

Primeira Escrita

v. 7, n. 2

2020

ISSN 2359-0335

Dossiê
"Desdobramentos da
Literatura Contemporânea"



Revista do Curso de Letras
Câmpus de Aquidauana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



PRIMEIRA ESCRITA
Revista do Curso de Letras do Câmpus de Aquidauana
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Coordenação

Editora-chefe: Daniela de Souza Silva Costa (UFMS)

Editor-adjunto: Mario Marcio Godoy Ribas (UFMS)

Periodicidade

Semestral

Divulgação

Eletrônica em

<https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres>

Contato Principal

Daniela de Souza Silva Costa

primeiraescritacpaq@ufms.br

Endereço para correspondência

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Revista Primeira Escrita

A/C Daniela de Souza Silva Costa

Rua Oscar Trindade de Barros, 740

Bairro da Serraria

Aquidauana – MS

CEP 79200-000

Conselho Editorial

Ada Magaly M. Brasileiro, Faculdade Pitágoras, Brasil

Alcione Maria Santos, UFMS, Brasil

Auri Claudionei Matos Frubel, UFMS, Brasil

Eliane Mourão, UFOP, Brasil

Esequiel Gomes da Silva, UFPA, Brasil

Maria Alzira Leite, UNINCOR, Brasil

Maria Angela P. Teixeira Lopes, PUC Minas, Brasil

Morgana Fabiola Cambrussi, UFFS, Brasil

Nara Hiroko Takaki, UFMS, Brasil

Paulo A. Pereira, Universidade de Aveiro, Portugal

Raimunda Madalena A. Maeda, UFMS, Brasil

Rauer Ribeiro Rodrigues, UFMS, Brasil

Reinaldo F. Silva, Universidade de Aveiro, Portugal

Rogério Vicente Ferreira, UFMS, Brasil

Rosana Cristina Zanelatto Santos, UFMS, Brasil

Simone de Paula dos Santos, UFVJM, Brasil

Projeto Gráfico

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

Revisão de Língua Espanhola

Edelberto Pauli Júnior, UFMS

Revisão de Língua Inglesa

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

Os conteúdos e as opiniões emitidas nos textos da Revista Primeira Escrita são de inteira responsabilidade dos seus autores.

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.





SUMÁRIO

- 4 APRESENTAÇÃO
Por José Alonso Torres Freire e Rejane Cristina Rocha

DOSSIÊ “DESDOBRAMENTOS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA”

- 6 O CAIPIRA REPRESENTADO EM JECA TATU E ZÉ BRASIL: VISÃO E OPINIÃO EM MONTEIRO LOBATO
por Marcell Nunes de Souza
- 16 HISTÓRIAS QUE SE LIGAM: UM OLHAR SOBRE A OBRA "AQUIDAUANA E OUTRAS HISTÓRIAS SEM RUMO", DE MAURO PINHEIRO
por Suellen Silva Varela
- 25 O JOGO RACIAL: ANÚNCIOS E DENÚNCIAS DA CRISE NOS CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO, GEOVANI MARTINS E JOSÉ FALERO
por Thiago Martins Rodrigues
- 37 RASTROS AUTOBIOGRÁFICOS NA POESIA DE FERNANDA YOUNG
por Rhusily Reges da Silva Lira
- 47 ANÁLISE DE PARADOXOS, COM BASE NA MEMÓRIA E IDENTIDADE, DO PROTAGONISTA DE "A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS"
por Eduardo Pereira Machado, Jenifer Schnorr Simão e July Helen Valle da Silva
- 55 MAYOMBE: UMA GUERRA INTER-FRONTEIRAS
por Thaís Gouvêa Silva
- 63 MÃES À MARGEM: A CONSTRUÇÃO DA MATERNIDADE NO CONTEXTO DE ESCRAVIDÃO NOS ROMANCES “AMADA” E “COMPAIXÃO” DE TONI MORRISON
por Yasmin Ferreira Chinelato
- 71 LITERATURA DE CONVERGÊNCIA EM "AMOR DE CLARICE", DE RUI TORRES
por Edvânio Caetano da Silva



82 REESCRITAS NA CONTEMPORANEIDADE: FANFICTION & CULTURA REMIX
por Ingrid Lara de Araújo Utzig

94 ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION: REFLEXÕES SOBRE A
CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DA LITERATURA DIGITAL
por Natália Cristina Estevão



APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ “DESDOBRAMENTOS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA”

José Alonso Tôrres Freire

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Rejane Cristina Rocha

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

A Equipe editorial da Revista Primeira Escrita tem a satisfação de apresentar este Volume 7, número 2, desta vez com dossiê dedicado à literatura contemporânea e seus desdobramentos. Como prevíamos ao propor receber estudos que contemplassem a multiplicidade de meios e linguagens presentes na literatura da contemporaneidade, recebemos vários artigos, versando sobre os mais diversos aspectos do campo, desde autores emblemáticos entre os nacionais, como Monteiro Lobato (sempre contemporâneo), ou estrangeiros, como Valter Hugo Mãe e Toni Morrison, até análises de performances no ambiente digital, o qual tem sido bastante acionado pelos novos autores de nosso tempo pela facilidade e praticidade para a publicação de seus originais, sem passar pelo crivo de editoras convencionais.

O primeiro artigo, de Marcell Nunes de Souza, dedicado ao grande Monteiro Lobato, é um estudo sobre as mudanças de opinião ao longo do tempo desse autor tão importante da literatura nacional e vítima de muitas polêmicas na atualidade que, em geral, envolvem desconhecimento do conjunto das obras do autor. Assim, o artigo busca demonstrar como Lobato muda de opinião acerca da participação do caboclo nas queimadas no campo, incluindo a transformação de Jeca Tatu em Zé Brasil. De certa forma, o artigo demonstra a contemporaneidade de Lobato e suas preocupações que se projetam em nosso tempo, basta observar as intensas queimadas

que assolam o sul da Amazônia e o Pantanal neste momento, um sinal de que pouco mudou desde que ele lançou seu apelo em forma de texto no começo do século XX.

De Lobato vamos a um estudo sobre um jovem romancista brasileiro da atualidade, Mauro Pinheiro. Nesse segundo artigo, de Suellen Silva Varela, intitulado “Histórias que se ligam: um olhar sobre a obra *Aquidauana e outras histórias sem rumo*, de Mauro Pinheiro”, a autora analisa essa coletânea de contos ressaltando o fato de que vários personagens transitam entre as narrativas, sendo cada uma delas com um ponto de vista diferente, como num jogo de vozes que compõem um interessante painel humano.

Outro tema contemporâneo bastante debatido comparece no artigo de Thiago Martins Rodrigues, dedicado a uma análise da denúncia do persistente racismo na sociedade brasileira representada em textos de três autores da atualidade. A atualidade do tema aparece especialmente num momento de recrudescimento de preconceitos vários entre nós.

Os traços biográficos presentes na obra de Fernanda Young são o objeto do quarto artigo, de Rhusily Reges da Silva Lira, que busca analisar como se projeta esse aspecto em um livro de poemas, além de considerar também um livro de ensaios da autora objeto do estudo.

Passando à literatura portuguesa, o artigo de Eduardo Pereira Machado, Jenifer Schnorr



Simão e July Helen Valle da Silva, intitulado “Análise de paradoxos, com base na memória e identidade, do protagonista de ‘A máquina de fazer espanhóis’”, focaliza a configuração fragmentada e a identidade instável do narrador-personagem do romance de Valter Hugo Mãe.

Já Thais Gouvêia Silva, em “Mayombe: uma guerra inter-fronteiras”, analisa o romance homônimo de Pepetela, que representa em sua narrativa, para além dos problemas coloniais que marcaram o continente africano, as disputas internas presentes em seu país, Angola.

No artigo de Yasmin Ferreira Chinelato, intitulado “Mães à margem: a construção da maternidade no contexto de escravidão nos romances *AMADA* e *COMPAIXÃO*, de Toni Morrison”, a figura da mãe é focalizada a partir de romances da premiada autora norteamericana, os quais representam essa questão a partir das relações desiguais que ocorrem no exercício desse papel no ambiente de senhores e escravos.

Saindo da literatura convencional, digamos assim, o próximo artigo, “Literatura de convergência em “Amor de Clarice”, de Rui Torres”, de autoria de Edvânio Caetano da Silva, é dedicado especificamente a uma análise da releitura do conto “Amor”, de Clarice Lispector, realizada no ambiente virtual, com todas as implicações que esse gesto traz.

Permanecendo nesse ambiente, o artigo de Ingrid Lara de Araújo Utzig, “Reescritas na contemporaneidade: fanfiction & cultura remix” aborda as releituras que muitos fãs promovem de obras-fontes, muitas vezes promovendo sua divulgação entre um público que, de outra forma, dificilmente teria acesso a elas.

Por fim, o artigo de Natália Cristina Estevão é dedicado à construção da memória da

literatura digital, um aspecto de nosso tempo que está em pleno desenvolvimento.

Dessa forma, com esses artigos que fornecem um amplo panorama de várias questões importantes para a contemporaneidade a partir da literatura, além dos desdobramentos no campo digital, esperamos ter contribuído para uma reflexão acerca da arte no presente, uma crítica sempre difícil, já que nele estamos inseridos.



O CAIPIRA REPRESENTADO EM JECA TATU E ZÉ BRASIL: VISÃO E OPINIÃO EM MONTEIRO LOBATO*

Marceli Nunes de Souza

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

RESUMO

Objetiva-se, por meio deste trabalho, o estudo de quatro textos da literatura brasileira do século XX, escritos por Monteiro Lobato, para uma análise sobre a visão do autor acerca do caipira brasileiro: “Velha praga”, “Urupês”, “Jeca Tatuzinho”² e “Zé Brasil”. Comparando-os, vemos que todos eles representam a vida simples e sofrida do caipira brasileiro, com uma crítica acirrada ao subdesenvolvimento no primeiro texto; uma tentativa de compreensão mais profunda do problema enfrentado pelo personagem no segundo e no quarto textos, e a intenção de ensinar higiene e saneamento às crianças no terceiro texto. Como resultado deste trabalho, pretendemos demonstrar que as divergências entre as publicações selecionadas mostram mudanças de pensamento do autor frente ao sofrimento de um povo que não tem a propriedade da terra nem acesso a uma moradia digna. Como suporte a esta análise, recorreremos a autores como Lajolo, Azevedo, Camargos e Sacchetta, Massaud Moisés, entre outros autores. Em um momento em que muitos autores e monumentos do passado são reavaliados, muitas vezes de forma anacrônica, buscamos ressaltar, com este artigo, a importância e a contemporaneidade de Monteiro Lobato na literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Monteiro Lobato, Urupês; Jeca Tatu; Caipira.

ABSTRACT

This research aims to study four texts of the 20th century Brazilian literature, written by Monteiro Lobato, in order to analyze the Brazilian bumpkin's view: “Velha praga”, “Urupês”, “Jeca Tatuzinho” and “Zé Brasil”. By comparing the four texts, we see that they all represent the simple and suffering life of the Brazilian bumpkins, with a tough criticism of underdevelopment in the first text; an attempt of a deeper understanding of the problem faced by the character in the second and fourth texts, and the intention of teach children hygiene and sanitation in the third text. As a result of this work, it is intended to demonstrate that the divergences among the four selected texts show changes in the author's thinking in the face of the suffering of that people who do neither have the land ownership, or access to decent housing. To support this analysis, we use works of Resende, Lajolo, Azevedo, Camargos and Sacchetta, Massaud Moisés, among other authors. At a time when many authors and monuments of the past are reassessed, often anachronistically, we seek to emphasize, with this article, the importance and contemporaneity of Monteiro Lobato in Brazilian literature.

Keywords: Brazilian Literature; Monteiro Lobato; Urupês; Jeca Tatu; Zé Brasil; Bumpkin.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/MEC – Brasil. Agradeço ao prof. Dr. José Alonso Tórres Freire pela orientação deste trabalho e ao Prof. José Osvaldo Sampaio Bueno pelo auxílio na escrita do abstract.

¹ Sobre as publicações; “Velha praga” e “Urupês”, os mesmos encontram-se em: LOBATO, Monteiro. **Contos Completos**. 1ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.il.

² O mesmo encontra-se devidamente referenciado em: LOBATO, José Bento Monteiro. **Jeca Tatuzinho**. Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com/2010/11/monteiro-lobato-jeca-tatuzinho.html>. Acesso em: 13 nov. 2019.



Marceli Nunes de Souza é acadêmica do curso de Letras, habilitação em Português/Inglês da UFMS.

E-mail: marceli.ns2017@gmail.com

INTRODUÇÃO

Monteiro Lobato (1882-1948) foi um intelectual que não se furtou a participar de polêmicas e houve várias a partir de suas obras, inclusive no presente, algumas vezes com uma visão anacrônica do autor³. Muitas críticas também desconsideram seu contexto de formação e de produção, isolando trechos de livros e ignorando outros textos que poderiam mostrar as mudanças de opinião ao longo do tempo.

Levando em conta esses aspectos, buscamos analisar, por meio de estudo comparativo, quatro textos sobre a visão do caipira brasileiro na obra de Monteiro Lobato: “Velha praga” (1914 apud LOBATO, 2014), “Urupês⁴” (1918 apud LOBATO, 2014), “Jeca Tatuzinho” (1924) e “Zé Brasil” (1947).

