, é atualmente diretor da graduação em Estudos do Português na Universidade de Yale/EUA.

Jackson vem publicando, ao longo dos anos, trabalhos a respeito das literaturas brasileira e portuguesa, sobretudo a de vanguarda, e sobre a presença da cultura portuguesa em países asiáticos, como em *De Chaul a Batticaloa: As Marcas do Império Marítimo Português na Índia e no Sri Lanka* (2005). A obra de Camões, Pessoa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Patrícia Rehder Galvão, a Pagu, estão entre os seus principais interesses – estes motivados, ainda, pela amizade duradoura que Jackson manteve com alguns dos mais prolíferos intelectuais brasileiros, como os críticos literários Benedito Nunes (1929-2011) e Haroldo de Campos (1929-2003).

É em Machado de Assis, no entanto, que se concentra o seu fascínio. Em 2006 organizou a *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*, na qual incluiu 10 contos do autor. Em 2015, publicou um longo estudo sobre o fundador da Academia Brasileira de Letras, *Machado de Assis: A Literary Life*, propondo uma visão marcadamente psicológico-filosófica de seus romances. Esse já pode ser

³ Professor no Departamento de Espanhol e Português da Yale University, EUA, onde é diretor do programa de graduação em Estudos Portugueses. Tem interesse pelas literaturas e culturas brasileira e portuguesa. New Haven, Connecticut, EUA. E-mail: k.jackson@yale.edu

considerado um dos mais importantes trabalhos publicados nos Estados Unidos a respeito do autor brasileiro, dando continuidade à herança crítica deixada por Helen Caldwell, que revolucionou a interpretação de *Dom Casmurro* (1899) com o ensaio *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (traduzido no Brasil como *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*), em 1960, e reuniu detalhes inéditos até para pesquisadores brasileiros em *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*, de 1970. Não à toa, Caldwell é a tradutora anglófona de Machado de Assis que Jackson mais admira, como ele afirma na entrevista a seguir. Esta aborda, ainda, a presença da filosofia na obra machadiana e, entre outros assuntos.

Revista da Anpoll (RA): *Como começou o seu grande interesse por Machado de Assis?*

Kenneth David Jackson (KDJ): Na verdade, comecei a ler Machado quando ainda era aluno de graduação, época em que apenas começava a estudar português.

RA: *Que teóricos mais influenciaram a sua visão a respeito da obra machadiana?*

KDJ: Primeiro, o ensaio de Benedito Nunes, “Machado de Assis e a filosofia”; José Barreto Filho (*Introdução a MA*, 1947); Agrippino Grieco (*MA*, 1960); Eloy Pontes (*A contradição em MA*, 1939; Augusto Meyer (introdução à exposição centenária, 1939); Helen Caldwell (os dois livros e ensaios). Também Charles Rosen (*Classical Style*); Jorge de Sena e Vítor Aguiar e Silva (sobre Camões e melancolia); e Walter Kryszynski (texto híbrido). Também João R. Faria e Galante de Sousa (teatro); André Heller-Lopes e Carlos Whers (música).

RA: *De todos esses, qual consideraria ter sido o mais decisivo?*

KDJ: Helen Caldwell, uma grande estudiosa de Machado, especialista em latim e grego, e em cultura clássica. Ela logo percebeu o mundo de referências que subjaz a obra machadiana.

RA: *Na introdução de Oxford Anthology of the Brazilian Short Story (2006), você oferece um vasto e aprofundado panorama de toda a história literária brasileira. Quais momentos você considera decisivos para a formação da nossa identidade literária?*

KDJ: Todos. Apesar da utilidade de uma visão sincrônica e seletiva para compor uma história, não é desejável descaracterizar o caráter evolutivo e sequencial da formação de uma grande literatura de meio milênio. Dito isto, acho importante ressaltar a importância do barroco, estilo dominante do império luso e do Brasil colônia por mais de três séculos, com obras expressivas da língua, sociedade, do comportamento e dos costumes desta terra.

RA: *Na mesma introdução, você afirma que os temas éticos e morais e uma visão filosófica do mundo estão entre os mais recorrentes do gênero contista brasileiro.*

KDJ: Certamente, os contos na antologia são muito expressivos de temas éticos, filosóficos e psicológicos. Nada mais humano do que “João Urso”, de Breno Accioly; o narrador de “O Peru de Natal”, de Mário de Andrade; o enfrentamento da questão da paixão em “O Búfalo”, da Clarice Lispector; ou da pobreza que desvia o raciocínio na tragicomédia “O Ladrão”, de Graciliano Ramos.

RA: *Falando em Mário de Andrade, você estuda os modernistas brasileiros com afinco. De que maneira acredita que Machado se relaciona com o Modernismo?*

KDJ: Acho que Machado não se relaciona com o modernismo, é o modernismo que tem de se relacionar com ele, resolver o que fazer com o seu enorme legado. De maneira geral, evita-se o contato, mas há continuidades, como, por exemplo, nas Memórias Sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade, que é como um Brás Cubas modernista que finge inocência ao relatar as suas aventuras retrospectivamente. Os contos do Mário de Andrade também desvendam problemas sociais e psicológicos, mas com uma estrutura narrativa diferente.

RA: *Há quem defenda, como Haroldo de Campos, que Machado tenha se relacionado com o cânone inglês – com destaque para Laurence Sterne – de maneira antropofágica, “digerindo” o que lhe interessava importar para a nossa literatura. Você concorda com essa noção?*

KDJ: Essa ideia – lembrando-se que não foi Haroldo que primeiramente fez a ligação de Machado com Sterne –, como diria Brás Cubas, é apenas uma meia-verdade, se isto. Sterne não é o pai das borboletas. Reparamos, na leitura de Machado, como autor se refere constantemente a uma verdadeira “biblioteca mundial”, da qual “digere” e incorpora à sua maneira estilos, ideias e temas. Acho que não se trata de “importação”, precisa-se de outra palavra. Ele faz uma síntese do panorama de ideias e obras acessíveis a qualquer leitor, que caracterizam a psicologia e o comportamento humanos tanto no Brasil como em qualquer cultura, com as devidas adaptações. A novidade talvez seja a intensidade da síntese e da arte de citação.

RA: *O mesmo poderia ser dito em relação a outros autores do cânone ocidental?*

KDJ: Os autores sempre têm múltiplas influências, das suas leituras, mas talvez não de uma “biblioteca mundial”, ideia ligada ao Iluminismo. Joyce, por exemplo, estruturou Ulysses a partir dos episódios da Odisseia.

RA: *Como você vê/descreveria a relação de Machado com autores italianos, em especial com Giacomo Leopardi?*

KDJ: Segundo Grieco, todo o episódio do “Delírio” (capítulo 7 das Memórias Póstumas) veio de Leopardi, do “Dialogo di un islandese”. Dante, nem se fala, é a base de Esau e Jacó.

RA: *Você afirma, em Machado de Assis: A Literary Life (2015), que Machado criou um mundo filosófico. Como isso se dá na trajetória literária dele?*

KDJ: Benedito Nunes mostra nesse ensaio como Machado é sempre filosófico, mas, ao mesmo tempo, zomba da filosofia, ficando distante da adoção de qualquer postulado. Prefere considerar o fluxo das ideias e as suas mudanças, as adaptações com o tempo.

RA: *“Ele é um moralista racional em busca de sabedoria por meio do seu teatro do mundo” (2015, p. xii). Poderia comentar essa afirmação?*

KDJ: Machado põe no palco um mundo barroco, do Império e das estruturas sociais e psicológicas atinentes; observa e critica com ideias iluministas, encontradas no mundo da razão, aproveitando-se muitas vezes de máximas e provérbios tão ao gosto dos franceses, como Rochefoucauld, Diderot e La Fontaine.

RA: *A relação de Machado e a criação de um mundo filosófico teria relação com autores italianos?*

KDJ: Acho que tem mais a ver com a leitura dos gregos.

RA: *O que seria a “retórica da dissimulação e substituição” machadiana?*

KDJ: Machado escreve muitas vezes a partir de objetos simbólicos, que em si dissimulam o seu objetivo verdadeiro. Substituem, nesse sentido, uma descrição mais discursiva de determinada situação.

RA: *Ainda no livro, você pontua que Machado teria escrito por “razões profundamente literárias”. Quais seriam essas razões? Têm relação com a opção pelo subtítulo do livro, “A Literary Life”?*

KDJ: O título não era meu, era do editor. Eu teria chamado o livro de “o teatro do mundo”. E preciso ressaltar que a palavra-chave do título é “Literary” e não “Life”, pois não pretende ser uma biografia. Pretende investigar os fundamentos literários do seu pensamento, que têm muito a ver com as suas vastas leituras e, também, com o teatro e a ópera, tão importantes na sua experiência enquanto jovem e também nos seus romances.

RA: *Como se dá, na sua opinião, a relação entre o Rio de Janeiro machadiano, tão presente e característico nas obras do autor, e as influências europeias igualmente presentes em seus livros?*

KDJ: Acho que o Brasil também faz parte do “universal”, não acho muito útil essa terminologia. Não seria o caso pensar nas viagens, que através do tempo formaram a cultura brasileira, em grande parte? O “cá e lá” da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias. Parece mais o caso de uma simbiose do que de uma “influência”, a não ser que se acredite na singularidade brasileira, pré-cabraliana, que depois sofreu “influências”.

RA: *Você tem preferência pelo trabalho de algum tradutor anglófono de Machado de Assis? Por quê?*

KDJ: Gosto muito, ainda, das traduções de Helen Caldwell, mas também as Memórias Póstumas de William Grossman e o Quincas Borba de Clotilde Wilson. Há novas traduções, mas teria sido mais interessante fazer traduzir obras ainda não traduzidas do que traduzir novamente o já traduzido.

RA: *Machado de Assis já pode ser considerado uma influência literária além das fronteiras lusófonas? De que forma?*

KDJ: Está tendo mais impacto, mas avança devagar. Por exemplo, Carlos Fuentes escreveu Machado de la Mancha. Existe agora uma excelente crítica de Machado de Assis de Paul Dixon. E Harold Bloom fez o seu tanto ao incluir Machado na lista de autores fundamentais da literatura ocidental. Falta ainda a difusão da nova crítica, falta incorporar Machado no cânone da literatura comparada, falta de maneira geral ler Machado.

RA: *Machado de Assis é o autor brasileiro mais estudado fora do Brasil, segundo uma pesquisa do Itaú Cultural de 2013. Você sente um interesse sólido por Machado na academia estadunidense?*

KDJ: Esse “mais estudado”, de que consiste? Há apenas 11.000 alunos de língua portuguesa nos EUA, que têm uma população de 300 milhões de habitantes. Alguns alunos “ouviram falar”, mas poucos leram e acredito que ainda menos “pegaram” alguma coisa. Infelizmente, não existe ainda esse interesse “sólido” por Machado, ou por qualquer outro autor brasileiro.

INTERVIEW WITH KENNETH DAVID JACKSON

Traduzida por
Cynthia Beatrice Costa

Kenneth David Jackson is currently one of the main responsible for spreading the work of Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), as well as of Brazilian modernists, in English. A Texan who graduated in Music, in addition to Literature, he is now director of Director of Undergraduate Studies for Portuguese at Yale University.

Through the years, Jackson has been publishing books and articles regarding Brazilian and Portuguese literatures, especially avant-garde works, and on the presence of Portuguese culture in Eastern countries, such as in *De Chaul a Batticaloa: As Marcas do Império Marítimo Português na Índia e no Sri Lanka* (2005). The works of Camões, Pessoa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Patrícia Rehder Galvão, also known as “Pagu”, are among his main interests – which are also motivated by the lasting friendships he cultivated with some of the most prolific of Brazilian intellectuals, such as Benedito Nunes (1929-2011) and Haroldo de Campos (1929-2003).

His fascination, however, is concentrated on Machado de Assis. In 2006, he organized the *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*, which includes 10 short stories by the author. In 2015, he published a long study about the founder of the Brazilian Academy of Letters, *Machado de Assis: A Literary Life*, in which he proposes a psychological-philosophical reading of his novels. This can already be considered one of the most relevant works published in the United States about the Brazilian author, continuing the legacy left by Helen Caldwell, who revolutionized the traditional interpretation of *Dom Casmurro* (1899) with her essay *The Brazilian Othello of Machado de Assis* in 1960 and gathered never known – even by Brazilian researchers – details in *Machado de Assis: The*

Brazilian Master and His Novels, in 1970. It is not for nothing that Caldwell is Jackson's favorite Anglophone translator of Machado de Assis's works, as he states in the following interview. It approaches the presence of philosophy in the Machadian body of work as well, among other topics.

Revista da Anpoll (RA): *How did your great interest in Machado de Assis start?*

Kenneth David Jackson (KDJ): I actually started to read Machado when I was an undergraduate student and was only beginning to learn Portuguese.

RA: *What scholars had the most influence on your vision about Machado's work?*

KDJ: Firstly, Benedito Nunes's essay, "Machado de Assis e a filosofia" (Machado de Assis and the Philosophy); José Barreto Filho, *Introdução a Machado de Assis* (Introduction to Machado de Assis, 1947); Agrippino Grieco (Machado de Assis, 1960); Eloy Pontes, *A contradição em Machado de Assis* (The Contradiction in Machado de Assis, 1939); Augusto Meyer, his introduction to Machado de Assis's centennial exposition (1939); Helen Caldwell (her two books and essays). Also, Charles Rosen (Classical Style); Jorge de Sena and Vítor Aguiar e Silva (about Camões and melancholy); and Walter Kryszinski (text hybrid). Lastly, João R. Faria and Galante de Sousa (theater); André Heller-Lopes and Carlos Whers (music).

RA: *From all these, which one would you say was the most crucial?*

KDJ: Helen Caldwell, the great master in the study of Machado, specialist in Latin and Greek and in Classical Culture. She soon realized the world of references that underlies Machadian works.

RA: *In the introduction of the Oxford Anthology of the Brazilian Short Story (2006), you offer to the reader a vast and in depth overview of the history of Brazilian literature. What moments do you consider were decisive to the formation of our literary identity?*

KDJ: All of them. Even though a synchronic and selective vision may be useful to compose history, it is not desirable to decharacterize the evolutionary and sequential character of the formation of a great literature that is half a millennium old. Having said that, I think it is relevant to emphasize the importance of the Baroque, which was the dominant style in the Portuguese Empire and in Colonial Brazil for more than three centuries, with expressive works involving language, society, behavior and habits of the land.

RA: *Still in that introduction, you affirm that ethical and moral themes, in addition to a philosophical view of the world, are among the most frequent in the Brazilian short story style.*

KDJ: Certainly, the short stories compiled in the anthology are very expressive in what concerns ethical, philosophical and psychological themes. Nothing more human than “João Urso”, by Breno Accioly; the narrator of “The Christmas Turkey”, de Mário de Andrade; the tackling of the passion in “O Buffalo”, by Clarice Lispector; of the poverty that diverts reasoning in the tragicomedy “O Thief”, by Graciliano Ramos.

RA: *Talking about Mário de Andrade, you study Brazilian modernists with endeavor. In what way do you think Machado’s work can be associated with the Modernism?*

KDJ: I don’t think that his work can be associated with Modernism, it is the Modernism that should be associated to his work. It had to decide what to do with his enormous legacy. In general, this contact is avoided, but there are continuities, for example, in the Memórias Sentimentais de João Miramar, by Oswald de Andrade, who is a Modernist Brás Cubas pretending innocence as he relates his adventures retrospectively. Mário de Andrade’s short stories also uncover social and psychological problems, but with a different narrative structure.

RA: *There are those who defend, like Haroldo de Campos, that Machado had an anthropophagical relationship with the English canon – especially with Laurence Sterne –, “digesting” what he wanted to import into our literature. Do you agree with this notion?*

KDJ: This idea – and it should be remembered that it wasn’t Haroldo who first suggested a link between Machado and Sterne –, as Brás Cubas would say, it a half-truth, maybe not even that. Sterne is not the “father of butterflies”. We may notice, while reading Machado, how he makes constant reference to a true “world library”, from which he “digests” and incorporates in his own fashion styles, ideas, and themes. I don’t think it is an “import”, we would need another word. He makes a synthesis of the ideas and works that are accessible to any reader, which characterize human psychology and behavior in Brazil and in any other culture, save for some adaptations. The novelty is probably the intensity of this synthesis and of the art of quotation.

RA: *Could the same be said about other authors from the Western canon?*

KDJ: Authors always receive multiple influences from their readings, but maybe not from a “world library”, an idea that is related to the Enlightenment. Joyce, for instance, structured Ulysses based on the episodes of the Odyssey.

RA: *How do you see the relation of Machado with Italian writers, especially with Giacomo Leopardi?*

KDJ: According to Grieco, the whole episode of the “Delirium” (chapter 7 of Posthumous Memoirs) comes from Leopardi, from his do “Dialogo di un islandese”. Dante, even more, he is the basis of Esau e Jacó.

RA: *You affirm, in Machado de Assis: A Literary Life (2015), that Machado created a philosophical world. How can we perceive this in his literary path?*

KDJ: Benedito Nunes shows, in the essay I mentioned, that Machado is always philosophical, but, at the same time, he makes fun of philosophy, refusing to adopt any postulate. He prefers to consider the flow of ideas and their change, the adaptations through time.

RA: *“He is a rational moralist in pursuit of wisdom through his world theater” (2015, p. xii). Could you comment this statement?*

KDJ: Machado stages a Baroque world of the Empire and its social and psychological structures; he observes and criticizes Illuminist ideals, found in the world of reason, frequently making use of maxims and proverbs so much appreciated by the French, by the likes of Rochefoucauld, Diderot and La Fontaine.

RA: *Machado’s creation of a philosophical world could have any relation to Italian authors?*

KDJ: I think it has more to do with the reading of Greeks.

RA: *What is the Machadian “rhetoric of dissimulation and substitution”?*

KDJ: Machado frequently writes out of symbolic objects that dissimulate the true object. They substitute, in this sense, a more discursive description of a determined situation.

RA: *Also in the book, you argue that Machado wrote for deeply literary reasons. What reasons could these have been? Do they explain the choice of title for your book, “A Literary Life”?*

KDJ: The title was not mine, it was my editor’s. I would have called it “world theater”. And I need to emphasize that the key word in the title is “Literary”, not “Life”, because it does not intend to be a biography. It intends to investigate the literary fundamentals of Machado’s way of thinking, which has much to do with vast readings, as well as with theater and opera, so important in his experience as a young man and also in his novels.

RA: *In your opinion, how is the relation between the Rio de Janeiro portrayed by Machado, so intrinsic to his works, and the European influences that are equally present in his books?*

KDJ: I think Brazil is also a part of the “universal”, I do not find that a very useful terminology. Is it not the case of thinking about the voyages that largely helped forming the Brazilian culture through time? The “here and there” of “Canção do Exílio” by Gonçalves Dias. It seems to be more of a case of symbiosis than a case of “influence”, unless we believe in a Brazilian singularity, pre-Cabralian, which afterwards received “influences”.

RA: *Do you have a preference for the work of any of the Anglophone translators of Machado de Assis? Why?*

KDJ: I still like Helen Caldwell’s translations very much, but also the Posthumous Memoirs by William Grossman and Clotilde Wilson’s Quincas Borba. There are new translations, but it would have been more interesting to translate works that have not been translated yet, instead of retranslating those that had already been translated.