Comparando-os, vemos que todos eles representam a vida simplória e sofrida do caipira brasileiro, com uma crítica acirrada ao atraso econômico de boa parte da população rural brasileira. O primeiro texto é uma tentativa de compreensão mais profunda do problema enfrentado pelo personagem; no segundo, aparece a figura do Jeca Tatu, que representa toda a miséria, atraso econômico e descaso do governo com a população rural do Brasil. No terceiro texto, figura a personagem do Jeca Tatuzinho, mostrado como alguém que não é preguiçoso, mas sim, doente.

No último texto, como veremos melhor mais adiante, Monteiro Lobato utiliza-se de uma linguagem simples para fazer severas críticas à exploração sofrida pelos trabalhadores rurais pelos arrendatários, sujeitando-se às condições impostas pelos latifundiários. Em especial, no terceiro texto, Monteiro Lobato deixa clara a compreensão e amadurecimento político dele sobre a questão agrária no Brasil. Mais tarde, em 1947, o escritor iria também rever a figura do Jeca Tatu e transformá-lo em Zé Brasil, demonstrando que mudara de opinião a respeito dos arrendatários.

Para a consecução dos objetivos deste artigo, recorreremos a autores como Mata (2011), que discute as implicações do conceito de representação, e a estudiosos da obra de Monteiro Lobato, tais como Zöler (2019), Penteado (2011) e Marisa Lajolo (2006; 2019), entre outras referências.

1 UM PERCURSO DE MUDANÇA

Sobre a representação, Mata (2011, p. 117) explica que ela é como uma “[...] apropriação do real, plasmada por uma linguagem que visa a comunicar um conteúdo recortado desse real, [...] que quando recria personagens, acaba por recriar [...] a Língua dos indivíduos, falando em seus nomes”. No entanto, o autor ficcional fala de determinado lugar e perspectiva, o que tem consequências, pois as representações extrapolam o texto e o próprio campo literário (cf. MATA, 2011, p. 20). É sobre essa noção problemática da representação, sobre essa voz do indivíduo que aparece no texto literário que buscamos construir a nossa linha de raciocínio na análise

³ Sobre o anacronismo nos estudos literários, Roncari (2002, p. 62) afirma que um dos grandes erros dos estudos literários é “[...] transportar preocupações e graus de consciência de uma época avançada para homens de tempos passados”. O autor se refere a isso ao falar sobre Anchieta, mas bem pode ser associado a Monteiro Lobato, pois, quando encontramos críticas

sobre sua obra, em geral não se menciona que ele nasceu em 1882, além de suas mudanças de opinião ao longo de sua obra, como buscamos demonstrar aqui.

⁴ Expressão usada pela mãe de Monteiro Lobato para designar cogumelos parasitários que nascem em madeiras podres (cf. ZÖLER, 2019, p. 38).



dos textos de Monteiro Lobato. Nos selecionados, vemos personagens que até aí praticamente não tinham voz, como, por exemplo, Zeca Tatu e, posteriormente, Zé Brasil, como veremos mais adiante.

Contudo, essa virtual invisibilidade deixa de existir quando, no ano de 1914, é escrito e publicado em jornal, a partir da experiência do autor como fazendeiro, o texto “Velha praga” em forma de manifesto e repúdio por parte de Monteiro Lobato, que não se conformava com a maneira de tratamento da terra, sofrendo constantemente com os incêndios causados pelos “piolhos da terra”, segundo ele.

Junto a esse descontentamento com que ele pensava ser a ignorância do homem do campo, ele enfatiza também a preocupação dos brasileiros com os imigrantes alemães, como se vê em: “ANDAM TODOS EM NOSSA TERRA por tal forma estonteados com as proezas infernais dos belacíssimos ‘vons’ alemães, que não sobram olhos para enxergar males caseiros” (LOBATO, 1914, p. 163; trecho em maiúsculas no original). Em certo momento, Lobato comenta o incêndio na Mantiqueira: “a serra da Mantiqueira ardeu como ardem aldeias na Europa, e é hoje um cinzeiro imenso, entremeado aqui e acolá de manchas de verdura [...]” (LOBATO, 1914, p.163). Na visão de Monteiro Lobato, o fogo que ardia aqui era mais importante de ser observado e discutido do que o que fazia arder a Europa naquele momento, envolvida em guerra.

Quando explode a I Guerra Mundial em 1914, Lobato está completando três anos de fazendeiro e seus rendimentos ainda eram poucos pelo trabalho que tinha no campo. Ele começa a ter problemas com os “agregados” do lugar, que não conseguem perceber que destroem a terra que os alimenta. Esse período da vida de Lobato lembra-nos do percurso do personagem de Lima Barreto, Policarpo

Quaresma⁵, quando este foi passar um período no campo para se recuperar ao sair do manicômio, devido ao fato de ter escrito e enviado um documento a um oficial, em Tupi. No caso de Lobato, ele começa a ter problemas com os “agregados” do lugar, que não conseguem perceber que destroem a mesma terra que cultivam ao recorrerem às queimadas.

Lobato falava de sustentabilidade muito antes que esse termo se tornasse “moda” atualmente e ser popularizado pelos meios de comunicação. Em *Monteiro Lobato Furacão na Botocúndia* (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 56), os autores relatam que “na convivência diária com os caboclos espanta-se como desrespeitam a natureza que os alimenta, abriga, e sustenta”, ou seja, Lobato possuía uma visão que hoje diríamos ecológica. Nesse sentido, o escritor escreve um artigo com o título “Velha praga” (LOBATO, 2014, p. 163-168), no qual faz duras críticas ao fato de se olhar muito para fora do país e dar pouca importância aos problemas e à falta de conservação das matas. Esse fato também nos faz perceber a semelhança com o discurso de Policarpo Quaresma, o personagem de Lima Barreto citado antes, que defendia a valorização e o investimento nas pessoas da terra.

Lobato tece sérias críticas sobre a permissividade do governo, ao se manter inerte frente à devastação de áreas como o Vale do Paraíba. Ele escreve um violento protesto, que é publicado no corpo principal do jornal “O Estado de S. Paulo” sob o título “Velha praga”. Com a repercussão do texto, ele escreve o artigo “Urupês” (LOBATO, 2014, p. 169-180), em 23 de dezembro de 1914, “dando vida à personagem-símbolo, não só de sua obra, mas de toda uma fase da literatura brasileira: Jeca Tatu” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 58).

⁵ BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 17. ed. São Paulo: Ática, [s.d.]. (Bom Livro).



Essa personagem, que povoava somente seu imaginário, agora personifica a visão que ele tem do caboclo, segundo o autor um ser desprovido de força de vontade e de senso estético, feio e grotesco. Em “Urupês” Lobato acentua a ignorância e a preguiça do habitante do interior, caracterizando-o como uma espécie de sacerdote da “Grande Lei do Menor Esforço” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 58). Segundo a visão do escritor, esse sacerdócio fazia o povo da época utilizar os recursos que a terra dava, sem gastar energia para alcançar qualquer objetivo maior na vida.

Ao descrever o Jeca Tatu (LOBATO, 2014, p. 169), embora com uma visão extremamente negativa, Monteiro Lobato quebra a visão romântica construída pelo Indianismo de um José de Alencar, por exemplo, com os “Peris” e “Ubirajaras” encarnando a figura do “bom selvagem”, configurados com orgulho indomável, fidalguia e coragem. Cabe aqui um breve trecho para ilustrar essa associação entre o indianismo e o caboclo, como se vê abaixo:

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de “caboclismo”. O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; a ocará virou rancho de sapé; o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda trouxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito (LOBATO, 2014, p. 170).

A passagem de Monteiro Lobato na fazenda da família, convivendo com as peculiaridades do lugar, foi o momento em que houve a ruptura dessa visão do homem romantizado que vive no campo, cuja perspectiva representa na construção do Jeca Tatu. Para o escritor, personagens como Peri são fruto da imaginação de escritores que nunca pisaram no campo, por isso possuíam uma visão equivocada e errônea do habitante daquele espaço do país.

A grande repercussão de seus artigos “Urupês” e “Velha Praga” pelo país gerou

enorme polêmica. Fato é que muitos escritores que se sentiram ofendidos pela visão construída por Lobato tentaram criar personagens do campo para contrapor-se a ele (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 61). Assim, percebemos que ele deu certo incentivo indireto à literatura alheia, conseguindo fomentar novas criações, mesmo sem ter esse objetivo.

Em suma, Monteiro Lobato tornou-se uma figura conhecida no meio da imprensa como um polemista, pois seus artigos abordavam problemas nacionais importantes, estimulando debates acerca da realidade brasileira que muitos insistiam em ignorar.

Por outro lado, a importância que se dava aos acontecimentos na Europa revoltava Lobato, pois enquanto isso os problemas internos do Brasil eram deixados de lado e ele deixa esse aspecto bem claro no trecho a seguir:

“preocupa à nossa gente civilizada o conhecer enquanto fica na Europa por dia, em francos e cêntimos, um soldado em guerra; mas ninguém cuida de calcular os prejuízos de toda sorte advindos de uma assombrosa queimada destas” (MONTEIRO LOBATO, 1914, p. 164).

Em seu texto, o escritor se preocupa com os prejuízos que estava sofrendo por consequência das queimadas e da destruição das matas. O autor também critica a falta de visão dos agregados, bem como dos fazendeiros, que perdiam as riquezas da fauna e flora por conta das queimadas (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 56). Ele sabia que estas, em grande parte, eram, sim, causadas pelos caboclos, contudo, feitas mediante ordens recebidas dos fazendeiros, que sabiam que dificilmente alguém poderia apontar os culpados. É importante ressaltar que fatos assim acontecem até hoje, com os responsáveis sabendo que é quase impossível descobrir os culpados.



O que ninguém esperava era que Monteiro Lobato, nesse momento, apontasse os culpados pelos incêndios e pelo descuido com a terra: “qual a causa da renitente calamidade? A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra [...]” (LOBATO, 1914, p. 164). Aqui, há a representação da personagem vista de uma maneira depreciativa, recortada do real, pois a visão mantida pelo autor do texto é superficial. Ele ainda não tem conhecimento da causa, da situação em que vive a personagem (caipira), que por ele é representada de forma tão superficial e preconceituosa. Conforme o autor, esse “funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças” (LOBATO, 1914, p. 165). No entanto, essa inadaptação não ocorre por vontade do caboclo, mas pela situação econômica e social em que ele se encontra, como o próprio Lobato descobriria depois.

Foi então que, em meio à vida no campo, começou a gestar ideias e projetos novos, tanto é que parece ter sido nesse período que ele vislumbra a figura do “caboclo” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 54), a qual ele escreve para o amigo Rangel contando sobre a teoria do caboclo como o piolho da terra: “porrigo decalvans das terras virgens?” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 54). Nessa mesma carta, ele descreve sua primeira visão que tem sobre o caboclo. Ele o caracteriza como sendo um ser baldio e desprezível, um sujeito inadaptável à terra, que só serve para prejudicá-la. O escritor o descreve como um ser inadaptável à civilização, como se ele tivesse escolhido a condição em que se encontra:

“Já te expus a minha teoria do caboclo, como piolho da terra, o *Porrigo decalvans* das terras virgens? Ando a pensar em coisas com base nesta teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência europeia”. Lobato pensa

em contemplar, no trabalho planejado, a figura do caipira. “Um feto que já me dá pontapés no útero é a simbiose do caboclo e da terra, o caboclo considerado o mata-pau da terra, constritor e parasitário, o aliado do sapé e da samambaia, um homem baldio, inadaptável à civilização [...]” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 54).

Merece destaque na citação a seguir o fato de que, por mais que se critique a situação de parasita do caboclo, ele não tem ganho com suas ações, ele entra e sai com as mesmas bagagens, tanto material como cultural: “é de vê-lo surgir a um sítio novo para nele armar a sua arapuca de ‘agregado’ [...] feito o que, salta para diante com a mesma bagagem com que ali chegou” (LOBATO, 1914, p. 165). De acordo com o autor, o caboclo era desprovido de dignidade, pois não havia consideração para com ele, fato explicitado na fala: “curioso esse preceito: “ao caboclo, toca-se”, como se toca um cachorro importuno” (LOBATO, 1914, p. 167). De certa forma, nesse mesmo trecho já se vê que o caboclo é um mero coadjuvante no drama das queimadas.

No segundo texto, “Urupês”, publicado originalmente em 1918, a exemplo do que vimos no texto anterior, Lobato expressa que amargava prejuízos em sua fazenda, vinha tendo problemas com seus agregados e estava cansado com as constantes queimadas causadas pelos caboclos. Ele faz uma crítica à idealização do passado:

Esboroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios num gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e Iracema aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar sertões de Winchester em punho (LOBATO, 1914, p. 169).

No texto em questão, o escritor contrapõe novamente a ideia de índio idealizado na figura de Peri, de Alencar: “morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, protótipo de tantas



perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleve em beleza de alma e corpo” (LOBATO, 1914, p. 169).

Contrapondo-se a essa visão dos românticos, o caboclo de Monteiro Lobato não era em nada idealizado, mas, ao contrário, trazia suas características negativas enfatizadas, tendo como símbolo máximo o personagem Jeca Tatu: “contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci” (LOBATO, 1914, p. 169).

Lançado em 1924, Jeca Tatuzinho veio ensinar noções de higiene e saneamento às crianças, por meio desse personagem-símbolo criado por Monteiro Lobato. O texto se inicia com a seguinte frase: “Jeca Tatu era um pobre caboclo que morava no mato, numa casinha de sapé. Vivia na maior pobreza, em companhia da mulher, muito magra e feia e de vários filhinhos pálidos e tristes” (LOBATO, 1924). Mais uma vez, podemos perceber a imagem triste e deprimente criada por Monteiro Lobato para descrever o Jeca Tatu. Observamos ainda que o homem do campo, na visão de Lobato, é um ser totalmente desprovido de alegria e de esperança, simplesmente sobrevivendo às intempéries da vida. Essa personagem teve o propósito de divulgar os produtos de seu amigo farmacêutico Cândido Fontoura e do laboratório Fontoura Serpe & Cia, em especial do Biotônico (ZÖLER, 2019, p. 123):

Jeca Tatu passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, sem ânimo de fazer coisa nenhuma. Ia ao mato caçar, tirar palmitos, cortar cachos de brejaúva, mas não tinha ideia de plantar um pé de couve atrás da casa. Perto corria um ribeirão, onde ele pescava de vez em quando uns lambaris e um ou outro bagre. E assim ia vivendo (LOBATO, 1924).

A visão que todos tinham sobre Jeca era demasiada desanimadora, como se vê a seguir:

“Jeca só queria beber pinga e espichar-se ao sol, no terreiro. Ali ficava horas, com o cachorrinho rente, cochilando. A vida que rodasse, o mato que crescesse na roça, a casa que caísse. Jeca não queria saber de nada. Trabalhar não era com ele” (LOBATO, 1924).

Para piorar a situação de Jeca, ele era a todo momento comparado com seu vizinho italiano, que trabalhava duro sem parar: “perto morava um italiano já bastante arranjado, mas que ainda assim trabalhava o dia inteiro. Por que Jeca não fazia o mesmo?” (LOBATO, 1924). Aqui percebemos como era valorizado o trabalho dos estrangeiros, como o governo incentivava a permanência dos imigrantes em terras brasileiras e desvalorizava os que aqui moravam, não lhes dando condições de plantio, colheita e de viver com dignidade em suas terras.

Nas leituras observamos que Jeca não era assim, pois os motivos aparecem no decorrer do texto. Entre eles, podemos enfatizar a visita, por acaso, de um médico, e a questão da saúde aparece no enredo, que, na visão de Lobato, é a solução dos problemas do Jeca. Entendemos aqui, mais uma vez, que a resposta para as mazelas do homem do campo vem de fora, por meio de terceiros. Ou seja, na visão lobateana, o Jeca não é vadio, ele está doente. Percebemos então, que em nenhum momento, a solução dos problemas do homem rural poderia ser resolvida por ele somente, sendo sempre necessária uma ajuda externa:

Um dia um doutor portou lá por causa da chuva e espantou-se de tanta miséria. Vendo o caboclo tão amarelo e magro, resolveu examiná-lo.

- Amigo Jeca, o que você tem é doença.
- Pode ser. Sinto uma canseira sem fim, e dor de cabeça, e uma pontada aqui no peito, que responde na cacunda.
- Isso mesmo. Você sofre de ancilostomíase.
- Anci... o que?



- Sofre de amarelão, entende? Uma doença que muitos confundem com a maleita.
- Essa tal maleita não é sezão?
- Isso mesmo. Maleita, sezão, febre palustre ou febre intermitente: tudo a mesma coisa. A sezão também produz anemia, moleza e esse desânimo do amarelão; mas é diferente. Conhece-se a maleita pelo arrepio ou calafrio que dá, pois é uma febre que vem sempre em horas certas e com muito suor. Quem sofre de sezão sara com o MALEITOSAN FONTOURA. Quem sofre de amarelão sara com a ANKILOSTOMINA FONTOURA. Eu vou curar você (LOBATO, 1924).

O médico dá o diagnóstico e a solução dos problemas. Ele aparece no texto como o salvador da personagem, aquele que resolve todos os problemas. Logo, como em um passe de mágica, o Jeca deixa seus maus hábitos e passa a viver igual ou melhor que seu vizinho. A vida de Jeca muda radicalmente, ele se cura, volta a trabalhar, reduz a bebida, sua pequena plantação prospera e o trabalhador se torna um homem honrado pelas outras pessoas. A “Família Tatu” agora só anda calçada e, portanto, saudável (LOBATO, 1924). É assim que Monteiro Lobato denuncia a precária situação do trabalhador rural, revelando que medidas simples poderiam transformar este cenário sombrio. Mal ele sabia que essa situação dos trabalhadores rurais não mudaria com o tempo, pois ainda podemos observar que há esse descaso com grande parte dos trabalhadores rurais no Brasil de hoje.

Por conta de suas ideias revolucionárias e de crescimento econômico do Brasil, Lobato defende a ideia de que o Brasil tem grande potencial na produção do petróleo e isso faz com que crie inimizade com o então presidente Getúlio Vargas e com vários empresários ao publicar diversos livros falando da produção petrolífera no Brasil. O escritor chega a ser preso por duas vezes por defender tal pensamento, é perseguido pela ditadura e se aproxima dos comunistas. Pouco antes dessa indisposição com o governo Vargas, Lobato, na

gestão de Eurico Gaspar Dutra, escreve seu último livro, *Zé Brasil* (1947), lançado em folhetim por uma editora do Rio de Janeiro. O personagem de Jeca Tatu é reelaborado, metamorfoseado não mais como Jeca Tatu, mas, sim, como Zé Brasil (LOBATO, 1947).

Monteiro Lobato conclui que, na situação política da metade do século XX, seria inútil tratar o Jeca com a campanha sanitária, como foi tratado anteriormente no artigo comentado antes. Ele atesta que “sobre a miséria infinita desses desgraçados está acorocado a nossa civilização = o sistema de parasitismo que come, veste-se, mora e traz a cabeça sob a asa para evitar o conhecimento da realidade” (LOBATO, 1947). Essa visão expressa que Jeca é avesso à civilização e que seu inimigo maior são os coronéis Tatuíras:

Eu era 'agregado' lá (na fazenda) e ia labutando na grota. Certo ano tudo ocorreu bem e as plantações ficaram a maior das belezas. O coronel passou por lá, viu aquilo – e eu não gostei da cara dele. No dia seguinte me “tocou” de suas terras como quem toca um cachorro; colheu as roças para êle [...] (LOBATO, 1947).

Nesse panorama, o escritor chama atenção para as injustiças sofridas pelos trabalhadores rurais que, por não possuírem nada, são obrigados a se submeterem às vontades dos donos da terra, aos seus desmandos e a sua desconsideração. Tal qual o Jeca, Zé Brasil compartilha de algumas características, que são semelhanças evidenciadas no trecho em que as duas personagens se percebem:

- Coitado deste Jéca! Dizia Zé Brasil olhando para aquelas figuras. Tal qual eu. Tudo que êle tinha eu também tenho. A mesma opilação, a mesma maleita, a mesma miséria e até o mesmo cachorrinho. Pois não é que meu cachorro também se chama Jolí? (LOBATO, 1947).

Zé Brasil, em seu processo de autoconhecimento, percebe-se como um ser



miserável, com as mesmas doenças e mazelas, o que o fazia se perceber como um caipira, doente, com uma aparência deplorável e que até seu estilo de vida era semelhante à figura do Jeca. Nessa leitura, é possível notar que Zé Brasil parece sofrer um choque com essa percepção.

Lajolo (2006) nos chama atenção para a representação dessa personagem como uma crítica ao jovem Lobato dos textos anteriores, “Velha Praga” e “Urupês”, nos quais Lobato criticou severamente a figura do caboclo sem ter a real noção das condições pelas quais eles passavam. Em *Zé Brasil*, ele percebe o Jeca como um sem-terra, expropriado, cuja única salvação, na visão de Lobato, está no Cavaleiro da Esperança, Luís Carlos Prestes, representado, ao final do texto, com o punho fechado, o olhar direto, o rosto erguido, como um autêntico herói. Lobato defende veementemente, no decorrer do texto, a posição de Prestes como salvador do homem do campo: “Prestes! Prestes!... Por isso é que há tanta gente que morre por ele. Estou compreendendo agora. É o único homem que quer o nosso bem. O resto, eh, eh, eh! é tudo mais ou menos coronel Tatuira [...]” (LOBATO, 1946).

Quando Monteiro Lobato nomeia seu personagem com a alcunha de Zé Brasil, ele faz a junção do nome Zé, que é a abreviação de José, nome comum e mais utilizado no Brasil, e, junto a ele, Lobato acrescenta Brasil, para referenciar uma grande parte da população brasileira. Pode ser observado aqui que a visão de Lobato sobre o caboclo mudou completamente, talvez pelo fato de ele ter amadurecido e percebido o sofrimento pelo qual passava a maior parte da população rural da época. Além disso, o autor parece ter entendido que o motivo de os caboclos não se fixarem na terra era simplesmente o fato de eles não possuírem propriedades, conforme consta da passagem a seguir:

[...] Luiz Carlos Prestes...

- Já ouvi falar. Diz que é um tal comunista que quer desgraçar o mundo, acabar com tudo...
- Quer acabar com a injustiça do mundo. Quer que em vez de um Tatuira, dono de milhares de alqueires de terra e vivendo à custa dos que trabalham, homem prepotente que fez o que fez a você...
- Que toca a gente...
- Que toca, que manda prender e meter o chanfallo em quem resmunga, haja centenas de donos de sítios dentro de cada fazenda, vivendo sem medo de nada, na maior abundância e segurança (LOBATO, 1947).

Em seguida, no decorrer do texto, Zé Brasil toma consciência da situação social em que vive, dos donos da terra, das propostas do Partido Comunista e da ideia da divisão da terra e vê como está à margem da sociedade brasileira:

Pois é o que Prestes quer. O sonho dele é fazer que todos os que trabalham na terra sejam donos de um sítio de bom tamanho, onde vivam felizes, plantando muitas árvores, melhorando as benfeitorias. E todos vivendo sossegados, sem receio de que um Tatuira os toque e fique com tudo. É só isso o que Prestes e seus companheiros querem.

Mas por que então esse homem é tão guerreado?

Justamente por isso. Quem é que o guerreia? Os que trabalham na roça, como você? Os que sofrem a injustiça do mundo, como você? Os que nas cidades ganham a vida nos ofícios ou como operários de fábricas? Os que produzem tudo quanto existe no mundo? Não. Os que combatem Prestes e as ideias de Prestes não são os que trabalham e sim os que vivem à custa do trabalho dos outros.

Como aqui o coronel Tatuira.... Exatamente. São os Tatuíras que tomaram conta do mundo e como para eles está tudo bem, não querem mudança nenhuma (LOBATO, 1947).

Zé Brasil, o último texto de Monteiro Lobato – haja vista que ele faleceria no ano seguinte, 1947, possui uma linguagem simples e, ao que parece, direcionada ao público ruralista.



Constatamos, ainda, que há uma denúncia contundente contra as condições sociais responsáveis pela miséria e a falta de ânimo dos trabalhadores rurais. Vemos assim que suposta preguiça não passa de uma certa desesperança que os dominava, simplesmente, por eles não serem detentores de sua propriedade.

Sobre isso, Antonio Candido (apud BERLATO, 2011) afirma que a preguiça com que qualificamos o caipira, simplesmente, é uma forma de vida própria, pois o referido personagem sobrevive da caça e da pesca, inclusive como uma forma de lazer. Esse lazer se quebra no momento em que o caipira, essa personagem tão peculiar, tem sua forma de vida rompida com sua saída da área de vivência, justamente por não ser proprietário de terras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois primeiros textos analisados possuem em comum uma visão pejorativa da vida do caboclo, aquele ser que não é capaz de competir em força nem em beleza com os seres idealizados por José de Alencar. São representações que se aproximam de pessoas reais, com vermes, pés rachados e incapazes, vivendo à margem da civilização. A personagem de Jeca Tatu representa toda a miséria e atraso econômico do país daquela época, além do descaso do governo em relação ao Brasil rural.

Como vimos, Jeca Tatu foi caracterizado por Monteiro Lobato como um homem desleixado em sua aparência, sua saúde, sua higiene pessoal e em suas atitudes nada sustentáveis e respeitadas para com o meio ambiente. Podemos observar, assim, que, apesar de a descrição ser bastante próxima da realidade, a visão era equivocada, pois Monteiro Lobato ainda não havia conseguido apreender ali porque aqueles seres humanos se apresentavam assim.

Já em *Zé Brasil*, Lobato apresenta a questão de outro ponto de vista, condizente

com o momento histórico no qual foi produzido, em que o homem do campo é explorado pelos donos das terras. Assim, ele coloca na obra experiências, impressões e percepções dos problemas brasileiros que ele pode apreender ao longo de sua trajetória. No texto, Lobato destaca as injustiças advindas da exploração do trabalho do homem do campo, trabalhando como agregado na propriedade alheia. Essas injustiças são caracterizadas pelo despejo sumário e pela exploração pura e simples dos resultados do trabalho árduo desses homens, sem direitos à propriedade. Trata-se de uma situação exposta, com toda sua crueza, pela voz de Zé Brasil.