RA: *Can Machado de Assis be considered a literary influence beyond Lusophone frontiers? In what way?*

KDJ: His work is having more impact, but it is spreading slowly. For example, Carlos Fuentes wrote Machado de la Mancha. There is now an excellent critique on Machado de Assis by Paul Dixon. And Harold Bloom did his part when he included Machado in the list of essential authors of Western literature. Recent criticism should be more publicized, and Machado is still to be included in the canon of comparative literature. Generally speaking, Machado is not sufficiently read.

RA: *Machado de Assis is the most studied Brazilian author abroad, according to a survey performed by Itaú Cultural in 2013. Do you notice a strong academic interest in Machado’s work in the United States?*

KDJ: What does this mean, “the most studied”? There are only 11,000 students of Portuguese language in the US, which have a population of 300 million inhabitants. Some students have “heard about him”, but few have read him, and I believe even less understood anything. Unfortunately, there still isn’t a “strong” interest in Machado, or in any other Brazilian author.

Recebido em 26/09/2017

Aceito em 28/12/2017

ENTREVISTA COM BERTHOLD ZILLY

Por: Claudia Silveyra D'Avila¹

Traduzida para o espanhol por
Pablo Cardellino Soto²

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: sildavia@zedat.fu-berlin.de

² Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Letras – Espanhol pela mesma universidade. E-mail: pablocardellino@gmail.com

ENTREVISTA COM BERTHOLD ZILLY

“Euclides me fez tradutor”

Berthold Zilly, nasceu em 1945 em Danndorf, Norte da Alemanha. É doutor em filologias românicas e germânicas, com tese sobre Molière, pela Freie Universität Berlin, na qual lecionou letras latino-americanas (1974-2010), o que também fez na Universität Bremen (2004-2010). Ministrou cursos intensivos e palestras em universidades latino-americanas, norte-americanas e europeias. Sempre se engajou também na extensão cultural, colaborando intensamente com a difusão da cultura brasileira na Alemanha. Publicou numerosos artigos, resenhas, ensaios sobre literatura brasileira e argentina, com dois enfoques: literatura – história; literatura comparada – tradução. Levou clássicos da América Latina e de Portugal para o alemão, *Civilización y barbarie* de Domingo F. Sarmiento, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Memorial de Aires* de Machado de Assis, *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, *Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar. Pratica a tradução como parte integrante do ensino e da pesquisa de línguas e literaturas estrangeiras e dos estudos interculturais. Recebeu diversas condecorações no Brasil e na Alemanha, a mais recente em agosto de 2017, na UERJ, o Prêmio Blaise Cendrars, que é outorgado anualmente pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), “como reconhecimento a especialista estrangeiro por sua contribuição ao estudo da literatura brasileira em chave comparada”. Atualmente, é professor visitante na Pós-graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Revista da Anpoll (RA): *Começando por sua mais recente premiação, como você se sente depois da obtenção do prêmio Blaise Cendrars, concedido pela ABRALIC?*

Berthold Zilly (BZ): Bem, em primeiro lugar o que penso e sinto é gratidão pela bela homenagem na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a UERJ, e por ter sido contemplado com esse valioso prêmio, o prêmio Blaise Cendrars. Gratidão também para com a ABRALIC, sua Diretoria, e seu presidente João Cezar pela honra e reconhecimento do meu trabalho em prol da difusão da cultura brasileira, e a Johannes Kretschmer pelas palavras de apresentação em que me inseriu por assim dizer na tradição dos viajantes-pesquisadores europeus que vieram ao Brasil, desde o século XIX. Estou grato à equipe que colaborou na realização deste magnífico congresso, grato a toda a UERJ, aos professores, funcionários e estudantes que tornaram possível este evento, trabalhando voluntariamente, com muita abnegação, apesar da grave crise e das condições tão adversas pelas quais está passando a Universidade. E me considero honrado também pelo nome do prêmio que remete a um grande poeta, escritor, viajante, mediador cultural suíço-francês, com quem, todas as proporções guardadas, sinto afinidades: a paixão pela cultura e pela gente do Brasil, considerado por ele e por mim uma outra pátria, o desejo de construir pontes entre Brasil e Europa, e também a alta estima pela atividade tradutória. Cendrars sugeriu traduções de literatura brasileira para o francês, e ele mesmo empreendeu algumas, traduziu por exemplo um importante romance sobre a Amazônia, *A Selva*, de autor português, Ferreira de Castro. Temos em comum também a admiração por Euclides da Cunha, de quem Cendrars quis traduzir a obra-prima: *Os Sertões*, sem, no entanto, encontrar oportunidade para isso. Aí, eu tive mais sorte, cumprindo de certa forma a intenção do padroeiro do prêmio, embora com outra língua-alvo.

Meu agradecimento se estende ao Brasil e à cultura brasileira que – além da cultura alemã e da francesa – me tem sensibilizado, fascinado, formado humana, estética e intelectualmente, desde há mais de meio século. Sem a literatura brasileira eu não seria o intelectual que sou, também não seria tradutor, não teria os amigos que tenho, seria provavelmente mais cerebral, mas especializado, talvez mais eurocêntrico, talvez menos interessado em ver de modo diferenciado aspectos universais da condição humana. Faço minhas as palavras do historiador francês Fernand Braudel:³ “Eu me tornei inteligente indo

³ LIMA, Luís Corrêa. Fernand Braudel (1902-1985). In: Os historiadores: clássicos da história, v. 2: de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, RJ: Vozes: PUC-Rio, 2013, pp. 283-284.

Une leçon d’histoire de FERNAND BRAUDEL. Châteaurivallon. Journées Fernand Braudel 18, 19 et 20 octobre 1985. Les Editions Arthaud, 1986, Paris. Tous droits réservés. I.S.B.N. 2-7003-0557-4. Imprimé en France. In : <https://dlscrib.com/queue/une-lecon-d-39_histoire_58c96e91dc0d600a3b339029_docx?queue_id=59abda9fdc0d603f3b568ee4>

ao Brasil. O espetáculo que tive diante dos olhos era um tal espetáculo de história, um tal espetáculo de gentileza social que eu compreendi a vida de outra maneira.” [Assim reza a citação no livro de Luís Correa Lima; eis aqui o original “Je suis devenu intelligent en allant au Brésil. Le spectacle que j'avais sous les yeux était un tel spectacle d'histoire, un tel spectacle de gentillesse sociale que j'ai compris la vie autrement. ”]

Estou muito contente que o prêmio me tenha sido entregue no Congresso da ABRALIC, pois foi um brilhante evento intelectual, cultural e acadêmico de uma importante associação profissional que faz brilhar as letras brasileiras no mundo, justamente aquilo para o que sempre tentei contribuir. E também é um encontro humano, um conagraçamento, uma confraternização, palavras só imperfeitamente traduzíveis em alemão. Parece um chavão, mas tem um fundo de verdade, ou seja, a ideia da cordialidade, da afetividade, do caráter pessoal das relações humanas no Brasil, sobre as quais há observações nos relatos de viajantes históricos, nos manifestos modernistas, nos ensaios de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Stefan Zweig, Roberto da Matta, Pedro Monteiro, João Cezar de Castro Rocha e muitos outros. Talvez uma atitude assim nem sempre seja compatível com o imperativo categórico de Kant, mas relações de coleguismo e simpatia, acompanhadas daquele abraço, até agradariam ao filósofo de Königsberg.

RA: *Quer dizer que você tem uma relação não apenas acadêmica com o Brasil?*

BZ: Isso mesmo. Acho a cultura brasileira interessante e simpática, porque, entre outras coisas, ela ainda é bastante visceral, emotiva, principalmente em seus estratos mais populares, além de ser também racional e intelectualizada, naturalmente. Ela vive mais em contato com as bases biológicas e psíquicas do ser humano e da vida social, o corpo, a sensorialidade, a voz, o temperamento, mas também com a espiritualidade, ou seja, é uma cultura antenada com o físico e o metafísico. Na literatura digamos erudita isso se manifesta na importância que tem a cultura popular, a oralidade, o ritmo, a sonoridade, a gestualidade, também o diálogo com outras artes e práticas sociais, com a música, a dança, o teatro, a religiosidade. No seu conhecido ensaio *O Narrador*, Walter Benjamin enfoca a figura do contador de histórias, valorizando a origem e a dimensão popular, oral, comunicativa da tradição literária, principalmente do conto e da novela. Essa é uma dimensão que no Brasil está mais presente ainda do que na Alemanha, por exemplo, basta ler e ouvir Guimarães Rosa. Benjamin teria gostado muito da literatura brasileira, e da literatura latino-americana de um modo geral. Mas não quero dizer com isso que a cultura brasileira seja predominantemente emotiva, sensorial, lúdica, mágica, mítica, popular-artística, de certa forma pré-moderna, e que a europeia seja sublimada, cerebral, racional, moderna, científica – pensar assim seria outro chavão, o Brasil seria a terra do dionisíaco e a Europa a terra do apolíneo. Não é tão simples, não é por aí. É

verdade que, tradicionalmente, os europeus tendiam para uma visão um pouco simplificadora: o Brasil forneceria a matéria-prima cultural; a Europa forneceria a análise e a teoria para interpretá-la. Mesmo Cendrars tinha uma pitada desse pensamento, embora fosse amigo dos modernistas e admirasse o crescimento febril, a modernidade e o cosmopolitismo de São Paulo. Por outro lado, o filósofo alemão Max Bense, outro grande amigo e conhecedor do Brasil, interlocutor dos poetas concretos, admirador de Lúcio Costa e de Niemeyer, até percebeu a moderna cultura brasileira como cartesiana, visão certamente unilateral, mas não errada. E há tempo que a Universidade brasileira faz pesquisa de ponta, formando excelentes profissionais, apesar de todos os problemas que a gente conhece, principalmente com os mais recentes cortes de verbas.

RA: *Então você acha que qualquer definição da cultura brasileira seria simplificadora e levaria a clichês?*

BZ: Sim, embora fosse sempre uma tentação determinar quais as qualidades ou mazelas de uma cultura, e de uma nação. Essas correntes do pensamento sobre o suposto caráter nacional e a psicologia dos povos já tiveram alguma conjuntura, antes da Segunda Guerra Mundial, mas definições e principalmente definições unívocas de uma cultura são arriscadas ou impossíveis, sobretudo em se falando do Brasil, país-continente, e elas podem fomentar um nacionalismo ufanista ou um desprezo do outro ou de si mesmo. Sempre há um leque amplo e múltiplo e até contraditório de características de um país e da sua cultura, há diferenciações e mudanças sociais, regionais, históricas, muito depende também do ponto de vista pessoal e ideológico do observador. Para ver com mais clareza essas questões, muito me valeu o livro de Dante Moreira Leite: “O caráter nacional brasileiro”, que justamente desconstrói esse conceito. De qualquer forma, o Brasil é uma grande *Kulturnation*, uma nação caracterizada culturalmente, num sentido muito amplo, porque aqui a tradicional cultura popular, a cultura de massa, a cultura erudita, elas não estão separadas e compartimentadas, mas vivem transições e misturas produtivas. Na Alemanha pelo contrário, você tem uma distância bem maior entre a chamada E-Kultur (cultura erudita, ‘séria’) e U-Kultur (cultura de entretenimento). Diferentemente da Alemanha, que se deu uma cultura nacional sem ter um Estado nacional, duzentos anos atrás, o Brasil herdou um Estado, tendo que formar em seguida uma cultura nacional, o que vem fazendo até hoje com sucesso, de modo muito produtivo e criativo, graças às suas raízes múltiplas, indígenas, africanas, europeias e à mestiçagem entre elas. E graças ao cultivo de tradições e por outro lado à abertura para inovações novos produtos, técnicas e hábitos, inclusive no âmbito intelectual e artístico. Também abertura para o diálogo com outras culturas. Os brasileiros sempre sabiam [souberam?], mais do que os alemães, que a cultura não é um patrimônio e um acervo fixo, e que é difícil definir uma *Leitkultur*, como querem políticos conservadores na Alemanha, ou seja um conjunto de valores culturais e comportamentais, a serem

assumidos pelos imigrantes, algo fixo que você aprende, possui e pronto. Acontece que as culturas sempre estão se diferenciando e misturando, se formando e transformando, e nunca são homogêneas, de modo que as diferenças internas fazem parte delas. Felizmente, hoje em dia, nos Estados democráticos, a total homogeneidade cultural já não é um valor central, seria até um empobrecimento. O que faz a riqueza e a especificidade do Brasil no plano mundial? Não os *commodities*, mas a cultura brasileira com sua diversidade e vitalidade, com suas atividades e produções artísticas, costumes, cozinha, esporte, e também com sua produção intelectual e científica, por exemplo nos estudos literários e tradutórios, que conheço de primeira mão.

RA: *Quando nasceu a relação com a cultura brasileira e o que foi o que mais lhe interessou?*

BZ: Tudo começou nos anos sessenta do século XX, e foi desde o começo uma relação múltipla, com a cultura, e com pessoas, com o Cinema Novo, que na altura realmente era novo, com a literatura, especialmente a nordestina. Em 1966, eu estava estudando literatura francesa na universidade de Caen, na Normandia, lá vi *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, *Os Fuzis* de Ruy Guerra, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, do cineasta desse nome, comecei a ler literatura brasileira, Graciliano sobretudo, em francês ou alemão, comecei a estudar português, e ao mesmo tempo fiz amizade com estudantes brasileiros, sobretudo do Nordeste, e também: *cherchez la femme*. Portanto, estranho ou não, a região que mais me fascinou foi o Nordeste, e dentro do Nordeste o Sertão, embora eu tivesse lido a partir daí também autores que falam mais da Zona da Mata, das plantações de açúcar, do cacau, das cidades do litoral, Recife por exemplo, José Lins, Amado, Josué de Castro, Jorge de Lima, até conheci pessoalmente dois autores clássicos nordestinos, Gilberto Freyre e José Américo de Almeida, isso foi em 1968, quando vim ao Brasil por primeira vez, com um grupo de estudantes alemães interessados em conhecer problemas do Terceiro Mundo, como se dizia naquela altura. Essa viagem, em plena ditadura militar, me marcou e me empurrou definitivamente para os estudos brasileiros e latino-americanos. Tive o enorme privilégio de estudar um semestre que parece pouco, mas para mim foi decisivo, na USP, em 1969, e lá conheci Antonio Candido com quem fiz dois cursos, dos melhores que fiz na minha vida, também aprendi muito com Aderaldo Castello e Garbuglio. Antonio Candido, em São Paulo, e Peter Szondi, em Berlim, foram os professores que mais me marcaram, embora eu tenha estudado diretamente com eles por muito pouco tempo, infelizmente.

RA: *Sua formação é em Letras Românicas, principalmente francesa, como você combinou isso com a sua dedicação à cultura brasileira e sua divulgação?*

BZ: Bom, tive uma formação bastante tradicional, filológica *latu sensu*, pois na universidade alemã, o termo filologia abrange não só a filologia tradicional, etimologia, história de línguas aparentadas, as românicas por exemplo, edição crítica de textos etc., mas tem um sentido mais amplo. A gente é ou deveria ser filólogo no sentido original do termo em grego: ‘amigo da palavra’, também ‘amigo do *logos*’, estudioso da palavra escrita e falada, da poética, da retórica, da forma linguística do pensamento, de textos configurados esteticamente. E o amigo da palavra sabe que as palavras têm carga emocional, ideológica, política. Usar linguagem é uma maneira de agir, implicando responsabilidade, um compromisso com o *logos*, a razão, a justiça, o humanismo. Assim, a filologia se aproxima da história e das ciências sociais, também do direito, da filosofia, um pouco de tudo, como a retórica na Antiguidade.

Estudei filologia românica e também a germânica, apesar do meu pendor ao *Fernweh*, a saudade do longínquo. Mas sempre prezei, embora criticamente, as minhas origens, a cultura alemã. Creio que quem estuda o estrangeiro, o outro, o alheio, faz bem em conhecer e estudar o próprio também, para discernir melhor as qualidades do alheio, e para estabelecer um diálogo intercultural. Este certamente tem uma das suas formas mais intensas, mais sofisticadas e mais duradouras na tradução. Ensinei diversas línguas, alemão, francês, português, espanhol, dentro e fora da universidade, e partes das respectivas literaturas, também como fonte de conhecimentos sobre as respectivas civilizações, usando às vezes a tradução como ferramenta de compreensão e de controle da aprendizagem. Fiz doutorado em literatura francesa, mas fui a maior parte do tempo professor de culturas latino-americanas, com ênfase no Brasil, durante mais de 36 anos na Alemanha, e depois fui convidado para ser professor visitante na Universidade Federal de Santa Catarina, na Ilha de Santa Catarina, onde venho lecionando estudos da tradução e também já dei aulas de literatura alemã. Creio que a minha formação e experiência filológica me foi bastante útil para me entrosar na cultura brasileira. E aproximar-se do Brasil via a França refaz de certa forma um caminho histórico da literatura brasileira, para a qual as letras francesas foram modelares, durante século e meio.

RA: *Como professor visitante na área de Estudos da tradução, como encontrou a posição da tradução na universidade brasileira?*

BZ: A literatura brasileira me levou para a tradução literária e a universidade brasileira me levou, de uma maneira aprofundada, aos Estudos da Tradução. O traduzir e o refletir sobre o traduzir ocupam espaço importante na universidade brasileira, diferentemente da alemã. A Pós-graduação em Estudos da Tradução, em Florianópolis, por exemplo, congrega uns trinta professores dos diversos ramos das letras, da linguística, da filosofia, da antropologia, do teatro etc. em torno da tradução, sendo, portanto, um programa interdisciplinar, que de forma mais ou menos parecida existe em diversas outras universidades brasileiras. Tradução e pesquisa sobre tradução têm um lugar reconhecido e

importante na academia, com excelentes teóricos que geralmente também são tradutores, ou seja, tem um bom entrosamento entre prática e pesquisa. Na Alemanha, ao contrário, com pouquíssimas exceções, a tradução e a reflexão tradutológica têm posição marginalizada na academia, embora haja ótimos especialistas, porém bastante isolados e esparsos. O traduzir nem é considerado produção acadêmica, é considerado atividade mais bem técnica, ou então artística, conforme o tipo de texto, de qualquer forma isso que não dá créditos para a carreira de um professor, a não ser, na filologia clássica, quando você traduz e comenta um autor grego por exemplo. O relativo desprestígio da tradução na universidade alemã poderia surpreender, pois há séculos, a tradução e a reflexão sobre ela, muitas vezes combinado com o pensamento hermenêutico na filosofia, na teologia, nas letras, no direito, ocupa e preocupa as melhores inteligências alemãs, basta pensar em Luther, Schleiermacher, Wieland, Lessing, Goethe, Hölderlin, os irmãos Schlegel, Tieck, Benjamin, Gadamer e muitos outros, até hoje todos eles sendo estudados, também no Brasil. Na universidade brasileira a tradução e os estudos da tradução são bem institucionalizados, e têm um alto nível, de modo que alguém como eu aqui tem excelentes interlocutores e excelentes condições de trabalho.