Tal como Jeca Tatu, Zé Brasil é um homem subnutrido, descalço, comido pela verminose e é a figura do caipira que ressurgue na obra de Lobato, já descrita em “Velha Praga” e “Urupês”. No próprio texto, o autor faz alusão a essa proximidade entre as duas personagens criadas por ele. No entanto, Zé Brasil vai tomando consciência de sua existência, bem como das injustiças sofridas por ele pelos coronéis Tatuíras, quando então ele começa a perceber que também pode ter direito ao seu pedaço de terra.

Podemos ver pela análise que essa transformação da figura do caboclo, do Jeca Tatu ao Zé Brasil, aponta para as transformações do pensamento de Lobato. No entanto, ainda que tenha apresentado essas mudanças em seus textos, Lobato apresenta aos camponeses a figura de Luiz Carlos Prestes como uma espécie de salvador, reforçando, assim, a ideia de que o homem do campo seria incapaz de reagir sozinho ou a partir de sua própria organização como grupo.

Por fim, é importante ressaltar, levando em consideração as críticas que muitos estudiosos fazem às limitações e possíveis preconceitos presentes na obra de Monteiro Lobato, a importância do autor na formação de leitores, como editor, inclusive de escritores



modernistas e com um pensamento sempre em movimento e mudança, confirmando a contemporaneidade e a importância desse escritor e polemista.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. **Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.

BERLATO, Fabia. **O Caipira com Antonio Candido**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zm3Pz8qxqNA>. Acesso em: 05 nov. 2019.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. São Paulo: Salamandra, 2006.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Jeca Tatuzinho**. Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com/2010/11/monteiro-lobato-jeca-tatuzinho.html>. Acesso em: 13 nov. 2019.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Zé Brasil**. disponível em: <http://www.monteirolobato.com/busca.php?busca=ze+brasil>. Acesso em: 23 out 2019.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Zé Brasil**. Editorial Vitória, Rio de Janeiro, 1947.

LOBATO, Monteiro. **Contos completos**. 1ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.il.

MATA, Anderson L. N. da. Representação e responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea. IN: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). **Pelas margens representação na narrativa contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011, p. 15-39.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura brasileira através dos textos**. 29ª ed. Rev. e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO LOBATO. In: **Domínio Público**. 1946. Disponível em: <http://www.monteirolobato.com/miscelania/ze-brasil>. Acesso em: 23 nov. 2019.

MONTEIRO LOBATO. **Jeca Tatuzinho**. Disponível em: <http://www.monteirolobato.com/miscelania/jeca-tatuzinho/historia>. Acesso em: 24. nov. 2019.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2011.

RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. São Paulo: EdUSP, 2002 (Didática, 2).

ZÖLER, Zöler. **Lobato letrador**. Brasília: Transpolim, 2019. 2.v.il.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

SOUZA, M. N. O caipira representado em Jeca Tatu e Zé Brasil: O caipira representado em Jeca Tatu e Zé Brasil. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 6-15, 2020.



HISTÓRIAS QUE SE LIGAM: UM OLHAR SOBRE A OBRA “AQUIDAUANA E OUTRAS HISTÓRIAS SEM RUMO”, DE MAURO PINHEIRO

Suélien Silva Varela

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

RESUMO

A obra *Aquidauana e outras histórias sem rumo*, de Mauro Pinheiro, publicada em 1997, é de extrema importância para a literatura contemporânea, pois apresenta várias possibilidades de comparações e análises, principalmente referentes à metacficção. Aborda temas recorrentes da sociedade, relacionados às classes inferiores, aparecendo personagens de uma “realidade sem *glamour*”, muitas vezes ignorando princípios e pensando apenas na sobrevivência. São histórias se entrelaçam e não se concluem, mas têm fortes diálogos e uma construção da metacficção. Possui personagens marcantes, sendo o principal deles a estrada, que de tão presente nas tramas torna-se de grande importância no enredo. Por outro lado, pela análise de um livro da literatura contemporânea, como o selecionado para este trabalho, constata-se que há poucas referências a respeito. Dessa forma, buscaremos apoio para o estudo em autores tais como Giorgio Agamben (2007; 2009), Zygmunt Bauman (2009), Mario Vargas Llosa (2013), Julio Cortázar (2008) e Ricardo Piglia (2004). Buscamos com esta análise realizar uma breve visão sobre tal obra, que ainda é pouco conhecida pelo público.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura Contemporânea; Conto; Mauro Pinheiro.

ABSTRACT

The work *Aquidauana e outras histórias sem rumo*, by Mauro Pinheiro, published in 1997, is extremely important for contemporary literature, as it presents several possibilities for comparisons and analyzes, mainly referring to metafiction. It addresses recurring themes of society, related to the lower classes, appearing characters from a “reality without glamor”, often ignoring principles and thinking only about survival. These are stories that are intertwined and not concluded, but that have strong dialogues and the construction of metafiction. With striking characters, the main one being the road, which is so present in the plots becomes of great importance in the plot. On the other hand, when we approach a book of contemporary literature as the one selected for this work for analysis, it appears that there are few references to it. Thus, we will seek support for the analysis in authors such as Giorgio Agamben (2007) (2009), Zygmunt Bauman (2009), Mario Vargas Llosa (2013), Julio Cortázar (2008) and Ricardo Piglia (2004). With this analysis we seek to provide a brief overview of the work that is still little known by the public.

Keywords: Brazilian literature; Contemporary Literature; Short story; Mauro Pinheiro.

Suélien Silva Varela é mestranda no programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) pela UFMS.

E-mail: su-varela95@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Este artigo tem como principal objetivo analisar os entrelaçamentos presentes na obra *Aquidauana e outras histórias sem rumo*, publicada em 1997, de Mauro Pinheiro, um carioca nascido em 1958 que estreou no mundo da literatura em 1993 com o livro *Cemitério de navios*, este que foi muito aclamado pela crítica. Sua obra *Aquidauana e outras histórias sem rumo* aborda histórias banais do cotidiano, com personagens intensos e que vivem em constante movimento. Observa-se que alguns deles se reencontram pelas estradas em outros contos da obra ou mesmo vivenciam a mesma situação de ângulos diferentes.

Como a obra em análise é pouco conhecida, buscamos fazer um aparato geral em forma de apresentação, mostrando os pontos mais fortes, a importância do gênero conto na literatura contemporânea, a forma como os contos se relacionam, a recorrência de personagens e aspectos das ações e diálogos da trama, além da metaficção que se revela na última narrativa da obra.

Como suportes teóricos para as análises recorreremos a obras que discutem temas contemporâneos importantes, tais como *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009) e o artigo “Elogio da profanação” (2007), ambos de Giorgio Agamben, que contribuem com os conceitos de dispositivo de controle e da profanação. Também buscamos em Zygmunt Bauman e na obra *O mal-estar da pós-modernidade* (2009) questões da publicidade e da comercialização em massa, além das reflexões de Mario Vargas Llosa em *A Civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura* (2013).

Para analisar a especificidade do conto na contemporaneidade, recorreremos a Julio Cortázar, com *Valise de Cronópio* (1993), que aponta algumas das características do conto

bem realizado, e também a Ricardo Piglia, com a obra *Formas Breves* (2004), de quem buscamos o conto como uma narrativa que traz duas histórias sendo contadas ao mesmo tempo e a importância dessas histórias paralelas.

1 O CONTO COMPARADO AO ROMANCE

Observando as interligações existentes nos contos, percebemos a força desse gênero literário, a forma como os personagens têm noção da situação em que se encontram e a busca desenfreada pela liberdade, que acaba a tornando algo sagrado, como define Agamben em seu artigo “Elogio da profanação”, publicado em 1947, sendo a versão utilizada a de 2007. Todos os personagens buscam a liberdade de alguma forma e, assim, transformam-na em um dispositivo de controle, que ao mesmo é algo sagrado, como Agamben mostra em “Elogio da Profanação”.

Além disso, temos na obra a presença de metaficção, que acontece quando os personagens fazem uma reflexão consciente sobre a própria condição de ficção em que estão inseridos, sendo essa uma característica recorrente na literatura contemporânea. É pertinente ressaltar a reflexão de Edgar Poe sobre o conto¹, em seu texto “A filosofia da composição”:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1999, p. 103).

No trecho acima, Poe descreve o efeito que o conto causa no leitor, ressaltando o fato de uma narrativa curta conter mais intensidade que

¹ Vale ressaltar que o texto de Poe faz referência ao poema narrativo “O corvo”, que não é propriamente um

conto, uma vez que não está escrito em prosa. Suas observações foram associadas depois a esse gênero.



um romance extenso, pois na primeira é necessário observar e valorizar cada detalhe, símbolos e pausar, porque estes podem fazer total diferença durante a leitura e para a construção de sentido. Já o romance exige mais tempo para leitura e pode ser influenciado por acontecimentos externos a cada pausa do leitor, e o conto, por ser curto, traz uma totalidade de ações e reflexões completas – ou completadas pela contribuição do leitor, poderíamos acrescentar.

2 PERSONAGENS COM PENSAMENTOS E ATITUDES PRÓPRIAS

A obra *Aquidauana e outras histórias sem rumo* (PINHEIRO, 1997) abre um leque de possibilidades e podemos destacar ali questões bastante contemporâneas, como a metacficção, além das características peculiares dos contos, que se entrelaçam, e a forte personalidade dos personagens.

Com contos interligados, mistérios não esclarecidos e histórias subliminares que ficam em aberto, não sabemos se os personagens conseguiram alcançar seus objetivos, se conseguiram concluir suas trajetórias. E é neste emaranhado de acontecimentos, encontros e desencontros, que temos os contos de Pinheiro, os quais podem ser considerados micronarrativas que se sustentam sozinhas, mas, quando consideradas em conjunto na obra, formam um texto maior, construindo uma dura representação da realidade.

Porém, isso não significa que os acontecimentos sigam uma sequência cronológica, pois acontecem vários flashbacks que contribuem para o desenvolvimento dos sentidos nas narrativas. E, sem perceber, aos poucos somos envolvidos pelo enredo, como Cortázar preconiza sobre como deve agir o contista: “[...] o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais

sólidas do adversário” (CORTÁZAR, 2008, p. 152). Ou seja, aos poucos as narrativas vão envolvendo seu leitor e as histórias subliminares aparecem, valorizando a superficial. Sobre essa característica do conto, Cortázar afirma o seguinte: “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2008, p. 153). O reflexo do conto sobre o leitor é vasto e a forma como aborda as questões antes não observadas afeta diretamente a perspectiva sobre determinados assuntos. Assim, possibilita que o leitor amplie seu olhar para além da narrativa. Ricardo Piglia, em seu livro *Formas Breves* (2004), afirma:

Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. [...]. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. (PLIGLIA, 2004, p. 90).

A segunda história nem sempre aparece com nitidez e é necessário um leitor atento para separar a história superficial da secreta. Muitas vezes é essa segunda que causa maior impacto e é nela que está elevado o grau de criticidade. Isso acontece, por exemplo, no conto “Viagem a São Paulo” (PINHEIRO, 1997), quando o narrador descreve a ida de um menino com sua mãe para São Paulo; ali não está falando apenas de uma viagem repleta de aventuras (para o menino), pois mostra o abandono, a busca de uma mulher pelo homem que amava, as descobertas, as traições, as frustrações e o impacto que tudo isso causa na criança e suas reflexões internas: “as viagens também serviam para que não conseguíssemos encontrar quem procurávamos” (PINHEIRO, 1997, p. 36).

Mauro Pinheiro consegue, aos poucos, “minar” nossas resistências e nos envolver nas histórias, naquilo que Cortázar preconiza no bom contista. Por outro lado, também podemos



relacionar essas micronarrativas ao que Piglia chama de bons contos, pois existe um clima de suspense e surpresas ao final delas: “[...] o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subtendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91-92). E é essa “falta” que instiga e envolve o leitor nas histórias, permitindo que imagine hipóteses e possíveis desfechos para a trama.

Interessante lembrar aqui o que Agamben (2009) e Bauman (2009) falam: o primeiro sobre o conceito de contemporâneo (e o poeta contemporâneo):

[...] Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem desses experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

No trecho acima, Agamben afirma que é necessário mergulhar no escuro de incertezas para só então conseguir expressar algo na escrita, pois é se afastando de verdades prontas que se consegue encontrar sentidos, sendo assim contemporâneo ao seu tempo. Já Bauman (2009) fala sobre o conceito da arte contemporânea:

Mas a arte contemporânea parece preocupar-se, mais do que qualquer outra coisa, em desafiar, repletar e derrubar tudo o que aceitação social, o aprendizado e a formação solidificaram em esquemas de “necessária” conexão; é como se todo artista, e toda obra de arte, lutasse para construir uma nova obra de arte privada, esperando e desesperando convertê-la numa linguagem consensual e genuína [...] (BAUMAN, 2009, p. 132).

O autor destaca a ousadia dos artistas contemporâneos, que buscam desafiar limites e representar em suas obras uma nova visão,

demonstrando que a arte não é algo sólido, mas sim flexível.

Nesse mundo contemporâneo também existe a questão comercial, que é analisada em *A civilização do Espetáculo* (2013), de Mario Vargas Llosa, em que o autor debate questões sobre a comercialização e os valores invertidos, que são seguidos e reproduzidos constantemente na sociedade atual:

Nesse mundo, as coisas — mercadorias — passaram a ser os verdadeiros donos da vida, os amos que os seres humanos servem para assegurar a produção que enriquece os proprietários das máquinas e as indústrias que fabricam tais mercadorias (LLOSA, 2013, p. 14).

Essa é uma busca desenfreada por lucros, sem, necessariamente, preocupação com a qualidade, mas sim com a quantidade e o valor financeiro ao final, como Bauman (2009, p. 134) também aponta:

[...] A importância da obra de arte é medida, hoje, pela publicidade e notoriedade (quanto maior a plateia, maior a obra de arte). Não é o poder da imagem ou o poder arrebatador da voz que decide a “grandeza” da criação, mas a eficiência das máquinas reprodutoras e copiadoras — fatores fora do controle do artista.

3 AQUIDAUANA E OUTRAS HISTÓRIAS SEM RUMO E SEUS PERSONAGENS CONTEMPORÂNEOS

Podemos dizer que na obra *Aquidauana e outras histórias sem rumo*, a personagem mais contemporânea é Diana/Queixada/Lenda, uma das que se repetem ao longo da obra. Essa é uma figura feminina que está presente na maioria dos contos, assumindo nomes diferentes e em alguns casos aparece apenas como personagem que não possui nome. Essa falta de nomeação não é algo significativo na obra, mas sim as situações narrativas que envolvem os personagens e o impacto que



causa sobre o leitor. Esta figura a todo momento tem noção das coisas que acontecem ao seu redor e busca soluções para esses problemas, como acontece nos dois exemplos abaixo, o primeiro presente no conto “Nas rebarbas do mundaréu”: “passou a se chamar Queixada porque era ela que orientava as conversas e acabava sempre descolando uma grana ou um rango com os motoristas” (PINHEIRO, 1997, p. 39). Já o segundo está no conto “Aquidauana”:

Lenda aprumou-se na cadeira e apoiou o queixo na mão para melhor pensar. Sua elegância era inversamente proporcional ao seu estado de espírito. Não havia dúvida, era mais um problema a resolver. Mas ela não podia esperar, sua vida era um breve conto, não uma saga milenar. (PINHEIRO, 1997, p. 90-91).

Como podemos ver, a personagem tem plena noção de que deve agir rápido, que tem pouco tempo e que a busca pela liberdade é arriscada a partir do momento em que começa a refletir sobre a busca de achar soluções para o problema que se apresenta naquela situação. Ou seja, consegue observar as situações fora do contexto em que elas acontecem, afasta-se para enxergar melhor a verdadeira situação, sem se deixar cegar pelos detalhes supérfluos. Vê os verdadeiros problemas individuais, sociais e faz críticas subliminares que denunciam isso. Assim, consegue ler nas entrelinhas, não estando imersa na escuridão, tal como fala Agamben sobre o contemporâneo.

É interessante observar que as narrativas e seus acontecimentos formam um ciclo, assim como acontece muitas vezes na vida real, em que temos histórias que se repetem a todo o momento, mas em diferentes situações, dependendo de diferentes visões e perspectivas.

Podemos dizer que isso se configura como um eterno recomeço, tal como Giorgio Agamben afirma em seu ensaio sobre o

contemporâneo: “O mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Ou seja, a todo momento temos uma retomada de fatos que já aconteceram, como se pode ver em duas das narrativas nos trechos transcritos abaixo:

Foi a última vez que bebi caldo de cana na minha vida, embora até hoje ainda sinta aquele travo de bagaço moído dentro da garganta. Ainda bem que ela estava ali comigo, me limpando com uma toalha úmida, me dando roupas limpas para vestir (PINHEIRO, 1997, p. 32 – Conto Viagem a São Paulo).

No banco da frente havia uma moça e um garotinho que, de repente, começou a vomitar. Ela acendeu um exíguo foco de luz sobre o filho, começou a enxugá-lo e fez com que trocasse de camisa. Suas palavras eram aconchegantes, um sussurro que calava o ronco do motor. Depois abraçou-o e apagou a luz. Aquele cheiro deixou-me acordado durante todo o resto do percurso (PINHEIRO, 1997, p. 49 – Conto Mensageiro).

Também em outros dois contos há recorrências desse tipo, dessa vez com outros personagens, como se pode ver nos trechos abaixo:

Todas as manhãs eu devia transportar três blocos de gelo, de um metro e meio cada, dentro de um carrinho de pedreiro, que rangia enferrujado nos meus tímpanos por quatro quilômetros de caminhada, lá da Boca do Rio até a praia da Armação (PINHEIRO, 1997, p. 19 – Conto Algum lugar ao norte).

O sol tardava a partir, teimoso como uma estrada sem carros, e Queixada sentiu naquele instante, pela primeira vez que Andorinha não queria mais voar com ela. Sabia muito bem que era por causa do carioca que transportava pedras de gelo sob o sol para um bar da praia (PINHEIRO, 1997, p. 40 – Conto Nas rebarbas do mundaréu).

Como se pode observar são diferentes contextos, mas com a representação da mesma



cena. Mesmo que cada personagem esteja em trajetórias diferentes, há momentos em que reaparecem interagindo, ou apenas se encontrando pelas estradas com outros protagonistas e, dessa forma, as histórias se entrelaçam, fazendo parte do mesmo microcosmo. Todos estão sempre em movimento, travando uma constante luta contra o tempo, marcada pela presença das estradas e por uma intensa busca da liberdade, mesmo à custa de perder um possível amor.

Outro fato que chama atenção é a presença das imagens nas páginas de abertura, pois cada conto é antecedido de uma imagem simples, que representa paisagens vistas através de janelas, praia, céu estrelado de uma cidade, pipa voando no céu, estrada, dentre várias outras. Todas essas imagens são descritas no desenvolver da narrativa e estão relacionadas com os acontecimentos do conto mostrando horizontes ou ilustrando a possibilidade de um amanhã melhor, o que remete à busca pelo inalcançável, pela infinitude da liberdade, caracterizando assim a própria esperança dos personagens.

A definição que melhor pode se aplicar a esse livro está presente na própria orelha da obra, sem identificação de autoria, que demonstra bem o entrelaçamento dos enredos, formando um conjunto a partir dessas micronarrativas:

Aquidauana e outras histórias sem rumo é uma retomada bem-vinda daqueles flashes, fragmentos retalhados a machado, de uma realidade sem glamour. Viagem a São Paulo e Julia são dois momentos inspirados desta coletânea, em que alguns personagens se repetem e se encontram, e todas as estradas, como todas as aspirações, parecem ser as mesmas. É afeto que busca Andorinha, num mineiro ou num capixaba, ou num carioca. O afeto que não pode dar para o filho, com quem provavelmente pega carona com Hermes, em Cães da estrada, e que é com certeza Julia. Mas deixar rolar é a lição maior,

a que Jaime ensina em *Enquanto houver bananas*, num show de adaptabilidade tão a moda brasileira. Colhe da vida o que ela pode dar, ao sabor do acaso (PINHEIRO, 1997, s.p.).

Pela “realidade sem glamour”, que mostra uma visão certamente sombria da sociedade, vemos que os pequenos detalhes e essa busca constante, que para os personagens mostra-se ambiciosa, acabam por se identificar, nessa constante correria, ao final, pela ânsia de liberdade. Em geral, essas narrativas focalizam pessoas que quase nunca são observadas, que vivem às margens da sociedade, mas que têm sempre algo para ensinar como Jaime, personagem do conto “Enquanto houver bananas”.

É importante lembrar aqui da proliferação dos dispositivos na contemporaneidade sobre os quais Agamben (2009) discorre no ensaio citado anteriormente:

Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos. Certamente, desde que apareceu o *homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo (AGAMBEN, 2009, p. 42).

Podemos ver na obra de Pinheiro como alguns personagens agem como dispositivos de controle sobre os outros, inclusive quando relacionado à curiosidade:

Havia algo de estranho naqueles dois. Não pareciam marido e mulher, ou namorados viajando em férias. Não se falavam, apenas trocavam olhares fartos de significados que Jaime não conseguia entender (PINHEIRO, 1997, p. 58 – Conto Enquanto houver bananas...).

Os dispositivos de controle existem desde o começo da humanidade e na atualidade é



praticamente impossível ficar fora de sua vigilância, seja com os mecanismos eletrônicos, seja pelos não palpáveis, como o olhar de uma pessoa sobre outra, os gestos e atitudes. Em sua obra, Pinheiro representa bem os mecanismos de controle não palpáveis quando sua personagem Diana/Queixada/Magda/Lenda demonstra total controle sobre outros personagens, principalmente Débora/Andorinha/Raquel, que também aparece em vários contos. Isso pode ser observado no conto “Algum lugar ao Norte”:

Seu nome era Diana e parecia uma bandoleira de boate. Tudo que lhe interessava na vida era tomar dinheiro dos otários. Débora se esforçava para se parecer com ela, mas dava para ver que era inútil, sua meiguice não assustava ninguém (PINHEIRO, 1997, p. 21).

O mesmo acontece em “Nas rebarbas do mundaréu”: “Queixada era assim, sempre a um passo da paixão ou da violência. Não sobrou escolha para Andorinha, que não podia deixar a amiga na mão” (PINHEIRO, 1997, p. 40). As diferentes questões de controle, seja aquele involuntário, seja aquele em que o personagem permite ser controlado devido à dependência que cria e os conflitos humanos, estão presentes nos contos de Pinheiro.

Se os dispositivos estão ali, como se poderia fugir de seu âmbito? Agamben (2009) preconiza a seguinte estratégia: “[...] a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo como dispositivo não pode ser simples, já que se trata de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum” (AGAMBEN, 2009, p. 44). O que George Agamben nos mostra é a passividade que existe com relação aos dispositivos, sendo que estes deveriam servir de instrumentos e não como arma de dominação.

Mauro Pinheiro coloca a liberdade como o dispositivo mais forte na obra, pois, ao mesmo tempo em que aquela é sagrada e os

personagens vivem uma busca incessante por alcançá-la, muitas vezes é necessário desrespeitar princípios e desafiar limites em sua busca, sendo capazes de tudo para possuí-la. Quando eles a conseguem, não permitem a aproximação de outras pessoas, por medo de perdê-la.

Um exemplo disso é o personagem do conto “Algum lugar ao norte”, que começa a gostar de uma moça chamada Débora e mostra esse medo da perda de seguir livre no trecho: “há muito tempo ninguém me tratava com tanto carinho, e aquilo me fez sentir fraco. Não queria gostar mais de alguém do que da minha própria liberdade. Mas a liberdade era uma coisa imprecisa para mim” (PINHEIRO, 1997, p. 22). Mesmo sem saber definir o significado de liberdade, ele se sente preso por ela, pois sabe que a partir do momento em que mantiver um relacionamento com outra pessoa terá de mudar todos os seus conceitos.

Dessa forma, temos ali personagens com total liberdade de decisão e escolhas, apresentando em muitos momentos pensamentos e atitudes próprias, como no diálogo de Lenda e Tales no conto “Aquidauana”:

- Você está armado?
- Estou, por quê?
- Ora que pergunta! Você andou tomando uma pancada forte na cabeça?
- Calma Lenda. Não sou muito bom nos diálogos. Tenha paciência, meu amor. O que eu queria era viver um filme mudo, preto-e-branco.
- Cara, você até agora não parece muito bom em nada. Deve ser bom de cama. Pelo menos seu beijo é uma loucura.
- Gentileza sua. Mas de que valem os beijos assim escritos. O que conta são os diálogos, nisso eu sou péssimo [...] (PINHEIRO, 1997, p. 96).

Esta mulher, envolta de mistérios, prende a si várias inquietações, pois, apesar da necessidade de ser submissa para sobreviver



em uma sociedade tão seletiva – “embora dissessem que a vida era uma dádiva, ela já nascera devendo tudo a todo mundo” (PINHEIRO, 1997, p. 88), oferece em sua submissão a forte resistência – “os seus problemas pareciam não mais parar de se reproduzir. Passara a vida tentando evitá-los, mas seu esforço não servira de nada. Pensou profundamente que talvez tivesse chegado a hora de dar um basta e chutar o pau da barraca” (PINHEIRO, 1997, p. 89-90). Além disso, em vários momentos temos a concepção de que é Lenda que guia todo o enredo, sabe usar da sedução como forte aliado e aos poucos todos os outros personagens vão fazendo sua vontade.