RA: *Berlim é um importante ponto de encontro para pessoas que se interessam pela América Latina e para os próprios latino-americanos. Isso lhe ajudou a cultivar o seu apego ao Brasil?*

BZ: Sim, sem dúvida, nesse sentido Berlim também me formou, e me deu oportunidade de ser algo como um agente cultural. Esse é um aspecto pouco documentado das minhas atividades, e como não tem currículo Lattes na Alemanha, eu mesmo não registrei isso. Mas que foi muito enriquecedor para mim pessoal e profissionalmente, e para algumas outras pessoas também, espero. Pois desde 1969, depois de eu voltar de uma estadia de um ano no Brasil, sempre organizei ou ajudei a organizar algo, ou fui convidado, como moderador, tradutor, participante, de alguma maneira, centenas de eventos culturais e acadêmicos em torno da cultura brasileira: leituras, palestras, apresentações musicais, peças de teatro, mesas redondas, exposições, projeções de filmes. Gosto de organizar encontros e cooperar com pessoas nisso. Recebi artistas, jornalistas, professores brasileiros na Alemanha, estou me lembrando p.e. que fui intérprete numa entrevista coletiva de Eduardo Coutinho no Festival de cinema de Berlim, quando estava estreando *Cabra Marcado para morrer*, encontrei inúmeros intelectuais etc. em Berlim, Paulo Singer, Miriam Goldenberg, Tereza Raquel, João Antônio, Loyola Brandão, Ubaldo Ribeiro, Bernardo Carvalho, Antonio Callado, Rafael Cardoso, Roberto da Matta, Rubem Fonseca, Evando Nascimento, o casal Freitag-Rouanet, Antônio Torres, Silviano Santiago, Ligia Fagundes Telles, Isabel Lustosa, Raquel de Queiroz, Zé Celso, Roberto Schwarz, Arnoni Prado, Roberto Ventura, Darcy Ribeiro, Karim Ainouz, Susana Amaral, Fernanda Montenegro, Haroldo de Campos, João Luiz Lafetá, João Klug, João

Cezar, são nomes que estão me ocorrendo agora, poderia citar uma centena de outros. Foram eventos em universidades, na Embaixada Brasileira, em feiras do livro, em livrarias, casas de cultura, também em outras cidades alemãs e europeias. De 1995 até 2005 existiu em Berlim, por iniciativa de Sergio P. Rouanet, o ICBRA, Instituto de Cultura Brasileira na Alemanha, no qual fui bastante ativo. A presença cultural do Brasil no exterior, como qualquer trabalho de extensão cultural, vive – também – através de inúmeros pequenos eventos, e para eles o entusiasmo de ativistas culturais é fundamental. Felizmente o Brasil tem na Alemanha, e na Europa de um modo geral, muitos amigos, que com prazer ajudam a divulgar cultura brasileira.

RA: *Nem todos são nomes de literatos ou críticos literários. A interdisciplinaridade fez parte de sua formação e de seu trabalho intelectual?*

BZ: Sim, claro, trabalhei num instituto interdisciplinar, o Lateinamerika-Institut da Freie Universität Berlin, a FU, onde se leciona e pesquisa economia, ciência política, antropologia, sociologia, história, literatura, tudo com o denominador comum da América Latina. Sempre tive contato com colegas e estudantes de outras áreas, às vezes até com estudantes da medicina, teologia, direito, história da arte. Também dava aulas de língua portuguesa e de civilização brasileira para estudantes de economia, sociologia, antropologia, lendo textos dessas áreas com eles. Conversava com colegas da sociologia ou história ou outras áreas sobre os mais diversos temas não-literários, o que me facilitava contextualizar a literatura. Não perdi o contato com os estudos germanísticos, por exemplo como membro de bancas de doutorado de estudantes brasileiros, com teses sobre literatura alemã. Também fiquei marcado pelo movimento estudantil dos anos 60 e 70, quando era quase obrigatório você ler Marx, Freud, Lukács, Benjamin, Wilhelm Reich, Max Weber, a Escola de Frankfurt, especialmente Adorno, também Marcuse, a Teoria da Dependência, esta um aporte importante da América Latina para pensar as origens e causas da pobreza e das desigualdades no mundo. Tudo isso é muito bom para um crítico literário, pois a literatura, principalmente a partir do Naturalismo do final do século XIX, pode falar de todos os setores da realidade, todos os temas, dialogando com todas as atividades artísticas, científicas e práticas. O crítico literário e o tradutor precisam ser intelectuais abertos, polivalentes, enciclopédicos, dispostos para entrosar-se em quase todos os campos do saber humano, esse seria o ideal, de qualquer forma. No Brasil, na América Latina, sempre teve grande importância o ensaio, gênero que pertence à literatura, mas também ao pensamento social e histórico, eventualmente até ao pensamento científico, à crítica literária e cultural. Veja também a crônica, na qual o Brasil é quase campeão mundial, e que oscila entre jornalismo e literatura.

Bem, tudo isso me deu um contato intenso, concreto, íntimo com diversos aspectos da realidade brasileira, o que é bastante útil para quem faz tradução. Como tradutor, me deparo também com o problema de que qualquer texto tem

uma espécie de subtexto, conhecimentos e atitudes que o autor pressupõe nos leitores, pressuposições de todos os tipos, intertextuais e extratextuais, sem as quais é difícil entender o texto. Quando Machado de Assis, ou melhor, o seu narrador, Conselheiro Aires, fala do 13 de maio, do Cemitério São João Batista, da Rua do Ouvidor, da Guerra do Paraguai, do Morro do Castelo, do espiritismo, da questão militar, de Camões, o tradutor tem a tarefa primeiro de pesquisar para entender esses subtextos, e de fornecer ao leitor estrangeiro os necessários conhecimentos intertextuais e extratextuais, através de paratextos contextualizadores sobre temas literários, geográficos, históricos, sociológicos, e assim por diante, dependendo das áreas tematizadas da realidade.

De um modo geral, creio que são essas as duas vertentes principais do meu perfil intelectual e do meu trabalho, da minha abordagem da literatura: a vertente filológica, literária, estética, comparatista, por um lado, e a histórica, sociológica, política por outro lado. Creio que as duas se complementam, pois o texto é um fato estético, a ser contemplado em sua autonomia, mas também um fato social, a ser contemplado como expressão, interpretação da realidade extraliterária e até como um elemento constitutivo dela.

RA: *Voltando ao aspecto afetivo do seu trabalho, que envolve também a relação entre objetividade e subjetividade do pesquisador com respeito ao objeto estudado. Ajuda ou prejudica amar o objeto de estudos?*

BZ: Boa pergunta e ela vai muito além dos estudos literários ou da tradução. Pois me parece difícil a gente se dedicar anos a fio a uma atividade que nos seja indiferente, ou até desagradável. Infelizmente isso acontece com muitos trabalhadores no mundo inteiro, nas fábricas, no comércio, na agricultura, ou seja, muitos fazem um trabalho alienado, trabalho visto só como um mal necessário. O cientista, o intelectual, o professor, geralmente têm mais possibilidade de gostar do trabalho que fazem, de se identificar com ele. Mas precisam de um forte interesse cognitivo, uma curiosidade, um certo carinho pela disciplina em que trabalham e também pelos assuntos que pesquisam e ensinam. Esse interesse deve ser por um lado objetivo, isento de paixões, *sine ira et studio*, como diziam os romanos, com certa distância, para poder enxergar criticamente todos os aspectos de uma questão, de um tema, de um objeto, de um indivíduo ou de um grupo. Mas é bom também, por outro lado, que a gente, como intelectual e acadêmico, tenha uma motivação emocional, que pode ser simpatia, ou até empatia, isso é bom para uma abordagem hermenêutica, tentando rastrear e refazer o processo de produção e gênese de uma obra, de um acontecimento, de uma corrente histórica ou cultural, dentro do seu contexto social e mental. Excepcionalmente, até uma antipatia contra o objeto de estudos, contra uma ditadura, contra guerras, contra uma retórica mentirosa pode ajudar também o processo cognitivo, de qualquer forma uma emoção que nos dê energia mental para um longo trabalho de pesquisa que exige paciência e esforço. Sem uma certa relação afetiva e moral por exemplo com um texto, seus personagens, ou

elementos da trama, o estilo, é difícil mergulhar numa obra e conviver com ela, ver como ela funciona, como exerce o seu impacto, qual o seu potencial de significados em outra cultura. Tive a grande sorte de fazer da minha paixão a minha profissão, algo de que gosto de fazer desde menino: ler, falar, discutir sobre línguas e literaturas, e ideias nelas expressas. Acho que o que não me falta é curiosidade, prazer, talvez até paixão pela literatura em geral, e especialmente pela literatura brasileira em seu diálogo com outras literaturas.

Agora, a questão da subjetividade e objetividade, isso é “ein weites Feld”, um campo vasto e inesgotável, para citar uma expressão de Theodor Fontane e Günter Grass. Nas ciências humanas, total objetividade é impossível, mas a gente pode e deve aspirar à verificabilidade ou pelo menos à plausibilidade intersubjetiva das nossas pesquisas, reflexões e interpretações, para que os nossos interlocutores ou leitores possam entender, respeitar e talvez até aceitar e melhorar o nosso raciocínio. Pois a verdade em última análise se cristaliza em um processo coletivo, de diálogo, controvérsia e cooperação.

Falando da minha subjetividade, sempre fiquei fascinado com figuras como o personagem principal de *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, que traduzi para o alemão. Ele é um Dom Quixote do patriotismo social que vive estudando o Brasil, mas só através de livros, durante trinta anos em todos os seus aspectos, regiões, épocas, riquezas naturais e culturais, para poder sugerir reformas no sentido de melhorar a vida dos brasileiros, primeiro na área cultural, depois na agricultura, e finalmente na política. Atitude louvável, mas que no caso concreto oscila entre generosa e ridícula, devido à falta de conhecimento empírico da realidade, falta de viagens, falta de espírito crítico. E há uma elite que sabota qualquer reforma iniciada para o bem da população.

RA: *Parece que você como estudioso do Brasil se identifica bastante com personagens que fazem isso mesmo, pesquisar o Brasil.*

BZ: Bem, identificar, não sei, mas claro que fico admirado ou sensibilizado, ou outras vezes indignado com situações ou com personagens, penso nelas, e penso em situações parecidas de que tenho conhecimento, ou em que eu mesmo estive ou poderia estar um dia. Claro que a gente tem uma relação também emocional ou sentimental não só com textos, mas também com alguns personagens, me senti próximo de Euclides pesquisando a verdade sobre a guerra de Canudos, e creio que a gente até pode se impressionar com personagens distantes da gente, como Paulo Honório, em *São Bernardo*, o caboclo que chega a ser fazendeiro rico mas que destrói a sua própria felicidade, por sua ganância, desconfiança, brutalidade. Pode haver algo como empatia sem identificação, acho. Mas é verdade, me sinto próximo do tipo do pesquisador patriótico, abnegado, que procura conhecer a fundo o seu país, para ajudá-lo a ser mais justo, desenvolvido, civilizado. Há, na realidade e na ficção, esses pensadores que pesquisam o Brasil para torná-lo melhor, são patriotas íntegros, cultos e idealistas, não xenófobos, como foram Alexandre Rodrigues Ferreira, embora

este fosse português, Gonçalves Dias, Taunay, Couto de Magalhaes, Euclides, Candido Rondon, Carlos Chagas, Mário de Andrade, Antonio Callado, Darcy Ribeiro e muitos outros. E às vezes viajantes estrangeiros, também desempenham esse papel, como Langsdorff, Martius, Hercule Florence, Rugendas, Ferdinand Denis e muitos outros. Pessoas que querem, sem muita ambição egocêntrica, pôr em prática os seus conhecimentos e valores humanistas, querendo ser úteis também em termos práticos. Como Policarpo Quaresma, que deseja trabalhar “para a grandeza e a emancipação da Pátria”. Depois ele questiona o patriotismo oficial, com razão. Emancipação, aqui significa, também, libertação e inclusão das camadas subalternas, cidadania e dignidade para todos, isso me toca, sim. Que adiantam conhecimentos e teorias se não melhoram o mundo? A decisão de Policarpo de aplicar o seu saber na prática até lembra um famoso aforismo de Karl Marx, a 11ª tese sobre Feuerbach: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt darauf an, sie zu verändern“: “Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de modos diferentes; o que importa é transformá-lo.” Você me permite uma observação sobre a tradução deste ditado? Esta que improvisei, como todas as que conheço, têm um problema, não semântico, mas estilístico, bom exemplo da importância da forma, da sintaxe, do ritmo, e da reflexão tradutória, até em textos não literários. Pois a frase em alemão é um paralelismo de duas orações que ambas terminam com um verbo, opondo estruturalmente o “interpretar” e o “transformar”. Como em português é difícil você colocar o verbo depois do objeto direto – só Guimarães Rosa faz isso de vez em quando – a tradução não consegue reconfigurar essa estrutura. Assim às vezes a gente esbarra em limites da traduzibilidade, principalmente nos planos sintático e sonoro. Aliás, Marx era um mestre da língua alemã.

RA: *Você acha que o Brasil tem uma atração especial para estrangeiros? Por quê?*

BZ: O Brasil exerce atração muito especial, há séculos, não sei por quê, desde os tempos do descobrimento ele encantou muitos estrangeiros: Pero Vaz de Caminha, Vespucci, Staden, Jean de Léry, Maurício de Nassau e sua equipe, o pintor Eckhout por exemplo, depois os integrantes das missões estrangeiras na época de Dom João VI e sua nora Dona Leopoldina, Taunay, Wied, Florence, também mais tarde legiões de naturalistas, pintores e etnólogos, como Koch-Grünberg, que registrou as lendas em torno da figura de Macunaíma, fonte de inspiração para Mário de Andrade. Esse fascínio tem a ver com as muitas descobertas científicas e antropológicas que se podia fazer aqui, pois o Brasil era uma imensa terra incógnita, mas não só. Até gente que nunca esteve no Brasil, como Montaigne, Humboldt, Goethe, Döblin ficaram fascinados com este país, escreveram sobre ele. Goethe lamentou, que, ao conhecer o Brasil através de leituras e também conversas com Eschwege e Martius, já tivesse mais de sessenta anos, sem condições de viajar pessoalmente para cá. Faz uns dez anos,

um historiador alemão, Syllk Schneider, compilou e comentou tudo o que Goethe escreveu e falou sobre o Brasil – isso deu um livro de 200 páginas! Por que tantos alemães consideram o Brasil um *Sehnsuchtsland*, país da saudade? Talvez um pouco pela extensão quase infinita, riqueza e beleza do território, pela diversidade espantosa das paisagens, das populações, das expressões culturais, a hospitalidade da população, o enorme potencial de desenvolvimento do país, que assim se presta a servir como tela de projeções, como terra prometida, visões edênicas, sobre as quais Sérgio Buarque de Holanda escreveu importante livro com enfoque na época dos descobrimentos, mas são visões que sobreviveram, não só em Stefan Zweig. Se misturam com visões pessimistas ou até terríficas e infernais, e na literatura mais moderna estas últimas até parecem prevalecer, com muita crítica social, muito retrato da violência, injustiça social e jurídica, da corrupção; mas a esperança morre por último, e realmente, para quem não vive na miséria, o Brasil pode ser uma terra muito atraente. Não conheço estrangeiro que depois de algum contato mais aprofundado com o Brasil não se tivesse apegado a este país. Todos parecem seguir o lema: “einmal Brasilien – immer Brasilien”, uma vez Brasil – Brasil para sempre.

RA: *E por que o seu fascínio com o sertão?*

BZ: Como eu já disse, sempre me senti bastante atraído pelo sertão, a sua paisagem, sua história, o seu imaginário, a sua música, Luís Gonzaga, os movimentos sócio-religiosos, os cangaceiros, e suas contradições sociais, as ligas camponesas, pode ser que haja aí algum romantismo e exotismo, um certo gosto por uma realidade diferente, até oposta ao mundo vivido e à civilização urbana que a gente conhece, um certo aventureirismo mental. Mais tarde, nos anos setenta, quando passei dois anos como professor visitante em Fortaleza, li *Os Sertões*, ou tentei ler, impressionando-me com seus painéis grandiosos, as cenas dramáticas e trágicas da guerra, o martírio do homem e da natureza, os aspectos infernais e heroicos dos dois, a injustiça e a luta pela justiça, aprendi o que é religiosidade popular, coronelismo, a seca como fenômeno não só físico mas também antropógeno, e o problema do colonialismo interno, quando o governo trata o sertão como se fosse um território estrangeiro, ocupado pelo Brasil, fenômeno que mais tarde também conheci na Argentina.

Os Sertões, discutindo a história e os problemas de uma região carente, discute problemas da nação, e até da humanidade. Não é por acaso que este ensaio poético-científico-histórico, como outras obras, livros, peças de teatro ou filmes, que nasceram da observação e da reflexão sobre o interior pobre, seco e atrasado, são considerados importantes interpretações de seus países, transcendendo o regional e o estritamente literário e artístico, e constituindo “lugares de memória”, no sentido de Pierre Nora, não só *Os Sertões*, mas também *Facundo* de Sarmiento, *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, *El Llano en llamas* de Rulfo, *Los de abajo* de Azuela, sendo até obras fundacionais, no sentido de Doris Sommer. Têm como palco da trama, como

objeto de reflexões, e quase como protagonista regiões pouco desenvolvidas, violentas, “bárbaras”, , maltratadas pelas elites, e talvez por isso inquietas e às vezes revoltosas. Ali o Estado moderno está ausente ou muito reduzido, são regiões de “estatalidade limitada”, *limited statehood*, como dizem os cientistas políticos, como se pertencessem a um Estado falido, *failed state*. Territórios que volta e meia chamam a atenção, quando a permanente violência se transforma em guerra civil, e quando acontece uma emigração em massa, como ainda hoje acontece em muitas partes do mundo. Quem manda lá não são o Estado, o município, a sociedade civil, mas os coronéis, caciques, caudillos, precursores dos *warlords* em países da África e da Ásia de hoje, aliados ou inimigos do governo central ou da oposição, quando esta existe. Isto você tinha no pampa, nos lhanos, nos sertões, nas selvas, no altiplano até há poucas décadas atrás, e as literaturas latino-americanas falam disso. E isso ainda existe em espaços suburbanos, nas favelas, verdadeiras *no-go-areas*, mini-estados dentro do Estado, onde as autoridades constituídas quase não têm autoridade, como antigamente no sertão, basta ler *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

São regiões e sociedades menos complexas, em que porém se colocam questões existenciais, em formas específicas e datadas, mas que nas estruturas profundas são universais. Assim funcionam, para o observador, e para ao leitor, como laboratórios sociológicos e psicológicos da condição humana: como se pode organizar a satisfação das necessidades básicas, em nível individual, municipal, nacional? Como prover comida, moradia, saúde, educação, o metabolismo com a natureza, que é inimiga e amiga ao mesmo tempo, como construir a convivência civilizada, no plano privado e político, organizar o trabalho, a administração, a política, como lidar com poder e abuso de poder, justiça e injustiça, cooperação e exploração, anelo de liberdade, cidadania, guerra e paz, também: como encarar a luta entre o bem e o mal, dialeticamente entrelaçados, e tão difíceis, às vezes, de serem definidos?

Essas paisagens do interior, física e economicamente carentes, podem ser ricas cultural e metafisicamente. Não deve ser por acaso que algumas religiões do mundo, o judaísmo, o cristianismo, o islamismo, tenham nascido em regiões marginalizadas, pobres, secas, quase desérticas, do Oriente Próximo, regiões associadas por muitos autores latino-americanos ao sertão, ao pampa e ao llano. O sertão incentiva o viajante à meditação, por ser pouco habitado, pouco confortável, com horizonte amplo e bonito, céu majestoso e sugestivo, às vezes com nuvens enormes, mas pouca chuva, com matizes cambiantes de luz conforme as horas do dia e da estação do ano. Também um povo acolhedor, lhano, perseverante, sabendo contar muitas histórias, reais e fantásticas, um povo que não se resigna, que luta, que dá uma volta por cima. Espero que eu não esteja idealizando demais o meu querido sertão.