A conversa entre Lenda e Tales mostra como o personagem tem a noção de que é considerada importante apenas à figura que possui bom diálogo ou fortes expressões na trama, coisa que ele diz não possuir. Essa consciência própria e expressa pelos personagens mostra claramente um exemplo de metaficção, que fica mais forte quando resolvem se rebelar contra o narrador ainda no mesmo conto acima citado. Tales tem consciência de que não é bom em diálogos e nunca terá um destaque em qualquer que seja a narrativa e, como não tem nada a perder, junta-se com Lenda:

- Tenho certeza. Percebeu que não aconteceu sequer uma verdadeira história de amor até aqui? Só estradas inúteis, desencontros, criaturas sem norte...
- Depende do que você entende como história de amor. Tem aquela passagem com um homem e um cachorro...
- Dá um tempo. Tales. Pensa bem: talvez dois personagens se apaixonando de verdade consigam enganar o autor. E é por aí que vamos escapar. Daqui pra frente fique calado e não erre a pontaria (PINHEIRO, 1997, p. 96).

CONCLUSÕES

Podemos dizer que *Aquidauana e outras histórias sem rumo* aborda questões sociais de pessoas que normalmente passam despercebidas pelo olhar da sociedade, representa fatos simples do cotidiano de quem vivem no submundo social e a busca contínua por algo, mesmo sem saber ao certo o que é. A única certeza que têm é a de que é bom e vai recompensar todos os esforços, prezam a liberdade mesmo que para isso seja necessário evitar qualquer tipo de laço afetivo ou se desapegar de todos os rótulos impostos pelo universo social.

De todos os personagens podemos destacar dois em especial: a estrada, que de tão presente na trama pode ser considerada como um personagem, aparecendo em todos os contos e traçando o caminho dos personagens físicos; e Lenda, uma mulher manipuladora e destemida, que busca encontrar seu reconhecimento e sair da posição submissa que está. Temos em Lenda um exemplo de personagem feminina contemporânea, a mulher que não mede esforços para alcançar seus ideais e não se intimida com as dificuldades encontradas nesse percurso, é extremamente racional e determinada, usa de sua inteligência para desvencilhar-se das dificuldades.

A obra tem um final surpreendente, que nos enche de indagações, como se o autor realmente era quem Lenda e Teles pensavam. Se a teoria de Lenda, para quem falta uma história de amor verdadeira no livro, confirma-se? O que aconteceria caso conseguissem matar o autor? As narrativas chegam ao final fechando um ciclo que nos remete ao começo e cabe ao leitor concluir as histórias.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: BoiTempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Mauro. **Aquidauana e outras histórias sem rumo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

POE, Edgar Allan. *A Filosofia da composição*. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

VARELA, S. S. Histórias que se ligam: Um olhar sobre a obra “Aquidauana e outras histórias sem rumo”, de Mauro Pinheiro. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 16-24, 2020.



O JOGO RACIAL: ANÚNCIOS E DENÚNCIAS DA CRISE NOS CONTOS DE CONCEIÇÃO EVARISTO, GEOVANI MARTINS E JOSÉ FALERO

Thiago Martins Rodrigues

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar as denúncias e os anúncios que os contos de autoria negro-brasileira contemporânea podem fazer a respeito da atual crise do capitalismo. Para tanto, foram selecionados os contos “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo (2016), “Espiral”, de Geovani Martins (2018) e “Dignidade-relâmpago”, de José Falero (2019). Com o intuito de engendrar uma leitura crítica, observa-se como as trajetórias formativas e as experiências de publicação da autora e dos autores contribuem para o ponto de vista que constroem em seus escritos. Por fim, a análise literária evidencia a denúncia do acirramento da violência racial no Brasil, que pode ser lido à luz do golpe jurídico-parlamentar de 2016, e o anúncio de uma viva contestação a esse quadro, dada a impossibilidade de integração social.

Palavras-chave: Conto negro-brasileiro; Racismo estrutural; Crise.

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar las denuncias y los anuncios que los cuentos de autoría afrodescendiente contemporánea pueden hacer a respecto de la actual crisis del capitalismo. Para eso, se seleccionaron los cuentos “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo (2016), “Espiral”, de Geovani Martins (2018) y “Dignidade-relâmpago”, de José Falero (2019). Con la intención de suscitar una lectura crítica, se observa cómo las trayectorias formativas y las experiencias de publicación de la autora y de los autores contribuyen para el punto de vista que construyen en sus escritos. Por fin, el análisis literario evidencia la denuncia de la intensificación de la violencia racial en Brasil, que se puede leer a la luz del golpe jurídico parlamentario de 2016, y el anuncio de una viva contestación a ese cuadro, dada la imposibilidad de integración social.

Palabras clave: Cuento afrobrasileño; Racismo estructural; Crisis.

Thiago Martins Rodrigues é licenciando em Letras, com habilitação em Português, Espanhol e suas respectivas literaturas, pela UFRGS.

E-mail: thiago-rodrigues27@hotmail.com



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A hipótese deste artigo é a de que os contos “Ana Davenga”, de Conceição Evaristo (2016), “Espiral”, de Geovani Martins (2018), e “Dignidade-relâmpago”, de José Falero (2019), apresentam uma perspectiva acerca da impossibilidade de integração social no estágio atual do sistema capitalista. O objetivo aqui é analisar as nuances deste ponto de vista e vislumbrar as denúncias e os anúncios que esses contos de autoria negro-brasileira contemporânea podem fazer a respeito da presente crise do capitalismo. A seleção dos três textos que compõem o *corpus* deveu-se à compreensão de que as suas composições respondem, no interior da forma estética, à marcha do acirramento da violência e ao agravamento das desigualdades raciais e sociais no Brasil, a contar do golpe jurídico-parlamentar de 2016.

A categoria de raça constitui-se, nesse cenário, como um aspecto determinante para a produção de um imaginário social que racializa e predispõe lugares de subalternidade e de constante exposição à morte para os corpos negros. Tal problema é abordado no escopo deste estudo, sobremaneira, a partir das noções de “racismo estrutural”, de Silvio Almeida (2018), e de “antinegitude”, de João Costa Vargas (2017). Em comum entre ambas está o entendimento de que raça e racismo não são categorias isoladas, que, por ventura, sobrepõem-se a outras, mas estão implicadas nos processos políticos, econômicos, históricos e sociais. Assim, somente mudanças estruturais possibilitam a reversão do quadro.

Os contextos de crise no sistema capitalista agudizam os conflitos sociais e colocam a população negra no centro de uma política que naturaliza as desigualdades e se orienta para a eliminação dos corpos das minorias sociais. No Brasil, essa crise se intensifica grandemente após o golpe jurídico-parlamentar de 2016, que significou também o recrudescimento da matriz

ideológica antinegra que estrutura o projeto de nação brasileiro. Perspectivas de integração social já não aparecem mais no horizonte, uma vez que a tensão entre e em todos os segmentos da sociedade torna-se uma constante. Ou seja, a lógica que pauta as relações sociais é a da violência, seja civil ou estatal.

Segundo minha percepção, Conceição Evaristo, Geovani Martins e José Falero fazem denúncias e anúncios em seus contos a respeito desse cenário em uma prosa de qualidade que lhes é peculiar. Por isso, o conceito de “polaridades” de Cuti (2010) faz a amarração dessa busca, já que propõe que a análise da forma e dos recursos literários empregados é capaz de tensionar e de desvendar a constituição do racismo. Essa dimensão é intensificada pelas distintas trajetórias dos autores e da autora: pertencentes a duas regiões do país, sul e sudeste, escrevem com diferentes trajetórias e meios de publicações. Tais aspectos constroem uma moldura produtiva para que se pense a respeito do estatuto da literatura negro-brasileira contemporânea, principalmente se analisada de uma perspectiva crítica. O fato de os autores estarem em posições distintas no jogo das publicações literárias indica o quanto o racismo estrutural perpassa as experiências da autoria negro-brasileira.

A análise dos contos é, então, perpassada pelas condições materiais que os produziram. Para uma apreciação mais detida, destaco o desfecho de cada um dos contos. Acredito que nesses momentos os autores propõem sínteses para os conflitos que se propuseram a construir narrativamente. O desenlace, no entanto, nem sempre é o esperado ou apresenta uma resolução, o que é produtivo para o exame crítico. O olhar analítico é embasado nas reflexões de Walter Benjamin (2012) em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e no desdobramento que Antônio



Sanseverino (2015) propõe para a leitura do conto moderno.

Assim, o artigo está organizado em outras quatro seções, além desta introdução. Na primeira, explico os conceitos de raça, racismo e crise que mobilizo para explorar o contexto atual. Na segunda, trato das trajetórias da autora e dos autores, tensionando suas proximidades e seus afastamentos. Na terceira, analiso os desfechos de cada um dos contos à luz do que se discute nas seções anteriores. Por fim, exprimo nas considerações finais quais são, a meu ver, as denúncias e os anúncios que fazem os contos de Conceição Evaristo, de Geovani Martins e de José Falero. Este estudo espera contribuir para uma reflexão crítica sobre a literatura negro-brasileira, vista em seu engajamento na oposição ao racismo estrutural brasileiro.

1 ANALISANDO AS POLARIDADES: RAÇA, RACISMO E CRISE

A assunção do conceito de raça como categoria analítica para compreender o processo social brasileiro é relativamente nova no campo sociológico, datada do final do decênio de 1970. Esse movimento de retomada ocorre depois de décadas de uma produção intelectual sustentada pelo mito da democracia racial e, por isso, empenhada em comprovar a inexistência de raças no Brasil. Uma vez rechaçada por completo a ideia de que haveria raças biológicas, a explicação para a distinção entre negros e brancos foi alçada ao campo da cultura e a identificação começou a ser determinada pela cor da pele. Tal compreensão se antagonizava com a discriminação racial evidente no contexto brasileiro (GUIMARÃES, 1999). Diante disso, o Movimento Negro organizado dedicou-se, desde os anos 1980, a reconstruir uma identidade forjada a partir do conteúdo político que o conceito de raça detém (MUNANGA, 2006). Como escreve o professor Kabengele Munanga (2006, p. 52), “[...] o

conteúdo da raça é social e político. Se para o biólogo molecular ou geneticista humano a raça não existe, ela existe na cabeça dos racistas e de suas vítimas”.

Isso posto, assumo a raça como um conceito social e político, bem como histórico e relacional, compreensão essa defendida por Silvio Almeida em *O que é racismo estrutural?* (2018, p. 19, grifos do autor):

Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da *raça* sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito *relacional* e *histórico*. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas.

Ao assumir esse ponto de vista, o autor também encaminha, em consequência, o seu entendimento sobre o fenômeno do racismo, visto como “um processo em que condições de subalternidade e de privilégios que se distribuem entre grupos raciais se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações cotidianas” (ALMEIDA, 2018, p. 27). Já que racismo e ordem social mantêm relação intrínseca, as circunstâncias de crise tendem a acirrar as desigualdades sociais e raciais. Recentemente, em 2016, assistiu-se a um golpe jurídico-parlamentar no Brasil que depôs a primeira presidenta da história do país e colocou a crise do capitalismo em um outro patamar.

Para Leonardo Valente (2018), o processo de *impeachment* foi parte do que se pode compreender como “neogolpe”, que, “[...] em substituição aos golpes clássicos, levados a cabo com êxito pela última vez nos anos 1960 e 1970, [tem como objetivo] [...] derrubar governos progressistas e restaurar forças políticas conservadoras, por vias não eleitorais, no comando dos Poderes Executivos” (VALENTE, 2018, p. 61) dos países latino-



americanos. Ainda segundo o autor, a insatisfação da elite é um dos fatores determinantes:

Se o processo violento e abrupto se tornou obsoleto e ineficaz frente às democracias contemporâneas, é fato também que essas mesmas elites insatisfeitas procuraram e ainda procuram instrumentos mais sofisticados e adequados à nova realidade para chegarem a esse fim (VALENTE, 2018, p. 66).

A conjuntura do golpe escancarou diante do grande público, com transmissão em rede nacional e com participação da mídia, a “antinegitude” que constitui a “matriz ideológica e prática” da formação brasileira (VARGAS, 2017, p. 84). João Hélio Vargas (2017) remete às imagens da transmissão da votação que deu segmento ao processo de *impedimento* de Dilma Rousseff:

Mas o mundo da Câmara dos Deputados — cristão-fascista, heteropatriarcal, violento, corrupto, imerso numa antinegitude que atura, deseja e celebra a ordem militar despótica, e que não se importam de conviver com umas poucas pessoas negras, desde que politicamente irrisórias ou simples serviçais — *esse mundo não tem nada a ver com o mundo da maioria negra*. Pois o mundo da maioria, o mundo das pessoas negras, definido principalmente pela despossessão, pela violência gratuita e pela morte prematura evitável acontece numa órbita ignorada pelo mundo dos deputados e da estrutura política e de sociabilidade que os produz. Aqui reside a significância maior daquelas cenas da votação do impeachment (VARGAS, 2017, p. 84, grifos do autor).

Nesse sentido, vê-se que a igualdade formal, prevista na Constituição, não se faz efetiva e coloca a população negra à margem da cidadania e da humanidade. Assim, em uma crise econômica, social e política que se agrava desde então, o racismo assume caráter de

normalidade e os conflitos são agudizados (ALMEIDA, 2018, p. 156):

As crises revelam-se, portanto, como a incapacidade do sistema capitalista em determinados momentos da história de promover a integração social por meio das regras sociais vigentes. Em outras palavras, o modo de regulação, constituído por normas jurídicas, valores, mecanismos de conciliação e integração institucionais entra em conflito com o regime de acumulação [...]. Não se torna mais possível convencer as pessoas de que viver debaixo de certas regras é normal e a violência estatal passa a ser recorrente como meio de controle social.

Diante disso, Evaristo, Geovani e Falero estão produzindo a partir de posições diferentes, sejam geográficas, geracionais ou editoriais. Seus contos não fazem referência direta ao período histórico que recompus aqui, mas podem dar notícias, segundo minha leitura, do ponto de vista daquelas e daqueles que são os antagonistas na conjuntura. O que torna o jogo interessante, no que tange ao exercício crítico, é o fato de que as respostas não estão em um primeiro plano, tampouco são simples. Os contos apresentam as contradições, com qualidade estética, e não se propõem a resolvê-las internamente em sua forma.

O esforço desta análise está em observar como os recursos narrativos dialogam com o transcurso da sociedade e evidenciam os conflitos nesse cenário. Como base para essa compreensão está o conceito de “polaridades”, de Cuti, em *Literatura Negro-brasileira* (2010, p. 109):

A despeito da hipocrisia racial que permeia os meios de comunicação de massa e a produção intelectual do Brasil, a literatura negro-brasileira vem exercitando, cada vez mais, o campo das polaridades que põem a nu o preconceito, desde sua conotação mais sutil até a mais agressiva. Na desconstrução de estereótipos, as dicotomias e suas ilusões constituem a chave a ser girada na fechadura



do desvendamento. Os recursos da linguagem literária ([...] descrições, ponto de vista narrativo, suspense etc. - na prosa) são eficazes para desvendar o *modus operandi* do racismo à brasileira. As polaridades têm sido recursos empregados na literatura negro-brasileira para detectar os meandros camaleônicos da sociedade no quesito raça. Nas relações senhor x escravizado, branco x negro, rico x pobre, o escritor encontra material amplo de trabalho para desconstruir estereótipos e promover o diálogo, mesmo que este seja áspero.

Enfatizo no argumento de Cuti (2010) o destaque dado para a forma, nesse caso do conto, já que carrega, desde o princípio, uma observação criteriosa dos caracteres do processo social que emergem em determinados recursos literários e escolhas formais.

2 DISPUTANDO O JOGO DA PALAVRA: OS PERCURSOS DE EVARISTO, GEOVANI E FALERO

A aproximação dos contos de Conceição Evaristo, Geovani Martins e José Falero solicita algumas notas para que seja criticamente produtiva. Tratam-se de uma autora e de dois autores pertencentes a gerações distintas, com diferentes experiências de publicação e localizados em duas regiões do país, sul e sudeste. Considerar essas dimensões não significa adotar as condições de produção como único dado de análise, mas sim reconhecer suas implicações em como as obras são lidas pela crítica literária e pelos leitores em geral. Ao tratar o que conceitua como “literatura periférica”, Rejane Pivetta de Oliveira (2011) enuncia um argumento que acredito ser apropriado para sustentar essa discussão:

Essa literatura não fornece apenas um repertório de técnicas literárias, mas transforma-se em uma ferramenta para a organização da vida individual e coletiva, uma “estratégia de ação”, ultrapassando a

concepção estabelecida de literatura como bem espiritual, fonte de “ilustração” e prazer desinteressado. Assim, trata-se de uma produção com repercussões não apenas do ponto de vista estético, pois a literatura é tomada também como um modo de habitar a periferia, o que certamente acrescenta novas perspectivas no campo das investigações literárias (OLIVEIRA, 2011, p. 35).

É nesses termos que observo o percurso de Conceição Evaristo (1946). A autora mineira nasceu em Belo Horizonte/MG e nos anos 1970 radicou-se no Rio de Janeiro/RJ. Na cidade, atuou como professora, bem como realizou seus estudos de pós-graduação. Evaristo é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense desde 2011. Sua produção literária esteve sempre aliada à militância junto ao Movimento Negro organizado. Nos anos 1990, integrou o Grupo Quilombhoje, coletivo cultural responsável pela organização e pela edição dos *Cadernos Negros*. A partir daí, Evaristo começou a disseminar seus contos e seus poemas. O conto “Ana Davenga”, pertencente ao *corpus* deste trabalho, foi publicado pela primeira vez em 1995 nos *Cadernos*.

A estreia de Conceição Evaristo em um livro individual ocorre somente em 2003, com o romance *Ponciá Vicêncio*, lançado pela Mazza Edições. Depois disso, a cada publicação, a autora consolidou seu lugar como uma das grandes autoras da literatura brasileira contemporânea. A coletânea de contos *Olhos d'água* chega ao público em 2014, pela editora Pallas e pela Fundação Biblioteca Nacional, apresentando aos leitores, em quinze contos, uma prosa que oscila, com uma profunda consciência estética, entre o poético e a aspereza que envolve a existência dos sujeitos negros na sociedade brasileira. No prefácio ao livro, Heloísa Toller Gomes (2016, p. 10) sintetiza: “os contos, assim, equilibram-se entre a afirmação e a negação, entre a denúncia e a



celebração da vida, entre o nascimento e a morte [...]”.

Ao longo de sua carreira na literatura, a escritora mineira teve que contar com as chamadas “editoras de nicho”, como a Mazza, a Nandyala, a Pallas e a Malê. Essas editoras estão “[...] voltadas para produtores de literatura afro-brasileira e leitores que desejam ter acesso a obras que abordem e valorizem aspectos da cultura afro-brasileira” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 103). Casas editoriais dessa natureza são denominadas por Luiz Henrique de Oliveira e Fabiane Rodrigues (2016) como “quilombos editoriais”, que se caracterizam como:

[...] Iniciativas organizadas com a finalidade de discutir, produzir e fazer circular obras pautadas em uma estética afro-brasileira, ao mesmo tempo que resistem à configuração dos catálogos etnocêntricos que compõem o mercado editorial brasileiro (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 103).

O porto-alegrense José Falero também teve a experiência de publicar por uma editora independente. *Vila Sapo* (2019) foi lançado pela editora mineira *Venas Abiertas*. Como uma editora que se coloca como popular, a *Venas Abiertas* tem um trabalho, bastante recente, voltado para a publicação de autores e autoras colocados à margem do sistema literário. Sua base para financiamentos conta com diferentes iniciativas, como financiamentos coletivos, parcerias e autopublicação¹. É relevante o dado de que um selo editorial com tal perfil seja a casa de um escritor como Falero. Nascido e criado na Lomba do Pinheiro, periferia de Porto Alegre, o autor surge na cena literária, com seu primeiro livro, fazendo anúncios significativos sobre a produção, a qualidade e as potencialidades da autoria negro-periférica contemporânea que não se encontram nos

grandes centros brasileiros. Nessa perspectiva é que Carlos Augusto Bonifácio Leite (2020, on-line) o qualifica como “grande literatura”:

Vila Sapo, de José Falero, é antes de tudo, grande literatura! Contos fluidos que levam o leitor adiante, linguagem eletrizada combinando termos particulares do universo narrado e formato exigente, histórias que não demonstram qualquer ilusão quanto ao estado de coisas e escolhas que não fazem com que a forma resolva ou sublime o mundo – alguns enredos terminam sem que saibamos de resoluções importantes, como na vida. Enfim, é daqueles achados que o leitor procura, procura e se extasia quando acha.

Enquanto Evaristo e Falero encontraram nas editoras independentes um caminho para difundir suas literaturas, o carioca Geovani Martins teve outro caminho. Sua coletânea de contos *O sol na cabeça* (2018) chega pela Companhia das Letras, uma das maiores casas editoriais do país, envolto de agitação. Com isso, cabe tensionar o alcance imediato que a obra atinge e o público leitor que a recebe. Afinal, em que a publicação de um autor negro e periférico por uma grande editora problematiza a constituição dos catálogos e do próprio cânone branco brasileiro? Perguntas como essa se remetem a outro momento. Em 1997, Paulo Lins apresenta seu *Cidade de Deus*, pela mesma editora, com grande alvoroço. Recebido como um best-seller, o romance teve sua principal repercussão no meio acadêmico e parece ter garantido um lugar nas grandes casas editoriais. Esse lugar, a meu ver, renova-se de tempos em tempos, sem que necessariamente se interroge a constituição de todo o jogo.

O sol na cabeça, no entanto, dá um passo adiante. Geovani está fora dos bancos

¹ Dados disponíveis no site da própria editora: <https://www.venasabiertas.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 10 jun. 2020.



universitários. O autor nascido em Bangu, zona oeste do Rio de Janeiro, circulou por outras localidades da cidade até chegar ao Morro do Vidigal. Nesse percurso, Geovani construiu sua experiência, que se tornou matéria para uma literatura de excelência. Os narradores dos contos se apresentam em sua complexidade diante dos conflitos cotidianos das favelas do Rio e dão às narrativas um ritmo que é todo próprio e quase sempre inesperado.

Em suma, Evaristo, Falero e Geovani fazem parte do que temos de maior qualidade na literatura brasileira contemporânea. Conceição Evaristo, já aos 74 anos de idade, carrega consigo uma trajetória de militância que ainda diz muito, principalmente ao movimento de mulheres negras. José Falero e Geovani Martins surgem como novidades a serem suficientemente lidas e consolidadas pela crítica literária. Falero ainda mais que Geovani, pelas razões que expus aqui. Fato é que ambos os autores e a autora estão, segundo minha percepção, indicando a impossibilidade de integração social no estágio atual do sistema capitalista. O jogo social é complexo e isso é incorporado à forma estética dos contos. Essa leitura em perspectiva não pode, contudo, ser inviabilizada por argumentos que ressaltem as distintas trajetórias como empecilhos, quando elas, na verdade, enriquecem o debate. O que uma mulher negra com um largo itinerário como escritora e como militante, um homem negro e morador da periferia do Rio de Janeiro que publica por uma grande editora e outro homem negro e morador de periferia, só que de Porto Alegre, cidade fora do eixo em que se concentram as publicações do país, estão dizendo? A resposta, segundo minha percepção, está nesse conjunto de elementos.

3 DISPUTANDO O JOGO RACIAL: DENÚNCIAS E ANÚNCIOS NOS CONTOS DE EVARISTO, GEOVANI E FALERO

Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin (2012, p. 213) alerta que a humanidade perdeu a arte de narrar em decorrência da alienação da “faculdade de intercambiar experiências”. O advento da modernidade e, com ela, da informação, produziu um afastamento dos indivíduos das suas tradições comunitárias:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 2012, p. 221).

Entre as formas que emergem desse processo social estão o romance e a *short story*, nascidos em relação direta com a cultura escrita. Ambos assumem o lugar da narrativa, caracterizados não mais pela coletividade, mas pelo isolamento do indivíduo na cidade moderna. No cenário deste artigo, interessa-me mais especificamente a *short story*, que, segundo Benjamin (2012), teria se emancipado da tradição oral.

Essa emancipação, no entanto, não se dá totalmente. No argumento de Antônio Sanseverino (2015), o conto moderno estrutura-se a partir de uma confluência de dimensões da modernidade e da tradição. Segundo o autor,

Isso ocorre porque o desligamento do compromisso ético, filosófico ou religioso, fez com que a prosa literária transformasse em ficção qualquer prática discursiva. Era possível contar uma história por carta, crônica histórica, por página de diário, por manuscrito medieval, por diálogo, por conferência, por sermão, etc. Assim, esses modelos internacionais trazem em si o



conflito entre modernidade e tradição e, nas fissuras abertas por esse conflito, o conto passa a ser esse espaço ficcional em que essas diversas práticas perdem a consequência prática e são vistas com distanciamento. Em outros termos, a *forma social* não está apenas em uma *voz local*, mas na articulação de práticas discursivas socialmente postas que servem de nódulo de articulação entre tradição e modernidade. Essa tensão pode estar na voz do narrador, no próprio enredo, no personagem ou numa imagem (SANSEVERINO, 2015, p. 175-176, grifos do autor).

Interessa dessa posição do autor analisar a tensão que se apresenta na composição narrativa dos contos. Para tanto, recorto o desfecho de cada uma das narrativas selecionadas. Afinal, há que se observar a latência da figura do narrador e como ele articula as questões relacionadas à memória e, ao mesmo tempo, à presença da criação moderna que está atenta aos detalhes, às descrições etc.

Em “Ana Davenga”, conhecemos a protagonista Ana e seu amante Davenga. O conflito do conto centra-se na história de amor entre eles, permeada por crimes e prantos. Ana e Davenga conheceram-se em uma roda de samba e o arrebatamento foi imediato. Davenga estava mesmo em busca de uma mulher que quisesse “ser dele na vida dele” (EVARISTO, 2016, p. 26), que lhe oferecesse pouso certo. Daquele momento em diante, o encontro entre as suas vidas não se desfez mais. Como marca da união, Ana decidiu incorporar o nome de seu homem e passou a se chamar Ana Davenga. A partir daí, a vida de Ana tornou-se esperar pelo retorno de seu cúmplice, que chefiava um grupo de assaltantes. Vale ressaltar que não há por parte do narrador em terceira pessoa nenhum tipo de juízo de valor a respeito das atividades de Davenga. O leitor só fica sabendo na parte final do conto que o ponto de vista narrativo acompanha Ana no dia de seu aniversário, quando Davenga decide fazer-lhe

uma surpresa, e traz à tona cenas de vivências que contribuem para compor aquele momento alegre e, ao mesmo tempo, permeado por angústia. Ana estava grávida e apreensiva pela vida de Davenga. Parecia antever o momento derradeiro:

Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho. Mandaram que Davenga se vestisse rápido e não bancasse o engraçadinho, porque o barraco estava cercado. Outro policial do lado de fora empurrou a janela de madeira. Uma metralhadora apontou para dentro de casa, bem na direção da cama, na mira de Ana Davenga. *Ela se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho.*

Davenga vestiu a calça lentamente. Ele sabia estar vencido. *E agora o que valia a vida? O que valia a morte? Ir para a prisão, nunca!* A arma estava ali, de baixo da camisa que ele ia pegar agora. Poderia pegar as duas juntas. *Sabia que este gesto significaria a morte.* Se Ana sobrevivesse à guerra, quem sabe teria outro destino?