RA: *Por que, mais especificamente, Os Sertões lhe fascinou tanto?*

BZ: Canudos foi uma das poucas ocasiões em que o povão explorado ou abandonado, e sempre desprezado pelas elites, pelos poderes constituídos, pelos letrados, jornais, igreja, pelo mundo todo, esse povo tomou seu destino nas suas próprias mãos, deixando de ser apenas objeto, virando por um brevíssimo período sujeito da sua história. Fico comovido em ver a empatia e o entusiasmo de Euclides, ver como ele supera, parcialmente pelo menos, os seus próprios preconceitos racistas e antipopulares, como retrata e admira os esquecidos da história e das letras que se reúnem e se organizam para fundar uma comunidade, quase uma cidade, num semideserto. Essa comunidade não é exatamente democrática, mas muito mais igualitária e muito mais baseada no consenso e na participação de todos do que a situação dos vaqueiros e lavradores nas fazendas e nas cidades, dominadas pelas estruturas coronelísticas. Isso explicou o grande afluxo de sertanejos para lá, o que irritava os latifundiários da região. E essa “Tróia de taipa”, sem ajuda de fora, sem ajuda de ninguém, é capaz de satisfazer as necessidades básicas de dez ou quinze mil pessoas. Condenando a destruição dessa comunidade Euclides também se acusa a si mesmo pois ele mesmo participou nessa campanha de extermínio, ainda que não como combatente direto. Tem toda razão quando chama isso de tragédia, pois os dois partidos, pelo menos subjetivamente, defendiam nobres princípios e propósitos, uma vida conforme a fé de Deus versus a Nação, a República e a Civilização – condição, segundo Hegel, para uma colisão trágica. Porém, a Civilização lá se voltou contra si mesma virando bárbara, inclusive por não dialogar com os supostos bárbaros. Ela quis impor o progresso autoritariamente, como fez na campanha contra a varíola que provocou a Revolta da Vacina no Rio de Janeiro em 1904. Com o seu livro, Euclides problematiza também o papel do intelectual diante das injustiças sociais e das reivindicações dos injustiçados, que ele, por outro lado, não idealiza. E Euclides teve um *insight* que vários grandes escritores e pensadores também tiveram, como Rousseau, Diderot, Goethe no seu *Fausto*, e que Horkheimer e Adorno formularam filosoficamente como a *Dialética do Esclarecimento*. Que é também a dialética da Civilização, da Modernidade, até da democracia que promete progresso tecnológico, administrativo e científico, maior domínio da natureza, a substituição do mito pelo saber, maior bem-estar, menos sofrimento, mas que no plano da realidade social e ética produz às vezes o contrário, promove guerras, desigualdade social, trabalho escravo, marginalização ou destruição de populações tradicionais sem lhes oferecer condições alternativas de sobrevivência digna, criando novos mitos, autoritarismos e até fanatismos. É isso o que Euclides quer dizer, entre outras coisas, quando chama a rua do Ouvidor um “atalho das trilhas do sertão”.

RA: *Foram essas temáticas, esses conflitos, essas paisagens que inspiraram você a traduzir Os Sertões?*

BZ: Sim, quis entender *Os Sertões*, tive problemas, procurei tradução, não achei, aí resolvi eu mesmo fazê-la, e assim virei tradutor, de certa forma:

Euclides me fez tradutor. Considero o traduzir como crítica literária aplicada, ou até, como dizem os alemães que fazem de tudo uma ciência: ciência da literatura aplicada, ou seja, tradução como continuação dos estudos filológicos-literários com outros meios. No fundo, não sou tradutor profissional, quando muito sou tradutor bissexto. Mas já estava perto de ser tradutor, pois o trabalho do crítico literário em grande parte é igual ao do tradutor: dissecar o texto, pesquisar a sua estrutura, os elementos e a relação entre eles, entender como essa estrutura funciona, como vive, no diálogo com o leitor, e no contexto histórico-social, dentro da vida literária de um modo geral. Ou seja, existe a fase mais bem analítica e a fase mais bem interpretativa da tarefa do crítico, que pode entrar, mais ou menos profundamente, nas esferas da psicologia, antropologia, sociologia.

Todo tradutor, portanto, também é crítico, pelo menos crítico implícito, mas ele vai além, ele não só estuda a anatomia do texto, a sua fisiologia, a sua vida no contexto cultural, social, político, o que também faz o bom crítico, principalmente aquele que faz um *close reading* ou uma *explication de texte*. Mas o tradutor além disso aproveita a análise, a identificação das principais propriedades e significados do texto-fonte para produzir um novo texto literário, em outra língua, em que estejam preservadas em forma metamorfoseada essas propriedades, a sintaxe, o vocabulário, o ritmo, as metáforas, figuras sonoras, as alusões intertextuais, o efeito intelectual e emocional no leitor, na medida do possível. O tradutor insufla outra vida ao texto, o faz reviver em outras latitudes, em outra cultura, outra época talvez. O ideal seria que a tradução produzisse efeitos semelhantes no novo leitorado, ideias, imagens, emoções parecidas com aquelas que tem o leitor do original, mas em diálogo com a cultura de chegada. Tentei fazer isso com *Os Sertões*, um ensaio polivalente que tem algo de um romance, de um drama, de um poema, de um ‘gênesis’ do Brasil, de um panfleto político, de um discurso fúnebre. Queria resgatar não só o aspecto científico do texto, os termos geológicos, botânicos, filosóficos, usados às vezes metaforicamente, mas também a qualidade retórica do livro, que imagino como manuscrito de um grande discurso que Euclides, em um amplo anfiteatro, dirige à nação brasileira, aos seus governantes e letrados, para informá-los, repreendê-los, exortá-los em favor do sertão e dos sertanejos, em favor de um Brasil mais justo e mais pacífico. Tentei recriar o ritmo e o elã dessa oralidade erudita, cheia de alusões mitológicas, bíblicas, positivistas, mas também de sabedorias dos próprios caboclos. Acredito no ideal de uma estética da exatidão, na análise e na recriação, sabendo que um ideal a rigor não alcançável, mas a gente tenta.

RA: *Você acha que a literatura brasileira tem maior compromisso com a realidade do que a europeia?*

BZ: Nas aulas e nos tratados de teoria literária se ensina que, na literatura, o que importa não é o *quê*, mas o *como*. É verdade, a literatura é a arte da palavra, a arte de configurar palavras e suas conexões, ao nível da colocação, do

sintagma, da frase, do período, do parágrafo, do capítulo, e do texto todo. Estudamos textos em sua configuração linguística, estética, temática, emocional e assim por diante. E como tradutor, tenho que me concentrar primeiro na linguagem e sua organização, ao passo que a composição da trama e dos caracteres só o preocupa na medida em que ela sempre aparece configurada linguisticamente. À primeira vista, só temos a superfície linguística, o resto é trabalho do leitor, interpretação. O que difere a linguagem literária da linguagem cotidiana ou técnica, também da linguagem científica, é justamente a forma, a feitura estética, a função poética como diz Jakobson, a preponderância desta com respeito às outras funções de um texto, a referencial, a expressiva e a apelativa, sobretudo. Mas isso não quer dizer que o *quê* não importe. Imaginemos *Os Sertões* de Euclides da Cunha tal qual conhecemos esse texto, mas com uma diferença, uma hipótese: seria pura ficção, nunca teria acontecido guerra de Canudos, seria tudo puro romance, referindo-se talvez vagamente a guerras religiosas e guerras civis em alguma parte do mundo, mas não haveria lugar com nome ou características de Canudos nem guerra no sertão da Bahia. Como leríamos o livro? Nenhuma palavra ficaria mudada, mas Antônio Conselheiro, o general Arthur Oscar, Pajeú, a Igreja Nova, o rio Vaza-Barris, a degola dos prisioneiros só existiriam como entidades fictícias, não como passado real, extraliterário. Com certeza leríamos o livro de outra maneira, com menos emoção, com menos lucro intelectual, pensaríamos menos: *tua res agitur*, que se trataria de assunto teu, meu, nosso, aprenderíamos menos sobre o Brasil, sobre o sertão, sobre “as loucuras e os crimes das nacionalidades”, como diz Euclides no final. Se esse livro não me ajudasse a compreender melhor a realidade eu não o teria traduzido.

A relação do texto com o mundo real é fundamental para a recepção e a interpretação de uma obra. Ainda que saibamos que a realidade extra-textual, principalmente em se tratando de épocas remotas, não é acessível diretamente, mas através da memória das pessoas e coletividades, através de textos escritos, imagens, objetos, e nunca pode ser reconstruída em sua integridade. Mas isto não invalida a importância do fato, por mais difícil que seja defini-lo em sua totalidade, de modo que uma boa dose de positivismo, embora apimentada de dúvidas epistemológicas e construtivistas, é útil e necessária. Euclides dizia de si mesmo que, para escrever, era como certos pássaros: para alçar voo precisava de um galho, e este galho era o fato.

Por outro lado: por que ele não escreveu um relato puramente factual e objetivo, puramente jornalístico ou científico, militar, técnico, antropológico etc.? Pois ele sabia que só relatar fatos não faz jus aos fatos nem aos leitores. Precisava da imaginação para dar vida ao relato dos fatos, inseri-los na trama de uma narrativa, aquilo que o historiador norte-americano Hayden White chama de *emplotment*, para encenar os acontecimentos em painéis e cenas imponentes e impactantes. Para isso, precisava conhecer a mentalidade dos personagens relatados, a poesia e a religiosidade do povo, fazer uma espécie de antropologia

poética, não apenas para tornar o relato mais acessível ao público leitor, mas para entender melhor a realidade acontecida, sua estrutura, seu desdobramento, os seus imaginários coletivos, os seus lados subjetivos. Queria entender a guerra em sua totalidade, entender os sertanejos e os soldados, entender a civilização assassina, tinha por assim dizer uma quase fanática vontade hermenêutica. Esta não iria longe sem o “consórcio da ciência e da arte”, como Euclides chamou a sua poetização da história e da ciência.

Para Hegel, a arte não só permite, mas ela deve revelar a verdade, e isso de uma maneira plástica, como “das sinnliche Erscheinen der Idee”, a “aparição sensorial da ideia”, mais ou menos assim. Se Euclides quis nos comover em favor do povo menosprezado do interior, através de um retrato de guerra, das suas causas, condições, características, consequências, se ele chamava *Os Sertões* um “livro vingador”, isso seria um abuso da literatura? Apelar para a solidariedade com os vencidos e injustiçados não seria uma das funções genuínas da literatura? E creio que não é só Euclides quem viu essa responsabilidade das artes pela construção de um imaginário verdadeiro e ao mesmo tempo crítico e utópico, com relação às realidades nas Américas e no mundo. Esse compromisso existe desde a Independência, desde José Bonifácio, Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Castro Alves, Machado, Pompeia, Graciliano e centenas de outros autores. Inclusive porque, até ao século XX, havia pouca divisão de trabalho intelectual no Novo Mundo, de modo que os artistas e literatos se achavam na necessidade de assumir funções de geógrafos, antropólogos, historiadores, psicólogos e assim por diante. Os poetas e escritores foram pioneiros na descrição do dia a dia do povo, do seu mundo-vivido, da sua mentalidade, dos costumes e relações sociais, nas cidades, no sertão, na selva.

RA: *Atualmente, você está trabalhando numa nova tradução de Grande Sertão: Veredas para o alemão. Quais os desafios, também em comparação com Os Sertões? Que facilidades e dificuldades acarreta uma segunda tradução de um texto?*

BZ: Sim, atualmente estou trabalhando na travessia tradutória do *Grande Sertão* e das suas muitas *Veredas*, e entendo o prêmio Blaise Cendrars também como incentivo para levar a cabo esta tarefa do tradutor com nova energia, coragem e vento em popa, mas sem pacto diabólico, mesmo porque Riobaldo constatou que “o diabo não há”.

Pela primeira vez estou traduzindo um texto que já foi traduzido para o alemão, ou seja, se trata de uma retradução, uma nova tradução para um mesmo idioma. Além disso, esse livro já foi traduzido para outras línguas que conheço, sendo essas traduções objeto de muitas pesquisas, também das minhas. Pois essas traduções anteriores e os estudos sobre elas fazem parte, junto com a crítica literária acadêmica e jornalística, da fortuna crítica e da história da recepção. E sabemos que, querendo ou não, a leitura e, portanto, também uma tradução de um texto não pode abstrair totalmente da sua recepção, ao contrário, pois esta faz

parte do imaginário daquele texto. Diante de outras abordagens críticas – a resenha jornalística, a análise acadêmica, seja linguística, poetológica, sociológica, filosófica, voltadas para determinados aspectos – a tradução analisa uma obra em sua integridade, elaborando uma implícita metalinguagem, convertida em obra literária paralela, um comentário contínuo. Haroldo de Campos, hermeneuticamente, chama a tradução uma forma privilegiada de leitura, pois ela entra nos “mecanismos e engrenagens mais íntimos” do texto, revelando as suas “operações formadoras”. O autor de uma retradução se vê, portanto, diante da enorme chance, mas também da dificuldade de levar em consideração, de algum modo, a fortuna crítica do original, à qual pertence sua fortuna tradutória, que por sua vez formou a ideia que muitos leitores têm do original. As traduções anteriores são úteis, mas também dão trabalho e consomem tempo. São instrutivas sobretudo traduções para a própria língua do ‘retradutor’, e para línguas próximas, que no caso do alemão é o holandês, e aí temos a boa tradução de Willemsen.

As tarefas do tradutor são muito diferentes em *Os Sertões* e em *Grande Sertão: Veredas*, apesar do parentesco entre os dois livros, não só nos títulos, mas no contexto geográfico, social, cultural, também no vocabulário, e no embate entre civilização e barbárie, embora este apareça de modo mais indireto em Guimarães Rosa. Não só os gêneros literários são diferentes, mas sobretudo as estruturas narrativas e os estilos, pois ao passo que Euclides faz música sinfônica, para um grande público, Guimarães Rosa faz música de câmara, para um ouvinte só, que por outro lado representa a totalidade dos possíveis leitores. O narrador rosiano não tem um manuscrito pronto, mas formula as suas ideias e recordações *ad hoc*, num diálogo. Ou seja, é ou finge ser uma oralidade mais espontânea, coloquial, íntima, mais regional, mais sertaneja e brasileira, com mais elipses, e mais elementos idioletais do que em Euclides, com maior grau de hermetismo. E Euclides se dirige mais diretamente a um público internacional do que Rosa. Os procedimentos poéticos desse último não seguem as regras dos manuais poéticos e retóricos, as regras dessa linguagem, a sua morfossintaxe, são invenção de Riobaldo e do seu autor. Daí o fato de a erudição e pesquisa serem mais complicadas do que no caso de Euclides. Para entender *Os Sertões* é útil estudar a retórica e historiografia clássica, Heródoto, Tucídides, Cícero, Quintiliano, mas isso para estudar Rosa rende menos, pois Guimarães Rosa tem uma linguagem muito insólita, singular, muito distante de outros autores, clássicos ou modernos, brasileiros ou não, embora os tenha lido, visivelmente, inclusive Homero, Platão, Dante, Nietzsche, Joyce. É preciso estudar os procedimentos e princípios dele, inclusive ler suas autocaracterizações para tirar daí ensinamentos e sugestões sobre a estratégia da tradução de *Grande Sertão: Veredas*.

RA: *Então você acha que o próprio texto-fonte já lhe dá umas dicas sobre o modo de que deve ser traduzido?*

BZ: É isso mesmo. O método da tradução resulta de certa maneira do método da produção do texto que a gente quer traduzir – naturalmente com a condição de que o público da cultura-alvo seja comparável com o da cultura-fonte. Se um texto feito para um leitor que conhece Homero, Shakespeare, Joyce é traduzido para um público digamos infanto-juvenil, aí é outra coisa, claro. Mas no caso de Guimarães Rosa, geralmente o público internacional tem algumas afinidades, embora já haja também adaptações de *Grande Sertão: Veredas* até como *graphic novel*. Se a crítica de um texto, a reconstrução mental de suas propriedades estéticas, faz parte da tarefa do tradutor, se a tradução é crítica e criação, como diz Haroldo de Campos, e se todo texto de alta qualidade estética e por assim dizer antropológica, tem um alcance que transcende os limites da comunidade cultural e linguística para a qual foi escrito, então se pode dizer, com Benjamin, Haroldo, Berman, e o próprio Guimarães Rosa, que uma análise textual minuciosa e empática nos dá indícios da estratégia de uma tradução apropriada a esse texto. Benjamin diz que os grandes textos contêm nas entrelinhas a sua tradução virtual, e eu acredito isso. Claro que não há só uma única tradução virtual, pode haver várias, mas nem qualquer tradução é adequada, capaz de deixar transparecer as qualidades do original, que nem um palimpsesto. Rastreado minuciosamente o caminho que o autor fez ao escrever, o tradutor pode refazer esse caminho em outro idioma, aproximadamente. A traduzibilidade, e uma certa margem de manobra na tradução, está embutida no original, que nos dá balizas, avisos, recomendações sobre o modo de que ele pode ou ‘quer’ ser lido por estrangeiros, e sua leitura é um primeiro passo para a tradução. Um texto não apenas tem seu “leitor implícito”, como diz Wolfgang Iser, mas, a meu ver, tem também seu “tradutor implícito”, prefigurando e pedindo sua reconfiguração em outro idioma. O potencial interpretativo e expressivo desse idioma-alvo deve ser aproveitado, com a maior flexibilidade possível, para se adequar e se assimilar ao texto e à língua de partida e expressar as suas principais qualidades semânticas-estéticas. Algumas características do texto são realçadas, outras ficam no segundo plano, é um jogo de perdas e ganhos.

RA: *São conhecidas as cartas que Guimarães Rosa trocava com seus tradutores, o que podemos aprender do diálogo deles em relação à tradução?*

BZ: Justamente, Guimarães Rosa, além de grande escritor, foi um *poeta doctus*, e alguém que tinha ideias muito claras sobre estratégias tradutórias. Além disso, ele mesmo tinha experiência como tradutor, traduziu, ainda como estudante de medicina, textos científicos, e mais tarde até um romance de um escritor canadense, Fred Bodsworth, *Last of the Curlews*, *O último dos maçaricos*, em que os personagens são aves, uma transcrição muito cuidadosa, em que a gente pode apreciar não só a reconfiguração poética, mas também a pesquisa ornitológica que Guimarães Rosa fez. Então ele sabia muito bem o que era tradução. E tinha uma clara ideia daquilo que eu chamo de tradutor implícito

que ele queria explicitar para os seus tradutores reais. Rejeitava “expressões domesticadas e acostumadas”, queria “chocar e estranhar” o leitor, odiava chavões e clichês, frases feitas, e preferia um estilo paratático para dar autonomia às partes da fala. Queria que cada palavra, cada sintagma, cada oração reverberasse de modo especial, sugestivo, chamando atenção para si, para a trama e os personagens, para o sertão e para o mundo, contra hierarquias sintáticas e lógicas. Queria ser opaco, misterioso, sugestivo, através de palavras e colocações inusitadas, elipses sintáticas e lógicas, certa abstração na figuração de acontecimentos, personagens, paisagens e objetos, para aumentar a alusividade. O leitor devia ter muita liberdade para preencher as ‘lacunas’ do texto com a sua imaginação. Ele estabelecia uma parceria entre autor e tradutor, já que queria que os tradutores assumissem os mesmos princípios e procedimentos estéticos dele, pois ele não fazia uma nítida distinção, ao nível da confecção linguística, entre o criar e o recriar.

As ideias estéticas e tradutórias do próprio autor têm muito em comum com concepções da hermenêutica e dos Estudos da Tradução, de Schleiermacher, Berman, Benjamin, Venuti, dando preferência – contra práticas assimiladoras, etnocêntricas, domesticadoras – a estratégias estranhadoras, reconfiguradoras, estrangeirizantes. Mas por outro lado ele sabia que resgatar completa e perfeitamente em outro idioma a “maneira-de-dizer” – expressão do próprio Guimarães Rosa – do original era difícil ou até impossível, principalmente nos anos sessenta do século XX. Então acabou aceitando e até elogiando traduções que no fundo contrariavam os seus próprios princípios poéticos.

RA: *Qual a sua opinião sobre a primeira tradução de Grande Sertão: Veredas para o alemão? E em que você pretende se diferenciar dela, na meta e na estratégia?*

BZ: É um pouco delicado eu falar sobre a obra de um grande predecessor, amigo de Guimarães Rosa, muito elogiado por ele, um importante embaixador por assim dizer da literatura brasileira e das literaturas ibero-românicas na cultura de língua alemã. Por outro lado, traduzir para o alemão como ele fazia, hoje em dia, ninguém o faz, a partir de língua nenhuma, em se tratando de literatura de alto nível estético. Os padrões tradutórios têm mudado bastante. Meyer-Clason foi representante de uma época em que, na prática literária, pouco se distinguia tradução de adaptação e paráfrase, sendo o tradutor senhor quase absoluto do texto-alvo. Tinha que obedecer apenas às orientações dos editores, à expectativa do público, ao seu próprio gosto estético, não havia crítica da tradução, não havia ‘advogados’ do original cobrando lealdade para com ele. Meyer-Clason transpôs o estilo rosiano, extremamente distante do português padrão, para um alemão fluente, corrente, bonito, colorido, imagético, sonoro, sem qualidade diferencial nenhuma com respeito ao alemão padrão, cumprindo inteiramente as expectativas do público com relação a ficcionistas latino-americanos, e descumprindo quase inteiramente os princípios poéticos de

Guimarães Rosa. Um estilo que poderia ser o de García Márquez, de Jorge Amado, de Adonias Filho e de muitos outros autores vertidos pelo mesmo tradutor. Assim, o leitor não pode conhecer da fala pausada, tateante, espontânea de Riobaldo, da sua coloquialidade de fazendeiro meditativo, que já foi jagunço, linguagem cheia de infrações contra a norma culta e da lógica discursiva, cheia de elipses, anacolutos e laconismos, aquela oralidade ao mesmo tempo popular e sofisticada, regional e filosófica, sempre absolutamente nova e poética. Essa tradução alemã justamente faz o contrário de tudo o que Guimarães Rosa queria, ela não choca, não estranha, não é opaca ou enigmática, não é metafísica, ela preenche elipses gramaticais e lógicas, usa e abusa de lugares-comuns e provérbios conhecidíssimos. Por outro lado, pratica numerosas vezes uma gíria urbana às vezes até vulgar, que lembra romances populares sobre a Segunda Guerra Mundial, um registro totalmente alheio ao português de Riobaldo. Pois este, apesar de pouca escolaridade, evita qualquer vulgaridade, sendo até de uma notável delicadeza nos registros que usa, que oscilam entre coloquialidade cotidiana e sublime. Mais grave no procedimento do tradutor talvez seja a tendência ilustrativa, ornamental e amplificadora ao relatar situações e ações, pois o tradutor parece querer corrigir um certo abstracionismo do autor, um quase ascetismo na pintura da realidade, inventando detalhes da trama e dos personagens que não aparecem no original.

Uns exemplos. Logo no início aparece um bezerro disforme que os homens de Riobaldo matam, o que é expresso de uma maneira lacônica: “Mataram”. Isso vira em alemão, retrotraduzido: “Eles o mataram a pancadas imediatamente”, ou seja, o tradutor acrescenta um advérbio e concretiza o modo de matar, ‘corrigindo’ o relato relativamente sóbrio e abstrato do autor. Quando o Riobaldo brasileiro fala “O acampamento da gente parecia uma cidade”, o seu xará alemão fala, retrotraduzido: “O acampamento zunia como uma colmeia”, o que em alemão é uma imagem bastante usual, um lugar comum, bonito, mas não é Guimarães Rosa. “Eu tinha o medo imediato” vira “Eu tinha medo das raízes do cabelo até as pontas do pé”. A morte do marido de Maria Mutema é narrada no original com pouca concreção, mas com uma redundância, além de uma quádrupla aliteração: “morreu, amanheceu morto de madrugada”, o que parece quase um oxímoro ou paradoxo, como se dissesse: ‘Acordou morto’. O tradutor alemão ignora a redundância e por outro lado comete uma amplificação, inventando uma informação adicional: “de manhã ele estava deitado morto na cama”. Claro que provavelmente aquele homem costumava dormir em uma cama, ainda que houvesse também a alternativa da rede; de qualquer forma, se o autor prefere silenciar aqui o lugar exato do sono e da morte do personagem, retratando a realidade com escassas e sugestivas pinceladas, o tradutor não deveria acrescentar detalhes concretos, visíveis, palpáveis, dando à sua representação da realidade um caráter mais plástico, mais ilustrativo, mais realista – e mais tradicional. No início da primeira travessia do Liso do Sussuarão, Riobaldo resume em concisão genial o choque que esse deserto lhe

proporciona: “Vi a luz, castigo”. Em alemão isso aparece barroquizado: “Eu só vi luz, dolorosa, e foi como um castigo”. Em um texto poético a sequência dos sintagmas, das ideias e imagens faz parte da configuração estética, aspecto que o tradutor alemão ignora muito além das coerções gramaticais da língua alemã. As permanentes infrações do tradutor contra a poética condensadora, elíptica, alusiva de Guimarães Rosa têm uma contrapartida no aplainamento de aparentes redundâncias, como por exemplo na recorrente expressão rosiana “homem humano”, que perde o seu adjetivo na versão alemã. Quem deu licença para isso ao tradutor? “Homem humano” é muito sugestivo, pois o leitor justamente se pergunta o que poderia significar essa duplicação léxica e semântica, uma figura etimológica. Como um tradutor pode eliminar esse e outros recursos estilísticos? Isto acontece milhares de vezes na tradução, imagine. Outro problema é a tendência para ignorar isotopias, palavras-chave que reaparecem em determinados trechos do livro, guiando a leitura e estruturando a massa do texto. Uma delas é “veredas”, que no texto alemão é traduzido por meia-dúzia de termos muito diferentes, de modo que leitor não tem a chance de notar e seguir o papel estrutural e poético desse termo, concreto e simbólico, que já aparece no título, ou seja, as veredas perdem a sua identidade. Balanço: a primeira tradução alemã é muito boa no sentido de seguir o modelo tradicional das “belles infidèles”. Mas isso significa que, contrariando a poética rosiana, adapta o texto ao suposto paladar dos leitores alemães da época, sem lhes dar a chance de se formar uma ideia da feitura estética do original.

RA: *Observando a tradição de traduções de Grande Sertão: Veredas, pode-se dizer que há uma evolução nas estratégias de tradução? Será que uma tradução cheia de palavras e construções estranhas vai ser aceita pelo público de língua alemã?*

BZ: Talvez tenha sido inevitável familiarizar, quatro décadas atrás, o público alemão com a obra inovadora e singular de Guimarães Rosa diminuindo drasticamente essa novidade e singularidade. Mas agora, acho, o texto rosiano merece ser “transcrito”, como diria Haroldo de Campos, sem censura, sem eliminação nem acréscimo de nenhum elemento expressivo, emotivo ou ideológico — na medida do possível, claro —, para permitir ao leitor de língua alemã rastrear, conhecer, vivenciar algo da polissemia, força sugestiva, mistura de oralidade popular, erudição filosófica e experimentalismo estético do original, algo do riquíssimo potencial de significados que está à disposição do leitor do original, acrescido de significados sugeridos pela cultura e pela fantasia do leitor da cultura de chegada. Pois no caso de textos poéticos é importante traduzirmos não só o designado, mas o modo de designar as coisas, como diz Benjamin. Pode-se vislumbrar, no decorrer de mais de meio século de esforço tradutório voltado a *Grande Sertão: Veredas*, uma tendência para um crescente respeito pela poética rosiana, graças a maiores facilidades de pesquisa, e sobretudo graças a uma crescente disposição, da parte de leitores, críticos e editores, para aceitar

traduções com elevado grau de ‘choque’ e ‘estranhamento’. Hoje em dia, as chances talvez sejam melhores do que nunca para reconfigurar, aproximadamente, o insólito estilo rosiano, seu jogo ambíguo entre revelação, alusão e opacidade, sem desanimar o leitor, oferecendo-lhe uma qualidade que Paul Celan reivindica de toda tradução poética: ‘fremde Nähe’ – ‘proximidade alheia’.

ENTREVISTA CON BERTHOLD ZILLY

“Euclides me hizo traductor”

Berthold Zilly, nació en 1945 en Danndorf, en el norte de Alemania. Es doctor en Filologías Románica y Germánica, con tesis sobre Molière, por la Freie Universität Berlin, en la cual dio clases de letras latinoamericanas (1974-2010), lo que también hizo en la Universität Bremen (2004-2010). Impartió cursos intensivos e hizo ponencias en universidades latinoamericanas, norteamericanas y europeas. Siempre se comprometió también con la extensión cultural, colaborando intensamente con la difusión de la cultura brasileña en Alemania. Publicó numerosos artículos, reseñas, ensayos sobre literatura brasileña y argentina, con dos enfoques: literatura–historia; literatura comparada–traducción. Llevó clásicos de América Latina y de Portugal al alemán, *Civilización y barbarie*, de Domingo F. Sarmiento, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, *Confissão de Lúcio*, de Mario de Sá-Carneiro, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Practica la traducción como parte integrante de la enseñanza y de la investigación de lenguas y literaturas extranjeras y de los estudios interculturales. Ha recibido diversas condecoraciones en Brasil y en Alemania, la más reciente en agosto de 2017, en la UERJ, el premio Blaise Cendrars, que otorga anualmente la Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), “como reconocimiento a especialista extranjero por su contribución al estudio de literatura brasileña en clave comparada”. Actualmente, es profesor visitante en el posgrado en estudios de traducción, de la Universidad Federal de Santa Catarina.

Claudia Silveyra D'Ávila (CSDA): *Empezando por su más reciente premiación, ¿cómo se siente usted tras la obtención del premio concedido por la ABRALIC?*

Berthold Zilly (BZ): Bien, en primer lugar, lo que pienso y siento es gratitud por el hermoso homenaje de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, la UERJ, y por haber sido contemplado con ese valioso premio, el premio Blaise Cendrars. Gratitud también a la Abralic, su Mesa Directiva, y a su presidente João César por el honor y reconocimiento de mi trabajo en pro de la difusión de la cultura brasileña, y a Johannes Kretschmer por las palabras de presentación con que me insertó, por decirlo así, en la tradición de los viajeros-investigadores europeos que vinieron a Brasil, desde el siglo XIX. Estoy agradecido al equipo que colaboró en la realización de este magnífico congreso, agradecido a toda la UERJ, a los profesores, funcionarios y estudiantes que hicieron posible este evento, trabajando voluntariamente, con gran abnegación, pese a la grave crisis y a las condiciones tan adversas por las cuales está pasando la universidad. Me considero honrado también por el nombre del premio que remite a un gran poeta, escritor, viajero, viajero, mediador cultural suizo-francés, con quien, todas las proporciones guardadas guardando todas las proporciones, siento afinidades: la pasión por la cultura y por la gente de Brasil, considerado por él y por mi otra patria, el deseo de construir puentes entre Brasil y Europa, y también la alta estima por la actividad traductiva. Cendrars sugirió traducciones de literatura brasileña al francés, y él mismo emprendió algunas: tradujo, por ejemplo, una importante novela sobre la Amazonia, *A selva*, de autor portugués, Ferreira de Castro. Tenemos en común también la admiración por Euclides da Cunha, cuya obra prima, *Os sertões*, quiso traducir Cendrars, sin, con todo, encontrar la oportunidad para ello. En eso yo he tenido más suerte, cumpliendo de cierto modo la intención del patrono del premio, aunque con otra lengua meta.

Mi agradecimiento se extiende a Brasil y a la cultura brasileña que — además de la cultura alemana y la francesa— me ha civilizado, fascinado, formado humana, estética intelectualmente, desde hace más de medio siglo. Sin la cultura brasileña sólo sería el intelectual que soy, tampoco sería traductor, no tendría los amigos que tengo, sería probablemente más cerebral, más especializado, más eurocéntrico, quizás menos interesado en ver de un modo distinto aspectos universales de la condición humana. Hago más las palabras del historiador francés Fernand Braudel:⁴ “Yo me hice inteligente yendo a Brasil. El espectáculo que tuve ante los ojos era tal espectáculo de historia, tal espectáculo

⁴ LIMA, Luís Corrêa. Fernand Braudel (1902-1985). In: Os historiadores: clássicos da história, v. 2: de Tocqueville a Thompson. Petrópolis, RJ: Vozes: PUC-Rio, 2013, pp. 283-284.

Une leçon d'histoire de FERNAND BRAUDEL. Châteaurvallon. Journées Fernand Braudel 18, 19 et 20 octobre 1985. Les Editions Arthaud, 1986, Paris. Tous droits réservés. I.S.B.N. 2-7003-0557-4. Imprimé en France. In: <https://dlscrib.com/queue/une-lecon-d-39_histoire_58c96e91dc0d600a3b339029_docx?queue_id=59abda9fdc0d603f3b568ee4>.

de gentileza social, que comprendí la vida de otra manera.” [Así reza la cita del libro de Luís Correa Lima; he aquí el original: “Je suis devenu intelligent en allant au Brésil. Le spectacle que j'avais sous les yeux était un tel spectacle d'histoire, un tel spectacle de gentillesse sociale que j'ai compris la vie autrement.”]

Estoy muy contento de que el premio me haya sido entregado en el congreso de la Abralic, pues fue un brillante evento intelectual, cultural y académico de una importante asociación profesional que hace brillar las letras brasileñas en el mundo, justamente aquello a lo que siempre intenté contribuir. Y también es un encuentro humano, una congregación, una confraternización, palabras sólo imperfectamente traducibles en alemán. Parece un cliché, pero tiene un fondo de verdad, es decir, la idea de cordialidad, de la afectividad, del carácter personal de las relaciones humanas en Brasil, acerca de las cuales hay observaciones en los relatos de viajeros históricos, manifiestos modernistas, en los ensayos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Stefan Zweig, Roberto da Matta, Pedro Monteiro, João Cezar de Castro Rocha y muchos otros. Tal vez una actitud así no siempre sea compatible con el imperativo categórico de Kant, pero relaciones compañerismo y simpatía, acompañadas de un abrazo, llegarían a agradar al filósofo de Königsberg.

RA: *¿Es decir que usted tiene una relación no sólo académica con Brasil?*

BZ: Eso mismo. La cultura brasileña me parece interesante y simpática, porque, entre otras cosas, aún es bastante visceral, emotiva, principalmente en sus estamentos más populares, además de ser también racional e intelectualizada, naturalmente. Ella vive más en contacto con las bases biológicas y psíquicas del ser humano y de la vida social, el cuerpo, la sensorialidad, la voz, el temperamento, pero también con la espiritualidad, es decir, es una cultura atenta a lo físico y a lo metafísico. En la literatura erudita, digamos, eso se manifiesta en la importancia que tiene la cultura popular, la oralidad, el ritmo, la sonoridad, la gestualidad, también el diálogo con otras artes y prácticas sociales, con la música, la danza, el teatro, la religiosidad. En su conocido ensayo *El narrador*, Walter Benjamin enfoca la figura del contador de historias, valorizando el origen y la dimensión popular, oral, comunicativa de la tradición literaria, principalmente del cuento y de la novela. Esa es una dimensión en Brasil está más presente aún que en Alemania; por ejemplo, basta leer y oír a Guimarães Rosa. A Benjamin le habría gustado mucho la literatura brasileña, y la literatura latinoamericana en general. Pero no quiero decir con eso de que cultura brasileña sea predominantemente emotiva, sensorial, lúdica, mágica, mítica, popular-artística, de cierta manera premoderna, y que la europea sea sublimada, cerebral, racional, moderna, científica; pensar así sería otro cliché, Brasil sería la tierra de lo dionisiaco y Europa la tierra del apolíneo. No es tan simple, no es así. Es verdad que, tradicionalmente, los europeos tendían a una visión un poco simplificadora: Brasil suministraría la materia prima cultural; Europa

suministraría el análisis y la teoría para interpretarla. Aun Cendrars tenía una pizca de ese pensamiento, aunque fuera amigo de los modernistas y admirara el crecimiento febril, la modernidad y el cosmopolitismo de São Paulo. Por otro lado, el filósofo alemán Max Bense, otro gran amigo y conocedor de Brasil, interlocutor de los poetas concretos, admirador de Lúcio Costa y de Niemeyer, llegó a percibir la moderna cultura brasileña como cartesiana, una visión ciertamente unilateral, pero no equivocada. Ya hace tiempo que la universidad brasileña hace investigación de alto nivel, formando excelentes profesionales, pese a todos los problemas que conocemos, principalmente con los más recientes cortes de rubros.

RA: *¿Entonces a usted le parece cualquier definición de la cultura brasileña sería simplificadora y conduciría a clichés?*

BZ: Sí, aunque sea siempre una tentación determinar cuáles son las cualidades o los problemas de una cultura, y de una nación. Esas corrientes del pensamiento sobre el supuesto carácter nacional y la psicología de los pueblos han tenido alguna coyuntura, antes de la Segunda Guerra Mundial pero definiciones de una cultura, principalmente definiciones unívocas, son arriesgadas o imposibles, sobre todo cuando se habla de Brasil, un país continente, y pueden fomentar un nacionalismo soberbio o un desprecio del otro y de sí mismo. Siempre hay un abanico amplio y múltiple, y aun contradictorio, de características de un país y de su cultura, hay diferencias y cambios sociales, regionales, históricos; mucho depende también del punto de vista personal ideológico del observador. Para ver con más claridad esas cuestiones me ha sido muy valioso el libro de Dante Moreira Leite: *O caráter nacional brasileiro* [El carácter nacional brasileño], que justamente deconstruye dicha concepción. De cualquier manera, Brasil es una gran *Kulturnation*, una nación caracterizada culturalmente, en un sentido muy amplio, porque aquí la tradicional cultura popular, la cultura de masas, erudita, no están separadas y estancadas, sino que viven transiciones y mezclas productivas. En Alemania, por el contrario, hay una distancia mucho mayor entre la llamada E-Kultur (cultura erudita, “seria”) y U-Kultur (cultura de entretenimiento). A diferencia de Alemania, donde se dio una cultura nacional sin un estado nacional, 200 años atrás, Brasil heredó un estado, teniendo que formar enseguida una cultura nacional, lo que hace hasta el día de hoy con éxito, de modo muy productivo y creativo, gracias a sus raíces múltiples, indígenas, africanas, europeas y al mestizaje entre ellas. Asimismo gracias al cultivo de tradiciones, y por otro lado a la apertura a innovaciones, nuevos productos, técnicas y hábitos, incluso en el ámbito intelectual y artístico. También a la apertura al diálogo con otras culturas. Los brasileños siempre sabían [¿supieron?], más que los alemanes, que la cultura no es un patrimonio y un acervo fijo, y que es difícil definir una *Leitkultur*, como desean políticos conservadores en Alemania, es decir, un conjunto de valores culturales y comportamentales que serán asumidos por los inmigrantes, algo fijo que se aprende, se tiene y pronto. Ocurre que las culturas siempre están diferenciándose y mezclándose, formándose y transformándose, y nunca son homogéneas, de modo que las diferencias internas forman parte de ellas. Felizmente, hoy día, en los estados democráticos, la total homogeneidad cultural ya no es un valor central, sería incluso un empobrecimiento. ¿Qué es lo que forma la riqueza y la especificidad de Brasil en el plano mundial? No son los *commodities*, sino la cultura brasileña con su diversidad y vitalidad, con sus actividades y producciones artísticas,

costumbres, cocina, deporte, y también con su producción intelectual y científica, por ejemplo en los estudios literarios y de traducción, que conozco en primera mano.

RA: ¿Cuándo nació la relación con la cultura brasileña y qué fue lo que más le interesó?

BZ: todo empezó en los años 60 del siglo XX, y fue desde el inicio una relación múltiple, con la cultura, y con personas, con el *cinema novo*, que a esa altura realmente era nuevo, con la literatura especialmente la nordestina. En 1966, yo estaba estudiando literatura francesa en la universidad de Caen, en Normandía, y allí vi *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *O cangaceiro*, de Lima Barreto, del cineasta con ese nombre, empecé a leer literatura brasileña, sobretodo a Graciliano, en francés o en alemán, empecé a estudiar portugués, y al mismo tiempo hice amistad con estudiantes brasileños, sobre todo del Nordeste, y también: *cherchez la femme*. Por lo tanto, aunque pueda parecer extraño, la región que más me fascinó fue el Nordeste, y dentro del Nordeste el sertón, aunque yo haya leído a partir de allí también autores que hablan más de la Zona da Mata, de las plantaciones de azúcar, del cacao, de la ciudades de la costa, Recife, por ejemplo, José Luis, Amado, Josué de Castro, Jorge de Lima, incluso para conocer personalmente a los autores clásicos nordestinos: Gilberto Freire y José Américo de Almeida, en 1968, cuando vine a Brasil por primera vez con un grupo de estudiantes alemanes interesados en conocer problemas del tercer mundo, como se decía en aquel momento. Ese viaje, en plena dictadura militar, me marcó y me empujó definitivamente hacia los estudios brasileños y latinoamericanos. Tuve el enorme privilegio de estudiar un semestre que parece poco, pero para mí fue decisivo, en la USP en 1969, y así conocí a Antonio Candido, con quien hice dos cursos, de los mejores que hice en mi vida. También aprendí mucho con Aderaldo Castello y Garbuglio. Antonio Candido, en São Paulo, y Peter Szondi, en Berlín, fueron los profesores que más me marcaron, aunque haya estudiado directamente con ellos por muy poco tiempo, infelizmente.

RA: *Su formación es en Letras Románicas, principalmente francesa. ¿Cómo combinó usted eso con su dedicación a la cultura brasileña y a su divulgación?*

BZ: Bueno, he tenido una formación bastante tradicional, filológica *lato sensu*, pues en la universidad alemana el término filología alcanza no sólo la filología tradicional, etimología, historia de lenguas emparentadas, como las romances, por ejemplo, edición crítica de textos, etc., sino que tiene un sentido más amplio. Nosotros somos o deberíamos ser filólogos en el sentido original del término en griego: “amigo de la palabra”, también “amigo del logos”, estudioso de la palabra escrita y hablada, de la poética, de la retórica, de la forma lingüística del pensamiento, de textos configurados estéticamente. Y el amigo de la palabra sabe que las palabras tienen carga emocional, ideológica, política. Usar lenguaje es una manera de actuar, que implica responsabilidad, un compromiso con el logos, la razón, la justicia, el humanismo. Así, la filología se acerca a la historia y a las ciencias sociales, también al derecho, a la filosofía, un poco a todo, como la retórica en la antigüedad.

Estudí filología románica y también la germánica, pese a mi tendencia hacia el *Fernweh*, la añoranza de lo lejano. Pero siempre aprecié, aunque críticamente, mis orígenes, la cultura alemana. Creo que quien estudia extranjero, al otro, lo ajeno, hace bien en conocer y estudiar lo propio también para discernir mejor las cualidades de lo ajeno, y para establecer un diálogo intercultural. Este tiene ciertamente una de sus formas más intensas, más sofisticadas y más duraderas en la traducción. Enseñé

diversas lenguas —alemán, francés, portugués, español— dentro y fuera de la universidad, y parte de las respectivas literaturas, también como fuente de conocimiento sobre las respectivas civilizaciones, usando a veces la traducción como herramienta de comprensión y de control del aprendizaje. Hice doctorado en literatura francesa, pero la mayor parte del tiempo fui profesor de culturas latinoamericanas, con énfasis en el Brasil, durante más de 36 años en Alemania, y después fui invitado a ser profesor visitante en la Universidade Federal de Santa Catarina, en la isla de Santa Catarina, donde he estado enseñando Estudios de Traducción y también he dado clases de literatura alemana. Creo que mi formación y experiencia filológica me ha sido bastante útil para integrarme a la cultura brasileña. Y acercarse a Brasil a través de Francia es volver a recorrer de cierta forma un camino histórico de la literatura brasileña, para la cual las letras francesas fueron modelo, durante un segundo un siglo y medio.

RA: *Como profesor visitante en el área de Estudios de Traducción, ¿cómo ha encontrado la posición de la traducción en la universidad brasileña?*

BZ: La literatura brasileña me ha llevado a la traducción literaria y la Universidad brasileña me ha llevado, de una manera profunda, a los Estudios de Traducción. El traducir y el reflexionar sobre el traducir ocupan un espacio importante en la universidad brasileña, distintamente de la alemana. El Postgrado en Estudios de Traducción, en Florianópolis, por ejemplo, congrega unos 30 profesores de los diversos ramos de las letras, de la lingüística, de la filosofía, de la antropología, del teatro, etc., alrededor de la traducción, siendo, por lo tanto, un programa interdisciplinario, que de forma más o menos parecida existe en distintas otras universidades brasileñas. La traducción y la investigación sobre traducción tienen un lugar reconocido importante en la academia, con excelentes teóricos que generalmente también son traductores, es decir, tienen una buena integración entre práctica e investigación. En Alemania, por el contrario, con poquísimas excepciones, la traducción y la reflexión traductológica tienen una posición marginalizada en la academia, aunque existan excelentes especialistas, de todos modos bastante aislados y desperdigados. El traducir ni siquiera se considera una producción académica, se considera una actividad más bien técnica, o bien artística, de acuerdo con el tipo de texto; de cualquier forma no rinde créditos a la carrera de un profesor, a no ser, en la filología clásica, cuando se traduce y comenta un autor griego, por ejemplo. El relativo desprestigio de la traducción en la universidad alemana podría sorprender, pues hace siglos la traducción y la reflexión al respecto, muchas veces combinadas con el pensamiento hermenéutico en la filosofía, en la teología, en las letras, en el derecho, ocupa y preocupa a las mejores inteligencias alemanas; basta pensar en Luther, Schleiermacher, Wieland, Lessing, Goethe, Hölderlin, los hermanos Schlegel, Tieck, Benjamin, Gadamer y muchos otros que son estudiados hasta la actualidad, también en Brasil. En la universidad brasileña la traducción y los estudios de traducción están bien institucionalizados, y tienen un alto nivel, de modo que alguien como yo aquí tiene excelentes interlocutores y excelentes condiciones de trabajo.

RA: *Berlín es un importante punto de encuentro para personas interesadas en América Latina y para los mismos latinoamericanos. ¿Eso le ayudó a cultivar su apego al Brasil?*

BZ: Sí, sin dudas, en ese sentido Berlín también me formó y me dio la oportunidad de ser algo como un agente cultural. Ese es un aspecto poco documentado de mis actividades, y como no hay currículo Lattes en Alemania yo tampoco lo registré.

Pero fue muy enriquecedor para mí personal y profesionalmente, y para algunas otras personas también, espero. Pues desde 1969, después de volver de una estadía de un año en Brasil, siempre organicé o ayudé a organizar algo, o me invitaron, como moderador, traductor, participante, de alguna manera, en centenas de eventos culturales y académicos alrededor de la cultura brasileña: lecturas, ponencias, presentaciones musicales, obra de teatro, mesas redondas, exposiciones, proyecciones de filmes. Me gusta organizar encuentros y cooperar con personas en eso. Recibí artistas, periodistas, profesores brasileños en Alemania... Me acuerdo, por ejemplo, que fui intérprete en una entrevista colectiva de Eduardo Coutinho en el festival de cine de Berlín, cuando se estrenaba *Cabra marcado para morrer*; encontré números intelectuales en Berlín: Paulo Singer, Miriam Goldenberg, Tereza Raquel, João Antônio, Loyola Brandão, Ubaldo Ribeiro, Bernardo Carvalho, Antonio Callado, Rafael Cardoso, Roberto da Matta, Rubem Fonseca, Evando Nascimento, la pareja Freitag-Rouanet, Antônio Torres, Silviano Santiago, Ligia Fagundes Telles, Isabel Lustosa, Raquel de Queiroz, Zé Celso, Roberto Schwarz, Arnoni Prado, Roberto Ventura, Darcy Ribeiro, Karim Ainouz, Susana Amaral, Fernanda Montenegro, Haroldo de Campos, João Luiz Lafetá, João Klug, João Cezar... Esos son nombres que recuerdo ahora, podría sentar una centena más. Hubo eventos en universidades, en la embajada brasileña, en ferias del libro, en librerías, casas de cultura, también en otras ciudades alemanas y europeas. Desde 1995 hasta 2005 existía en Berlín, por iniciativa de Sergio P. Rouanet, el ICBRA, Instituto de Cultura Brasileña en Alemania, en el cual fui bastante activo. La presencia cultural de Brasil en el exterior, como cualquier trabajo de extensión cultural, vive también a través de inúmeros pequeños eventos, y para ellos el entusiasmo de activistas culturales es fundamental. Felizmente Brasil tiene en Alemania, y en Europa de un modo general, muchos amigos, que ayudan gustosos a divulgar la cultura brasileña.

RA: *No todos son nombres de literatos o críticos literarios. ¿La interdisciplinariedad forma parte de su formación y de su trabajo intelectual?*

BZ: Sí, claro, trabajé en un instituto interdisciplinario, el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin, la FU, donde se enseña e investiga economía, ciencias políticas, antropología, sociología, historia, literatura, todo con el denominador común de América Latina. Siempre he tenido contacto con colegas y estudiantes de otras áreas, a veces incluso con estudiantes de medicina, teología, derecho, historia del arte. También daba clases de lengua portuguesa y de civilización brasileña a estudiantes de economía, sociología, antropología, leyendo textos de esas áreas con ellos. Conversaba con colegas de la sociología, historia o de otras áreas sobre los más diversos temas no literarios, lo que me facilitaba contextualizar la literatura. No perdí el contacto con los estudios germanísticos, por ejemplo como miembro de tribunales de doctorado de estudiantes brasileños, con tesis sobre literatura alemana. También me marcó el movimiento estudiantil de los años 60 y 70, cuando era casi obligatorio leer a Marx, Freud, Lukács, Benjamin, William Reich, Max Weber, a la escuela de Frankfurt, especialmente a Adorno, también a Marcuse, la Teoría de la Dependencia, esta un aporte importante de América Latina para pensar los orígenes y causas de la pobreza y de las desigualdades del mundo. Todo eso es muy bueno para un crítico literario, pues la literatura, principalmente a partir del Naturalismo de fines del siglo XIX, puede hablar de todos los sectores de la realidad, todos los temas, dialogando con todas las actividades artísticas, científicas y prácticas. El crítico literario y el traductor tienen que ser intelectuales abiertos, polivalentes, enciclopédicos, dispuestos a integrarse en casi

todos los campos del saber humano; ese sería el ideal de cualquier manera. En Brasil, en América Latina, siempre ha tenido gran importancia el ensayo, género que pertenece a la literatura, pero también el pensamiento social e histórico, eventualmente incluso al pensamiento científico, a la crítica literaria y cultural. Véase también la crónica, en la cual Brasil es casi campeón mundial, y que oscila entre el periodismo y la literatura.

Bien, todo eso me dio un contacto intenso, concreto, íntimo con diversos aspectos de la realidad brasileña, lo que es bastante útil para quien hace traducción. Como traductor, encuentro también el problema de que cualquier texto tiene una especie de subtexto, conocimientos y actitudes que el autor presupone en los lectores — supuestos de todo tipo, intertextuales y extra textuales— sin los cuales es difícil entender el texto. Cuando Machado de Assis, o más bien, su narrador, Conselheiro Aires, habla sobre el 13 de mayo, sobre el cementerio São João Batista, sobre la Rua do Ouvidor, la Guerra del Paraguay, el Morro do Castelo, el espiritismo, la cuestión militar, Camões, el traductor tiene la tarea, primero, de investigar para entender esos textos, de suministrar al lector extranjero los necesarios conocimientos intertextuales y extratextuales, a través de paratextos contextualizado es sobre temas literarios, geográficos, históricos, sociológicos y así en adelante, dependiendo de las áreas tematizadas de la realidad.

De modo general, creo que son esas las dos vertientes principales de mi perfil intelectual y de mi trabajo, de mi acercamiento a la literatura: la vertiente filológica, literaria, estética, comparatista, por un lado, y la histórica, sociológica, política, por otro. Creo que las dos se complementan, pues el texto es un hecho estético, para ser contemplado en su autonomía, pero también un hecho social, para ser contemplado como expresión, interpretación de la realidad extraliteraria y aún como un elemento constitutivo de ella.

RA: *Volviendo al aspecto afectivo de su trabajo, que involucra también la relación entre objetividad y subjetividad del investigador con respecto al objeto estudiado: ¿ayuda o perjudica amar el objeto de estudio?*

BZ: Es una buena pregunta y va mucho más allá de los estudios literarios o de la traducción, pues me parece difícil que uno se dedique años sin pausa a una actividad que le sea indiferente, hoy incluso desagradable. Lamentablemente eso ocurre a muchos trabajadores en el mundo entero, en las fábricas, en el comercio, en la agricultura, es decir, muchos hacen un trabajo alienado, un trabajo visto solo como un mal necesario. El científico, el intelectual, el profesor, generalmente tienen más posibilidades de que les guste el trabajo que hacen, identificarse con él. Pero necesitan un fuerte interés cognitivo, una curiosidad, un cierto cariño por la disciplina en la que trabajan y también por los asuntos que investigan y enseñan. Ese interés debe ser por un lado objetivo, libre de pasiones, *sine ira et studio*, como decían los romanos, con cierta distancia, para poder ver críticamente todos los aspectos de una cuestión, de un tema, de un objeto, de un individuo o de un grupo. Pero es bueno también, por otro lado, que uno, como intelectual y académico, tengo una motivación emocional, que puede ser simpatía, o incluso empatía, eso es bueno para un acercamiento hermenéutico, intentando rastrear y rehacer el proceso de producción y génesis de una obra, de un acontecimiento, o de una corriente histórica o cultural, dentro de su contexto social y mental. Excepcionalmente, incluso una antipatía contra el objeto de estudio, contra una dictadura, contra guerras, contra una retórica mentirosa puede ayudar también el proceso cognitivo, de cualquier forma una emoción que nos dé energía mental para un largo trabajo de investigación

que exige paciencia y esfuerzo. Sin una cierta relación afectiva y moral, por ejemplo, con el texto, sus personajes, o elementos de la trama, el estilo, es difícil sumergirse en una obra y convivir con ella, ver cómo funciona, como ejerce su impacto, cuál es su potencial de significados en otra cultura. He tenido la gran suerte de hacer de mi pasión mi profesión, algo que me gusta hacer desde niño: leer, hablar, discutir sobre lenguas y literaturas e ideas expresadas en ellas. Creo que lo que no me falta es curiosidad, placer, quizás incluso pasión por la literatura general, y especialmente por la literatura brasileña en su diálogo con otras literaturas.

Ahora, la cuestión de la subjetividad y objetividad, es “ein weites Feld”, un campo vasto e inagotable, para citar una expresión de Theodor Fontane e Günter Grass. En las ciencias humanas, la objetividad total es imposible, pero uno puede y debe aspirar a la verificabilidad o por lo menos a la plausibilidad intersubjetiva de nuestras investigaciones, reflexiones e interpretaciones, para que nuestros interlocutores o lectores puedan entender, respetar y quizás incluso aceptar y mejorar nuestro razonamiento, pues la verdad, en última se cristaliza en un proceso colectivo, de diálogo, controversia y cooperación.

Hablando de mi subjetividad, siempre me quedé fascinado con figuras como el personaje principal de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, que traduje al alemán. Él es un don Quijote del patriotismo social que vive estudiando Brasil, pero sólo a través de libros, durante 30 años en todos sus aspectos, regiones, épocas, riquezas naturales y culturales, para poder sugerir reformas a fin de mejorar la vida de los brasileños, primero en el área cultural, después en la agricultura, y finalmente en la política. Una actitud loable, pero que en ese caso concreto oscila entre generosa y ridícula, debido a la falta de conocimiento empírico de la realidad, falta de viajes, falta de espíritu crítico. Y hay una elite que sabotea cualquier reforma iniciada para el bien de la población.

RA: *Parece que usted como estudioso de Brasil se identifica bastante con personajes que hacen precisamente lo mismo: investigar el Brasil.*

BZ: Bien, identificarme, no sé, pero claro que me quedo admirado o sensibilizado, u otras veces indignado con situaciones o personajes, pienso en ellos, y pienso en situaciones parecidas de las que tengo conocimiento, o en las que yo mismo estuve podría estar un día. Claro que uno tiene la relación también emocional o sentimental no sólo con textos, sino también con algunos personajes; me sentí cercano a Euclides investigando la verdad sobre la guerra de Canudos, y creo que uno puede incluso impresionarse con personajes lejanos a uno, como Paulo Honorio, en San Bernardo, el caboclo que llega a ser hacendado rico pero que destruye su propia felicidad debido a su codicia, desconfianza, brutalidad. Puede haber algo como empatía sin identificación, creo. Pero es verdad, me siento cercano al tipo del investigador patriótico, abnegado, que intenta conocer a fondo su país para ayudarlo a ser más justo, desarrollado, civilizado. Hay, en la realidad y en la ficción, pensadores que investigan el Brasil para hacer lo mejor; son patriotas íntegros, cultos e idealistas, no xenófobos, como por ejemplo Alexandre Rodrigues Ferreira, aunque este fuera portugués, Gonçalves Dias, Taunay, Couto de Magalhães, Euclides, Candido Rondon, Carlos Chagas, Mário de Andrade, Antonio Callado, Darcy Ribeiro y muchos otros. Y a veces viajeros extranjeros también desempeñan ese papel, como Langsdorff, Martius, Hercule Florence, Rugendas, Ferdinand Denis y muchos otros. Personas que quieren, sin mucha ambición egocéntrica, poner en práctica sus conocimientos y valores humanistas,

queriendo ser útiles también en términos prácticos. Como Policarpo Quaresma, que decía trabajar “para la grandeza y la emancipación de la Patria”. Después él cuestiona el patriotismo oficial, con razón. Emancipación aquí significa, también, liberación e inclusión de los estamentos subalternos, ciudadanía y dignidad para todos; eso me toca, sí. ¿De qué sirven conocimientos y teorías si no mejoran el mundo? La decisión de Policarpo de aplicar su saber en la práctica llegar a recordar un famoso aforismo de Carlos Marx, la 11ª tesis sobre Feuerbach: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt darauf an, sie zu verändern“: “Los filósofos sólo han interpretado el mundo de modos diferentes; lo que importa es transformarlo.” ¿Me permite una observación sobre la traducción de esa frase? Esta que improvisé, como todas las que conozco, tiene un problema, no semántico, sino estilístico, un buen ejemplo de la importancia de la forma, de la sintaxis, del ritmo, y de la reflexión productiva, incluso en textos no literarios. La frase en alemán es un paralelismo de dos oraciones que terminan, ambas, con un verbo, oponiendo estructuralmente el “interpretar” y el “transformar”. Como en portugués es difícil poner el verbo después del complemento directo — sólo Guimarães Rosa lo hace de vez en cuando— la traducción no logra reconfigurar esa estructura. Así, a veces uno se encuentra con los límites de la traducibilidad, principalmente en los planos sintáctico y sonoro. A propósito, Marx era un maestro de la lengua alemana.

RA: ¿Piensa usted que Brasil tiene una atracción especial para los extranjeros? ¿Por qué?

BZ: Brasil ejerce una atracción muy especial hace siglos, no sé por qué; desde los tiempos del descubrimiento encantó a muchos extranjeros: Pero Vaz de Caminha, Vespucci, Staden, Jean de Léry, Maurício de Nasau y su equipo, el pintor Eckhout, por ejemplo, después los integrantes de las misiones extranjeras en la época de Don João VI y su nuera doña Leopoldina, Taunay, Wied, Florence, también más tarde legiones de naturalistas, pintores y etnólogos, como Koch-Grünberg, que registró las leyendas en torno de la figura de Macunaíma, fuente de inspiración para Mário de Andrade. Esa fascinación tiene que ver con los muchos descubrimientos científicos y antropológicos que se podía hacer aquí, pues Brasil era una tierra inmensa incógnita ignota, pero no sólo eso. Incluso gente que nunca estuvo en Brasil, —como Montaigne, Humboldt, Goethe, Döblin— quedó fascinada con este país, escribió sobre él. Goethe lamentó que, al conocer Brasil a través de las lecturas y también conversaciones con Eschwege y Martius ya tuviera más de 60 años, sin condiciones de viajar personalmente para aquí. Hace unos 10 años, un historiador alemán, Syle Schneider, compiló y comentó todo lo que escribió y habló sobre Brasil: ¡eso dio un libro de 200 páginas! ¿Por qué tantos alemanes consideran a Brasil un *Sehnsuchtsland*, país de añoranza? Quizás un poco por la extensión casi infinita, riqueza y belleza del territorio, por la diversidad asombrosa de los paisajes, de las poblaciones, de las expresiones culturales, la hospitalidad de la población, el enorme potencial de desarrollo del país, que así se presta servir con la como pantalla de proyecciones, como tierra prometida, visiones edénicas, sobre las cuales Sérgio Buarque de Holanda escribió un importante libro con enfoque en la época de los descubrimientos, pero son visiones que sobrevivieron, no sólo en Stefan Zweig. Se mezclan con visiones pesimistas o incluso terroríficas e infernales, y en la literatura más moderna estas últimas parecen incluso prevalecer, con mucha crítica social, mucho retrato de la violencia, injusticia social y jurídica, de la corrupción; pero la esperanza por último la esperanza es la última que muere, realmente, para que no vive en la

miseria, Brasil puede ser una tierra muy atractiva. No conozco ningún extranjero que después de algún contacto más profundo con Brasil no se haya pegado este país. Todos parecen seguir problema: *einmal Brasilien – immer Brasilien*: una vez Brasil — Brasil para siempre.

RA: ¿Y dónde viene su fascinación con el sertón?

BZ: Como he dicho, siempre me sentí bastante atraído por el sertón, su paisaje, su historia, su imaginario, su música, Luis Gonzaga, los movimientos sociales religiosos, los cangaceros, sus contradicciones sociales, las uniones campesinas... puede ser que haya algún romanticismo o exotismo, un cierto gusto por una realidad diferente, incluso opuesta al mundo vivido y a la civilización urbana que uno conoce, un cierto aventurerismo mental. Más tarde, en los años 70, cuando pasé dos años como profesor visitante en fortaleza, leí *Os sertões*, o lo intenté leer, impresionándome con sus paneles grandiosos, las escenas dramáticas y trágicas de la guerra, el martirio del hombre y de la naturaleza, los aspectos infernales y heroicos de los dos, la injusticia y la lucha por la justicia, aprendí lo que es la religiosidad popular, el coronelismo, la sequía como fenómeno no sólo físico sino también antropogénico el problema del colonialismo interno, cuando el gobierno trata el sertón como si fuera un territorio extranjero, ocupado por Brasil, un fenómeno que más tarde también conocí en Argentina.

Os sertões, discutiendo la historia y los problemas de una región carenciada, discute problemas de la nación, y aun de la humanidad. No es por casualidad que este ensayo poético-científico-histórico, como otras obras —libros, obras teatrales, películas— que nacieron de la observación y de la reflexión sobre interior pobre, seco y atrasado, se consideran importantes interpretaciones de sus países, trascendiendo lo regional y lo estrictamente literario y artístico, y constituyendo “lugares de memoria, “en el sentido de Pierre Nora. No sólo *Os sertões*, sino también *Facundo*, de Sarmiento, *Radiografía de la pampa*, de Martínez Estrada, *El llano en llamas*, de Rulfo, *Los de abajo*, de Azuela, siendo incluso obras fundantes, en el sentido de Doris Sommer. Tienen como escenario de su trama, como objeto de reflexiones y casi como protagonista, regiones poco desarrolladas, violentas, “bárbaras”, maltratadas por las elites, y quizás por eso mismo inquietas y a veces rebeldes. Así el Estado moderno está ausente o muy reducido, se trata de regiones de “estatalidad limitada”, *limited statehood*, como dicen los politólogos, como si pertenecieran a un Estado fundido, *failed state*. Territorios que cada dos por tres chaman la atención, cuando la permanente violencia se transforma en guerra civil, y cuando ocurre una emigración masiva, como aún hoy ocurre en muchas partes del mundo. Quien manda allí no son el Estado, el municipio, la sociedad civil, sino los coroneles, caciques, caudillos, precursores de los *warlords* de países del África y del Asia de hoy, aliados o enemigos del gobierno central o de la oposición, cuando esta existe. Esto había en la pampa, en los llanos, en los sertones, en las selvas, en el altiplano hasta hace pocas décadas atrás, y la literaturas latinoamericanas hablan de ello. Y eso aún existe en espacios suburbanos, en las favelas, verdaderas *no-go-areas*, miniestados dentro del Estado, donde las autoridades constituidas casi no tienen autoridad, como antiguamente en el sertón; basta leer *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Se trata de regiones y sociedades menos complejas, en las cuales, sin embargo, se plantean cuestiones existenciales, de modos específicos e históricamente marcados, pero que en sus estructuras profundas son universales. De ese modo, para el observador

y para el lector, funcionan como laboratorios sociológicos y psicológicos de la condición humana: ¿cómo se puede organizar la satisfacción de las necesidades básicas, a nivel individual, municipal, nacional? ¿Cómo proveer comida, vivienda, salud, educación, el metabolismo con la naturaleza, que es enemiga y amiga al mismo tiempo, cómo construir la convivencia civilizada, en el plano privado y el político, organizar el trabajo, la administración, la política, cómo lidiar con el poder y el abuso de poder, justicia e injusticia, cooperación y explotación, anhelo de libertad, ciudadanía, guerra y paz también: cómo encarar la lucha entre el bien y el mal, dialécticamente entrelazados, y tan difíciles, a veces, de definir?

Esos paisajes del interior, física y económicamente carenciados, pueden ser ricos cultural y metafísicamente. No será por casualidad que algunas religiones del mundo, el judaísmo, el cristianismo, el islamismo, hayan nacido en regiones marginadas, pobres, secas, casi desérticas, del Cercano Oriente, regiones asociadas por muchos autores latinoamericanos al sertón, a la pampa y el llano. El sertón incentiva al viajero a la meditación, por ser poco habitado, poco cómodo, tener un horizonte amplio y bonito, un cielo majestuoso y sugestivo, a veces con nubes enormes, pero poca lluvia, con matices cambiantes de luz de acuerdo con las horas del día y la estación del año. También tiene un pueblo acogedor, llano, perseverante, que sabe contar muchas historias, reales y fantásticas, un pueblo que no se resigna, que lucha, que se vuelve a levantar. Espero no estar idealizando demasiado mi querido sertón.

RA: *¿Por qué, más específicamente, le fascinó tanto Os sertões?*

BZ: Canudos fue una de las pocas ocasiones en que el pueblo explotado o abandonado, y siempre despreciado por las élites, por los poderes constituidos, por los letrados, prensa, iglesia, por todo el mundo, ese pueblo tomó su destino en sus propias manos, dejando de ser solamente objeto, haciéndose por un brevísimo período sujeto de su historia. Me conmueve ver la empatía y el entusiasmo de Euclides, verlo superar, por lo menos parcialmente, sus propios prejuicios racistas y antipopulares, ver cómo retrata y admira a los olvidados de la historia de las letras que se reúnen y se organizan para fundar una comunidad, casi una ciudad, en un semidesierto. Esa comunidad no es precisamente democrática, pero sí mucho más igualitaria y mucho más basada en el consenso y en la participación de todos que la situación de los vaqueros y labradores en las haciendas y en las ciudades, dominados por las estructuras coronelistas. Eso explicó el gran flujo de sertaneros hacia allá, lo que irritaba a los latifundistas de la región. Y esa “Troya de tapia” sin ayuda de fuera, sin ayuda de nadie, es capaz de satisfacer las necesidades básicas de 10 000 o 15 000 personas. Condenando la destrucción de esa comunidad, Euclides también se acusa a sí mismo, pues él mismo participó en esa campaña de exterminio, aunque no como combatiente directo. Tiene toda la razón cuando llama tragedia al hecho, pues los dos partidos, por lo menos subjetivamente, defendían nobles principios y propósitos, una vida de acuerdo con la fe de Dios versus la nación, la República y la Civilización —condición, según Hegel, para una colisión trágica—. Sin embargo, allí la civilización se volvió contra sí misma haciéndose bárbara, incluso por no dialogar con los supuestos bárbaros. Quiso imponer el progreso autoritariamente, como hizo en la campaña contra la viruela, que provocó la Revolta da Vacina [Revuelta de la Vacuna] en Rio de Janeiro, en 1904. Con su libro, Euclides problematiza también el papel del intelectual ante las injusticias sociales y las reivindicaciones de víctimas de la injusticia, que él, por otro lado, no idealiza. Y Euclides tuvo un *insight* que varios grandes escritores y pensadores también tuvieron,

como Rousseau, Diderot, Goethe, en su Fausto, y que Horkheimer y Adorno formularon filosóficamente como la *Dialéctica de la Ilustración*. Esta es también la dialéctica de la Civilización, de la Modernidad, aún de la democracia que promete el progreso tecnológico, administrativo y científico, un mayor dominio de la naturaleza, la sustitución del mito por el saber, un mayor bienestar, menos sufrimiento, pero que en el plano de la realidad social y ética produce a veces lo contrario, promueve guerras, desigualdad social, trabajo esclavo, marginación o destrucción de poblaciones tradicionales sin ofrecerles las condiciones alternativas de supervivencia digna, creando nuevos mitos, autoritarismos incluso fanatismos. Es eso lo que Euclides quiere decir, entre otras cosas, cuando chama la rua do Ouvidor “atajo a las sendas del Sertón”.

RA: ¿Fueron esas temáticas, esos conflictos, esos paisajes lo que le inspiraron a traducir *Os sertões*?

BZ: Sí, quise entender *Os sertões*, tuve problemas, busqué una traducción, no la encontré, entonces decidí hacerla yo mismo, y, de cierto modo, así me hice traductor: Euclides me hizo traductor. Considero el traducir como una crítica literaria aplicada, o incluso, como dicen los alemanes que hacen de todo una ciencia: una ciencia de la literatura aplicada, es decir, traducción como continuación de los estudios filológico-literarios por otros medios. En el fondo, no soy traductor profesional, cuando mucho soy un traductor esporádico. Pero ya estaba cerca de ser traductor, pues el trabajo del crítico literario en gran parte es igual al del traductor: disecar el texto, investigar su estructura, los elementos y la relación entre ellos, entender cómo funciona esa estructura, cómo vive, en el diálogo con el lector, y en el contexto histórico social, dentro de la vida literaria de un modo general. Es decir, existe una etapa más bien analítica y una etapa más bien interpretativa de la tarea del crítico, que puede entrar, más o menos profundamente, en las esferas de la psicología, antropología, sociología.

Todo traductor, por lo tanto, también es crítico, por lo menos un crítico implícito, pero va más allá: no sólo estudia la anatomía del texto, su fisiología, su vida en el contexto cultural, social, político, lo que también hace el buen crítico, principalmente el que lleva a cabo una *close reading* o una *explication de texte*. Pero además de eso, el traductor aprovecha el análisis, la identificación de las principales propiedades y significados del texto fuente, para producir un nuevo texto literario, en otra lengua, en el que se preserven de forma metamorfoseada esas propiedades, la sintaxis, el vocabulario, el ritmo, las metáforas, figuras sonoras, las alusiones intertextuales, el efecto intelectual y emocional en el lector, en la medida de lo posible. El traductor da un soplo de nueva vida al texto, lo hace revivir en otras latitudes, en otra cultura, quizás otra época. Lo ideal sería que la traducción produjera efectos semejantes en los nuevos lectores, ideas, imágenes, emociones parecidas a las que tuvo el lector del original, pero en diálogo con la cultura de llegada. Intenté hacer eso con *Os sertões*, un ensayo polivalente que tiene algo de un romance, de un drama, de un poema, de un “Génesis” del Brasil, de un panfleto político, de un discurso fúnebre. Quería rescatar no sólo el aspecto científico del texto, los términos geológicos, botánicos, filosóficos, usados a veces metafóricamente, sino también la cualidad retórica del libro, que imagino como un manuscrito de un gran discurso que Euclides, en un amplio anfiteatro, dirige a la nación brasileña, a sus gobernantes y letrados, para informarlos, reprenderlos, pedirles por el sertón y los sertaneros, por un Brasil más justo y más pacífico. Intenté recrear el ritmo y el ímpetu de esa oralidad erudita, repleta de alusiones mitológicas, bíblicas, positivistas, pero también de sabidurías de los mismos

caboclos. Creo en el ideal de una estética de la exactitud, en el análisis y en la recreación, sabiendo que se trata, en rigor, de un ideal inalcanzable, pero uno lo intenta.

RA: *¿Le parece usted que la literatura brasileña tiene un mayor compromiso con la realidad que la europea?*

BZ: En clases y en tratados de teoría literaria se enseña que, en literatura, lo que importa no es el *qué*, sino el *cómo*. Es verdad, la literatura es el arte de la palabra, el arte de configurar palabras y sus conexiones, al nivel de la colocación, del sintagma, de la frase, del período, del párrafo, del capítulo, y de todo el texto. Estudiamos textos en su configuración lingüística, estética, temática, emocional y así en adelante. Y como traductor, tengo que concentrarme primero en el lenguaje y su organización, al paso que la composición de la trama de los caracteres me preocupa solo en la medida en que siempre aparece configurada lingüísticamente. A primera vista, sólo tenemos la superficie lingüística, el resto es trabajo del lector, interpretación. Lo que distingue el lenguaje literario del lenguaje cotidiano o técnico, también del lenguaje científico, es justamente la forma, la hechura estética, función poética, como dice Jakobson, la preponderancia de esta con respecto a las otras funciones de un texto, la referencial, la expresiva y la apelativa, sobre todo. Pero esto no quiere decir que el *qué* no importe. Imaginemos *Os sertões* de Euclides da Cunha tal cual conocemos el texto, pero con una diferencia, una hipótesis: sería pura ficción, nunca habría ocurrido la guerra de Canudos, sería todo una pura novela, que se referiría quizás vagamente a guerras religiosas y guerras civiles en alguna parte del mundo, pero no habría un lugar con el nombre o las características de Canudos ni guerra en el sertón de Bahía. ¿Cómo leeríamos el libro? Ninguna palabra se cambiaría, pero Antonio Conselheiro, el general Arthur Oscar, Pajeú, la Iglesia Nueva, el río Vaza-Barris, el degüello de prisioneros solo existirían como entidades ficticias, no como pasado real, extraliterario. Ciertamente leeríamos el libro de otra manera, con menos emoción, con menos beneficio intelectual, pensaríamos menos: *tua res agitur*, que se trataría de un asunto tuyo, mío, nuestro, aprenderíamos menos sobre el Brasil, sobre el sertón, sobre “las locuras y los crímenes de las nacionalidades”, como dice Euclides al final. Si ese libro no me ayudara a comprender mejor la realidad yo no lo habría traducido.

La relación del texto con el mundo real es fundamental para la recepción e interpretación de una obra. Aunque, como sabemos, el acceso a la realidad extratextual no es directo, sino a través de la memoria de las personas y colectividades, a través de textos escritos, imágenes, objetos, y que nunca puede ser reconstruida en su integridad — principalmente cuando se trata de épocas remotas—, eso no invalida la importancia del hecho, por más difícil que sea definirlo en su totalidad. Así, una buena dosis de positivismo, aunque salpicada de dudas epistemológicas y constructivistas, es útil y necesaria. Euclides decía de sí mismo que, para escribir, era como ciertos pájaros: para alzar el vuelo necesitaba una rama, y esta rama era el hecho.

Por otro lado: ¿por qué no escribió un relato puramente factual y objetivo, puramente periodístico o científico, militar, técnico, antropológico, etc.? Porque él sabía que el sólo relatar hechos no es merecedor de los hechos ni de los lectores. Era necesaria la imaginación para dar vida al relato de los hechos, insertarlos en la trama de una narrativa, aquello que el historiador norteamericano Hayden White llama *emplotment*, para plasmar los acontecimientos en paneles y escenas imponentes e impactantes. Para ello, él debía conocer la mentalidad de los personajes relatados, la poesía y la religiosidad del pueblo, hacer una especie de antropología poética, no sólo

para hacer el relato más accesible al público lector/lector [¿qué es mejor?], sino para entender mejor la realidad ocurrida, su estructura, su desdoblamiento, sus imaginarios colectivos, sus aspectos subjetivos. Él quería entender la guerra en su totalidad, entender a los sertaneros y a los soldados, entender la civilización asesina, tenía por así decir una casi fanática voluntad hermenéutica. Esta no iría lejos sin el “consorcio de la ciencia y del arte”, como Euclides llamó su poetización de la historia de la ciencia.

Para Hegel, el arte no solo permite, sino que debe revelar la verdad, y eso de una manera plástica, como “das sinnliche Erscheinen der Idee”, la “aparición sensorial de la idea”, más o menos así. Si Euclides quiso conmovernos en favor del pueblo menospreciado del interior, a través de un retrato de guerra, causas, condiciones, características, consecuencias, si el llamaba a *Os sertões* “libro vengador”, ¿eso sería un abuso de la literatura? Apelar a la solidaridad con los vencidos y víctimas de injusticias, ¿no sería una de las funciones genuinas de la literatura? Creo que no es sólo Euclides quien vio esa responsabilidad de las artes por la construcción de un imaginario verdadero y al mismo tiempo crítico y utópico, con relación a las realidades en las Américas y en el mundo. Ese compromiso existe desde la independencia, desde José Bonifacio, Macedo, Manuel Antonio de Almeida, Castro Alves, Machado, Pompeia, Graciliano y centenas de otros autores. Incluso porque, hasta el siglo XX, había poca división del trabajo intelectual en el nuevo mundo de modo que los artistas literatos se encontraban en la necesidad de asumir funciones de geógrafos, antropólogos, historiadores, psicólogos y así en más. Los poetas y escritores fueron pioneros en la descripción del día a día del pueblo, de su mundo vivido, su mentalidad, de las costumbres y relaciones sociales, en las ciudades, en el sertón, en la selva.

RA: *Actualmente usted está trabajando en una nueva traducción de Grande Sertão: Veredas al alemán. ¿Cuáles son los desafíos, también en comparación a Os sertões? ¿Qué facilidades y dificultades conlleva una segunda traducción de un texto?*

BZ: Sí, actualmente estoy trabajando en la travesía traductora del *Grande Sertão* y sus muchas *Veredas*, y entiendo el premio Blaise Cendrars también como un incentivo para llevar a cabo esta tarea del traductor con nueva energía, coraje y viento en popa, pero sin pacto diabólico, incluso porque Riobaldo constató que “o diabo não há” [el diablo no hay].

Por primera vez estoy traduciendo un texto que ya ha sido traducido al alemán, es decir, se trata de una retraducción, una nueva traducción a un mismo idioma. Además, ese libro se ha sido traducido a otras lenguas que conozco, siendo esas traducciones objeto de muchas investigaciones, también de las mías. Pues bien, esas traducciones anteriores y los estudios sobre ellos forman parte, junto con la crítica literaria académica y periodística, de la fortuna crítica y de la historia de recepción. Y sabemos que, queriéndolo o no, la lectura y, por lo tanto, también una traducción de un texto, no puede abstraer totalmente su recepción; por el contrario, pues esta forma parte del imaginario de aquel texto. En comparación con otros abordajes críticos —la reseña periodística, el análisis académico, sea lingüístico, poetológico, sociológico, filosófico... que se vuelcan hacia determinados aspectos— la traducción analiza una obra en su integridad, elaborando un implícito metalenguaje, convertido en obra literaria paralela, un comentario continuo. Haroldo de Campos, hermenéuticamente, llama a la traducción una forma privilegiada de lectura, pues penetra en los “mecanismos y engranajes más íntimos” del texto, revelando sus “operaciones formadoras”. El autor de una retraducción se ve, por lo tanto, ante una enorme

oportunidad, pero también ante la dificultad de tomar en cuenta, de algún modo, la fortuna crítica del original, a la cual pertenece su fortuna traductora, que a su vez formó la idea que muchos lectores tienen del original. Las traducciones anteriores son útiles, pero también dan trabajo y consumen tiempo. Son instructivas sobre todo traducciones a la propia lengua del “retraductor”, y a lenguas cercanas, que en el caso del alemán es el holandés, y ahí tenemos la buena traducción de Willemsen.

Las tareas del traductor son muy distintos en *Os sertões* y en *Grande sertão: veredas*, pese al parentesco entre los dos libros, no sólo en los títulos, sino en el contexto geográfico, social, cultural, también el vocabulario, y en el enfrentamiento entre civilización y barbarie, aunque éste aparezca de modo más indirecto en Guimarães Rosa. No sólo los géneros literarios indistintos, sino sobre todas las estructuras narrativas y los estilos, pues a la vez que Euclides hace música sinfónica, para un gran público, Guimarães Rosa hace música de cámara, para un solo oyente, que por otro lado representa la totalidad de los posibles lectores. El narrador roseano no tiene un manuscrito pronto, sino que formula sus ideas y recuerdos *ad hoc*, en un diálogo. Es decir, la suya es, o finge ser, una oralidad más espontánea, coloquial, íntima, más regional, más sertanera y brasileña, con más elipsis y más elementos y idiolectales que en Euclides, con un mayor grado de hermetismo. Y Euclides se dirige a un público internacional de forma más directa que Rosa. Los procedimientos poéticos de este último no siguen las reglas de los manuales poéticos y retóricos, las reglas de ese lenguaje, su morfosintaxis: son una invención de Riobaldo y de su autor. De ahí se desprende que la erudición y la investigación sean más complicadas que en el caso de Euclides. Para entender *Os sertões* es útil estudiar la retórica y la historiografía clásica, a Heródoto, Tucídides, Cicerón, Quintiliano; pero para estudiar a Rosa eso rinde menos, pues Guimarães Rosa tiene un lenguaje muy insólito, singular, muy lejano a otros autores, clásicos o modernos, brasileños o no, aunque los haya leído, visiblemente, incluso a Homero, Platón, Dante, Nietzsche, Joyce. Es necesario estudiar los procedimientos y principios de él, incluso leer sus autocaracterizaciones para retirar de allí enseñanzas y sugerencias sobre la estrategia de traducción de *Grande sertão: veredas*.

RA: ¿Entonces le parece que el mismo del texto fuente surgen algunas sugerencias sobre el modo en que debe ser traducido?

BZ: Exactamente. El método de la traducción resulta de cierta manera del método de producción del texto que uno desea traducir —naturalmente con la condición de que el público de la cultura meta sea comparable al de la cultura fuente—. Si un texto hecho para un lector que conoce a Homero, Shakespeare, Joyce se traduce para un público, digamos, infantil o juvenil, las cosas son distintas, claro. Pero en el caso de Guimarães Rosa, generalmente el público internacional tiene algunas afinidades, aunque ya haya también adaptaciones de *Grande sertão: veredas*, incluso como *graphic novel*. Si la crítica de un texto, la reconstrucción mental de sus propiedades estéticas, forma parte de la tarea del traductor, si la traducción es crítica y creación, como dice Haroldo de Campos, y si todo texto de alta calidad estética y, por decir así, antropológica, tiene un alcance que trasciende los límites de la comunidad cultural y lingüística para la que fue escrito, entonces se puede decir, con Benjamin, Haroldo, Berman, y el mismo Guimarães Rosa, que un análisis textual minucioso y empático nos da indicios de la estrategia de una traducción apropiada para ese texto. Benjamin dice que los grandes textos contienen en las entrelíneas su traducción virtual, yo creo en ello.

Claro que no hay sólo una única traducción virtual, puede haber varias, pero no cualquier traducción es adecuada, capaz de dejar transparentar las cualidades del original, como un palimpsesto. Rastreando minuciosamente el camino que el autor recorrió al escribir, el traductor puede volver a andar ese camino en otro idioma, de forma aproximada. La traducibilidad, y un cierto margen de maniobra en la traducción, está incorporada en el original, que nos da pautas, avisos, recomendaciones sobre el modo en que él puede o “quiere” ser leído por extranjeros, y su lectura es un primer paso para la traducción. Un texto no sólo tiene su “lector implícito”, como dice Wolfgang Iser, pero, según lo veo, tiene también su “traductor implícito”, anticipando y pidiendo su reconfiguración en otro idioma. El potencial interpretativo y expresivo de ese idioma meta debe ser aprovechado, con la mayor flexibilidad posible, para adecuarse y asimilarse al texto y a la lengua de partida y expresar sus principales cualidades semántico-estéticas. Algunas características del texto resultan realzadas, otras quedan en segundo plano, es un juego de pérdidas y ganancias.

RA: *Se conocen las cartas que Guimarães Rosa intercambiaba con sus traductores. ¿Qué podemos aprender del diálogo de ellos con relación a la traducción?*

BZ: Justamente, Guimarães Rosa, además de un gran escritor fue un *poeta doctus*, y alguien que tenía ideas muy claras sobre estrategias traductivas. Además de eso, él mismo tenía experiencia como traductor; tradujo, aún como estudiante de medicina, textos científicos, y más tarde incluso una novela de un escritor canadiense, Fred Bodsworth, *Last of the Curlews, O último dos maçaricos* [publicado en español como *El último chorlito*, en traducción de Alberto Gutiérrez Castro. En *Biblioteca de Selecciones*, v. 2, La Habana, Madrid, Nueva York, 1958], cuyos personajes son aves, una transcreación muy cuidadosa, en que uno puede apreciar no sólo la reconfiguración poética, sino también la investigación ornitológica que hizo Guimarães Rosa. Entonces él sabía muy bien lo que la traducción. Y tenía una clara idea de lo que yo llamo traductor implícito que él quería explicitar para sus traductores reales. Rechazaba “expresiones domesticadas y acostumbradas”, quería “chocar y extrañar” al lector, odiaba tópicos y clichés, frases hechas, y prefería un estilo paratáctico para dar autonomía a las partes del habla. Quería que cada palabra, cada sintagma, cada oración repercutiera de una forma especial, sugestivo, llamando la atención hacia así hacia la trama y los personajes, hacia el sertón y hacia el mundo, contra jerarquías sintácticas lógicas. Quería ser opaco, misterioso, sugestivo, a través de palabras y colocaciones inusitadas, elipsis sintácticas y lógicas, cierta abstracción en la figuración de acontecimientos, personajes, paisajes y objetos, para aumentar la alusividad. El lector debía tener mucha libertad para rellenar los “blancos” del texto con su imaginación. Él establecía una colaboración entre autor y traductor, ya que quería que los traductores asumieran los mismos principios y procedimientos estéticos que profesaba, pues él no distinguía nítidamente, al nivel de la confección lingüística, entre el crear y el recrear.

Las ideas estéticas y traductivas del mismo autor tienen mucho en común con concepciones de de la hermenéutica y de los Estudios de Traducción, de Schleiermacher, Berman, Benjamin, Venuti, dando preferencia —contra prácticas asimiladoras, etnocéntricas, domesticadoras— a estrategias extrañadoras, reconfiguradoras, extranjerizantes. Pero por otro lado él sabía que rescatar completa y perfectamente en otro idioma la “manera de decir” — expresión del mismo Guimarães Rosa— del original era difícil o incluso imposible, principalmente en los años 60 del

siglo XX. Entonces terminó aceptando y aún elogiando traducciones que en el fondo contradecían sus propios principios poéticos.

RA: *¿Cuál es su opinión sobre la primera traducción de Grande sertão: veredas al alemán? ¿En que pretende distinguirse de ella, en la meta y en la estrategia?*

BZ: Es un poco delicado hablar sobre la obra de un gran antecesor, amigo de Guimarães Rosa, muy elogiado por él, un importante embajador, por decirlo así, de la literatura brasileña y de literaturas ibero-románicas en la cultura de lengua alemana. Por otro lado, traducir al alemán como lo hacía él, hoy en día, es algo que no hace nadie, a partir de ninguna lengua, cuando se trata de literatura de alto nivel estético. Los estándares traductivos han mudado bastante. Meyer-Clason fue un representante de una época en que, en la práctica literaria, poco se distinguía traducción de adaptación y paráfrasis, siendo el traductor señor casi absoluto del texto meta. Tenía que obedecer sólo a las orientaciones de los editores, a la expectativa del público, a su propio gusto estético, no había crítica de traducción, no había “abogados” del original exigiendo que se le fuera leal. Meyer-Clason transpuso el portugués roseano, extremadamente distante del portugués estándar, a un alemán fluido, corriente, bonito, pleno de colores, de imágenes, sonoro, sin cualidad diferencial alguna con respecto al alemán estándar, cumpliendo enteramente las expectativas del público con relación a autores de ficción latinoamericanos, incumpliendo casi totalmente los principios poéticos de Guimarães Rosa. Un estilo que podría ser el de García Márquez, de Jorge Amado, de Adonias Filho y de muchos otros autores vertidos por el mismo traductor. Así, el lector no pudo conocer el habla pausada, a tientas, espontánea de Riobaldo, de su coloquialismo de hacendado meditabundo, que fue matón, un lenguaje lleno de infracciones contra la norma culta y la lógica discursiva, lleno de elipsis, anacolutos y laconismos, aquella oralidad al mismo tiempo popular y sofisticada, regional y filosófica, siempre absolutamente nueva y poética. Esa traducción alemana justamente hace lo contrario a todo lo que Guimarães Rosa quería, no choca, no resulta extraña, no es opaca ni enigmática, no es metafísica, completa elipsis gramaticales y lógicas, usa y abusa de lugares comunes y proverbios conocidísimos. Por otra parte, practica numerosas veces una jerga urbana a veces incluso vulgar, que recuerda novelas populares sobre la Segunda Guerra Mundial, un registro totalmente ajeno al portugués de Riobaldo. Pues este, pese a su poca escolaridad, evita cualquier vulgaridad, teniendo incluso una notable delicadeza en los registros que usa, que oscilan entre el coloquialismo cotidiana y lo sublime. Más grave en el procedimiento del traductor quizás sea la tendencia ilustrativa, ornamental y amplificadora al relatar situaciones y acciones, pues el traductor parece querer corregir un cierto abstraccionismo del autor, un casi ascetismo en la pintura de la realidad, inventando detalles de la trama y los personajes que no aparecen en el original.

Unos ejemplos. Bien al principio aparece un becerro deforme que los hombres de Riobaldo matan, lo que se expresa de una manera lacónica: “Mataram” [lo mataron]. Eso se transforma en alemán, aquí traducido: “ellos lo mataron a golpes inmediatamente”, es decir, el autor agrega un adverbio y concretiza el modo de matar, “corrigiendo” el relato relativamente sobrio y abstracto del autor. Cuando el Riobaldo brasileño dice “O acampamento da gente parecia uma cidade” [nuestro campamento parecía una ciudad], su tocayo alemán dice, traducido: “El campamento zumbaba como una colmena”, lo que en alemán es una imagen bastante usual, un lugar común, bonito, pero no es Guimarães Rosa. “Eu tinha o medo imediato” [yo tenía el miedo inmediato]

se transforma en “Yo tenía miedo desde las raíces del pelo hasta las puntas del pie”. La muerte del marido de María Mutema se narra en el original con poca concreción, pero con una redundancia, además una cuádruple aliteración: “morreu, amanheceu morto de madrugada”, lo que parece casi un oxímoron o paradoja, como si dijera: “se despertó muerto”. El traductor alemán ignora la redundancia y por otro lado comete una amplificación, inventando una información adicional: “de mañana él estaba acostado muerto en la cama”. Claro que probablemente aquel hombre solía dormir en una cama, aunque hubiera también la alternativa de la hamaca. De cualquier modo, si el autor prefiere silenciar aquí el lugar exacto del sueño y de la muerte del personaje, retratando la realidad con escasas y sugestivas pinceladas, el traductor no debería agregar detalles concretos, visibles, palpables, dando a su representación de la realidad un carácter más práctico, más ilustrativo, más realista —y más tradicional—. Al principio de la primer del primer cruce del Liso do Sussuarão, Riobaldo resumen con concisión genial el shock que le proporciona ese desierto: “Vi a Luz, castigo” [vi la luz, castigo]. En alemán, eso aparece de forma barroca: “Yo solo vi luz, dolorosa, y fue como un castigo”. En un texto poético, la secuencia de los sintagmas, de las ideas e imágenes forman parte de la configuración estética, aspecto que el traductor alemán ignora mucho más allá de las imposiciones gramaticales de la lengua alemana. Las permanentes infracciones del traductor contra la poética condensadora, elíptica, alusiva de Guimarães Rosa tiene una contrapartida en el aplanamiento de aparentes redundancias, como por ejemplo en la recurrente expresión roseana “homem humano” [hombre humano], qué pierde su adjetivo en la versión alemana. ¿Quién le permitió hacer eso al traductor? “homem humano” es mucho sugestivo, pues el lector justamente se pregunta que podría significar esa duplicación léxica y semántica, una figura etimológica. ¿Cómo puede un traductor eliminar ese y otros recursos estilísticos? Esto ocurre miles de veces en la traducción, imagínese. Otro problema es la tendencia a ignorar isotopias, palabras clave que reaparecen en determinados fragmentos del libro, guiando la lectura y estructurando la masa de texto. Una de ellas es “veredas” [senderos], que en el texto alemán se traduce por media docena de términos muy distintos, de modo que el lector no tiene la oportunidad de notar el papel estructural y poético de este término, concreto y simbólico, que aparece desde el título, es decir que las veredas pierden su identidad. Balance: la primera traducción alemana es muy buena en el sentido de seguir el modelo tradicional de las “belles infidèles”. Pero eso significa que, contrariando la poética roseana, adapta el texto al supuesto paladar de los lectores alemanes de la época, sin darles la oportunidad de formarse una idea de la hechura estética del original.

RA: *Observando la tradición de traducciones de Grande sertão: veredas, ¿se puede decir que hay una evolución en las estrategias de traducción? ¿Es posible que una traducción con profusión de palabras y construcciones extrañas cuente con la aceptación del público alemán?*

BZ: Quizás haya sido inevitable familiarizar, cuatro décadas atrás, al público alemán con la obra innovadora y singular de Guimarães Rosa disminuyendo drásticamente esa novedad y singularidad. Pero ahora, me parece, el texto roseano merece ser “transcreado”, como diría Haroldo de Campos, sin censura, sin eliminación ni añadido de ningún elemento expresivo, emotivo o ideológico —en la medida de lo posible, claro—, para permitir al lector de lengua alemana rastrear, conocer, vivir algo de la polisemia, fuerza sugestiva, mezcla de oralidad popular, erudición filosófica y experimentalismo estético del original, algo del riquísimo potencial de significados que

está disposición del lector del original, añadido de significados sugeridos por la cultura y por la fantasía del lector de la cultura de llegada. Pues en el caso de textos poéticos es importante que traduzcamos no sólo lo designado, sino el modo de designar las cosas, como dice Benjamin. Se puede vislumbrar, en el curso de más de medio siglo de esfuerzo traductivo dirigido a *Grande Sertón: veredas*, una tendencia a un respeto cada vez mayor por la poética roseana, gracias a mayores facilidades de investigación, y sobre todo gracias a una mayor disposición, de parte de los lectores, críticos y editores, a aceptar traducciones con un elevado grado de “choque” y “extrañamiento”. Hoy día, las posibilidades quizás sean mejores que nunca para reconfigurar, aproximadamente, el insólito estilo roseano, juego ambiguo entre revelación, alusión y opacidad, sin desanimar al lector, ofreciéndole una cualidad que Paul Celan reivindica de toda traducción poética: “fremde Nähe” —“cercanía ajena”—.

Recebido em 08/09/2017

Aceito em 21/11/2017