De cabeça baixa, sem encarar os dois policiais a sua frente, Davenga pegou a camisa e desse gesto se ouviram muitos tiros (EVARISTO, 2016, p. 30, grifos meus).

Na cena, Ana Davenga e seu homem são surpreendidos pela polícia. A narração privilegia os gestos e os movimentos de cada personagem, que remete a um narrador que articula as mãos, os olhos e a entonação para narrar uma experiência. O gesto de Ana, de imediatamente proteger a barriga, é indicativo desse aspecto. Ana Davenga parece crer que seus braços poderiam resistir às balas das metralhadoras dos policiais, em um movimento instintivo. Toda a angústia da protagonista, que estruturou o conto por meio de suas digressões, finalmente justifica-se. Ela tinha ciência do que significa gerar mais um corpo negro. Por isso, o filho de Ana e de Davenga torna-se um sonho. Um sonho de uma vida que



não poderá ser realizada e que será impedida pelo próprio Estado racista. Esse é um tema recorrente e muito caro a Conceição Evaristo. A maternidade negra e os seus sentidos subjetivos e objetivos faz parte do escopo de reflexão da autora mineira.

O quadro é todo carregado da subjetividade dos personagens, permeada por sentidos políticos. Está enunciado um conflito que não permite mais conciliação. Quando Davenga prefere ser morto a ir para a prisão, explicita que os códigos sociais não são mais capazes de arregimentar qualquer tipo de ordem. As desigualdades e o racismo, no limite, igualam a prisão à morte, porque não há processo que pareça reverter esse quadro. Ao fim, o episódio de Ana e Davenga é encerrado com distanciamento e a narrativa do casal torna-se uma rememoração. Quando o acontecimento foi retratado pela imprensa, a ênfase recaiu sobre o policial morto. Ana, Davenga e a semente do amor dos dois foram esquecidos. Aqueles corpos foram destituídos de memória. Coube aos comandados de Davenga lamentar:

Os noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço. Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga (EVARISTO, 2016, p. 30).

“Dignidade-relâmpago”, de José Falero, também apresenta cenas em que o confronto com a polícia desencadeia um processo de ruptura. O conto é narrado em primeira pessoa e começa com um diálogo entre dois amigos. Eles têm consigo somente uma arma descarregada e a vontade de dar um “rolê” por Porto Alegre. A dupla vestiu a sua melhor roupa e partiu para “as rua tranquila do Petrópolis” (FALERO, 2019, p. 55). No bairro de “calçada limpa” e “prédio alto” (FALERO, 2019, p. 56), os comparsas veem “uma se matando pra estacionar o CrossFox na sombrinha” (FALERO, 2019, p. 56) e a abordam. Levam a mulher

assustada consigo para um rolê. É importante notar que em nenhum momento termos como “assalto”, “sequestro” ou “crime” aparecem para descrever a ação das personagens.

O encontro com uma “brigadiana”, uma policial militar, em um posto de gasolina, foi decisivo e desencadeou uma perseguição acompanhada de uma saraivada de tiros da polícia. Depois de abandonar o carro, a dupla decidiu entrar pelos becos de uma comunidade, território que conheciam, ainda abaixo de tiros, e buscar um esconderijo. O narrador-personagem encontra abrigo embaixo de uma casa de madeira:

Eu precisava ficar ali até a poeira baixar. Eu não podia fazer barulho. Eu não podia fazer nada. Eu só podia pensar, naquela escuridão, no meio daquele fedorão todo. E eu fiquei pensando nessa viagem mesmo, nessa viagem de eu ali, feito um bicho. O que que tem no mundo, que faz as pessoa se tratar feito bicho? Agora era a minha vez: os porco tavam me caçando, feito bicho. E eu tava ali embaixo naquela casa, feito bicho. O que tem no mundo, que as pessoas se trata que nem bicho? (FALERO, 2019, p. 75-76, grifos meus).

A repetição de “eu” no início da cena dá o tom da inquietação que gera a “viagem” do narrador. Depois de uma perseguição narrada com rapidez, parece haver uma dilatação temporal. Não se sabe exatamente quanto tempo se passou porque somos colocados diante de uma reflexão que nasce diante da urgência e que tensiona o processo social como um todo. Em um momento de quebra do ritmo narrativo, a desigualdade irrompe como princípio explicativo do conflito que se desenvolveu ao longo da narrativa. E o narrador chega a essa perspectiva ao ver-se em uma situação ainda mais degradante do que aquelas que ele vivencia cotidianamente e de que tentou escapar por pelo menos algumas horas durante o “rolê”. Quando finalmente consegue sair, o narrador-personagem faz um anúncio:



Só saí de baixo daquela baía no meio da madrugada, horas depois de ter me enfiado ali [...] Agradei pra Deus por ter me livrado da cana e da morte, mais uma vez. *E fiz uma promessa pra eu mesmo: na próxima vez, eu ia levar bala no ferro, que era pra poder revidar. E daí nós ia ver quem é que ia matar quem!* (FALERO, 2019, p. 76, grifos meus).

Novamente, o confronto é impossível de ser mediado. A morte está no cenário como condição certa de um processo social em que as vidas são administradas por um princípio de exclusão. A vontade de revidar aparece como a formação de uma consciência, a duras penas. Quais são as suas consequências? A narração não tem a pretensão de resolver o impasse.

Em “Espiral”, de Geovani Martins, encontramos mais elementos para pensar essa dinâmica de processo social travado e de acirramento das tensões. Assim como no conto de Falero, o texto tem um narrador em primeira pessoa que faz uma reflexão amadurecida sobre um determinado episódio de sua infância. O conflito tem início quando o narrador-personagem encontra-se dividindo o ponto de ônibus com uma “velha” que se sentia ameaçada pela presença daquele corpo indesejado. Aquele que representava a ameaça decidiu, então, entrar no jogo e começou a perseguir a sua suposta vítima. Daquele momento em diante algo mudou no cotidiano do personagem: “com o passar do tempo essa obsessão foi ganhando forma de pesquisa, estudo sobre as relações humanas. Passei então a ser tanto cobaia quanto realizador de uma experiência” (MARTINS, 2018, p. 19). A narrativa também assume outro tom, passa a acompanhar essa oscilação entre a cobaia e o realizador da experiência, assumindo um registro que quer ser um relato de pesquisa, permeado pela tensão envolvida na situação.

Nesse ímpeto, era preciso concentrar-se em um único indivíduo para que se pudessem obter os resultados esperados da investigação. O escolhido da vez foi Mário. Seguindo-o do

trabalho até em casa, o narrador relata e tece análises a respeito do comportamento de seu objeto, observa o comportamento, a família, a rotina, até que Mário se dá conta:

Foram dias complicados pra ambas as partes, eu sentia que dava um passo definitivo, só não tinha certeza de onde me levaria esse caminho. *Até que entramos na jogada final.* Comecei a segui-lo, como das outras vezes, num lugar próximo a sua casa. Mas dessa vez ele não fez questão de me despistar, pelo contrário, pegou o caminho mais rápido até o apartamento. Suava pelas ruas, a *cara vermelha*. Também eu *tremia* diante das possibilidades de desfecho (MARTINS, 2018, p. 21, grifos meus).

O narrador leva o leitor a também conjecturar sobre as possibilidades de desfecho. No entanto, já se pode vislumbrar que será, invariavelmente, pelo confronto. Também é interessante notar no trecho a racialização do branco quando Mário é descrito com sua “cara vermelha”. Sutilmente o narrador marca o componente racial do jogo, algo que estava subjacente até o momento na narrativa. Esse é, aliás, um traço interessante dos contos de Geovani. As marcações raciais aparecem sempre estrategicamente colocadas. Chega-se então ao desfecho:

Ele entrou no prédio, cumprimentou o porteiro feito máquina, subiu. Apenas uma janela. Era o que se mostrava do apartamento no meu campo de visão. *Fiquei mirando fixamente aquele ponto, sem me esconder dessa vez; se eu o visse, também ele me veria.* Alguns minutos depois apareceu Mário, *completamente transtornado*, segurava uma *pistola automática*. *Sorri pra ele, percebendo naquele momento que, se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo* (MARTINS, 2018, p. 21-22, grifos meus).

O corpo aparece, mais uma vez, como latente na narração: o sorriso do narrador para Mário é um gesto que carrega uma dimensão



conflitiva: remete à infância daquela criança que de repente viu-se obcecada por entender a razão pela qual sua existência significava uma ameaça. Ao mesmo tempo, o sorriso é o indicativo de uma conclusão que é dura e irrevogável. Mário encarna a impossibilidade de conciliação conservadora, que, por isso, prevê a aniquilação dos outros corpos vistos ameaçadores segundo o imaginário social racista. O narrador, por sua vez, encontra a resposta que esperava e ela não é paralisante, ao que parece. Novamente, a narrativa não pretende resolver o conflito. A meu ver, o leitor é impelido a tomar uma posição dentro do jogo. Nesse sentido, há uma rememoração revestida de traços de radicalidade que lidam diretamente com as memórias coletivas a respeito do processo social racista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que propus compreende que Conceição Evaristo, Geovani Martins e José Falero levam o conflito social às últimas consequências em seus contos. A autora e os dois autores estão, por isso, em uma dupla disputa: no que tange aos seus percursos, disputam a possibilidade de garantir a sua própria palavra, e, no que tange ao jogo racial, respondem ao acirramento da violência e do racismo. Com diferentes oportunidades de publicação e pertencentes a gerações e localidades distintas, tem-se um espectro produtivo para pensar o quadro da literatura brasileira contemporânea e as suas possibilidades. Evaristo, Martins e Falero mostram que esse jogo é complexo. A partir disso, justifica-se a observação das experiências de cada um a fim de entender como as suas obras podem responder ao contexto de crise.

Por isso, há que se considerar as vozes desses autores com a justeza que lhes cabe. As relações entre os textos refletem o que significa ser um autor negro na contemporaneidade

brasileira e como esses autores expressam, desde seus pontos de vista, um quadro de intensificação da violência racista. Os contos foram publicados, nas suas respectivas coletâneas, de 2016 para cá. Esse é um momento em que a crise econômica se agudiza e o golpe jurídico-parlamentar sacramenta a impossibilidade de integração que parecia estar no horizonte. O racismo normaliza-se e agudiza os conflitos. A convivência social fica subsumida à violência, uma vez que o Estado já não consegue mais criar o mínimo de agregação. Essa condição descortina, de uma vez por todas, o paradigma antinegro que estrutura historicamente o projeto nacional brasileiro.

Frente a isso, os contos denunciam o recrudescimento da violência civil e, principalmente, estatal. A força policial e as armas de fogo aparecem como ferramentas primordiais dessa ordem. Os corpos negros estão na mira e expostos à morte. As narrativas também dão conta de evidenciar um processo de conscientização por parte dos alvos, uma vez que nos três contos há uma reflexão sobre a impossibilidade de resolução sem que haja confronto. A meu ver, está anunciado um paradigma de resistência. Tal paradigma é, invariavelmente, coletivo, se observarmos os lugares de onde falam seus autores. Do Rio de Janeiro, de Porto Alegre, por uma grande editora, por editoras independentes, a autoria negro-periférica contemporânea delineia uma aguda contestação ao racismo estrutural.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. **O que é Racismo Estrutural?** Belo Horizonte: Letramentos, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.



CUTI, Luiz Silva. **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FALERO José. **Vila Sapo**. Porto Alegre: Editora Venas Abiertas, 2019.

GOMES, Helena Toller. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 9-11.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 54, p. 147-156, 1999. Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/wp-content/uploads/2018/11/GUIMARAES-Ra%C3%A7a-e-os-estudos-de-rela%C3%A7%C3%B5es-raciais-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2020.

LEITE, Carlos Augusto B. *Vila Sapo*, de José Falero. **Parêntese**, Porto Alegre, 20 de mar. de 2020. Disponível em: <https://matinal.news/guto-leite-vila-sapo-de-jose-falero/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 46-57, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13482>. Acesso em 03 set. 2020.

OLIVEIRA, Rejane P. de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Ipotesi**, Juiz de Fora/MG, v. 15, n. 2 - especial, p. 31-39, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Henrique S. de; RODRIGUES, Fabiane Cristine. Panorama editorial da

literatura afro-brasileira através gêneros romance e conto. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 90-107, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11269>. Acesso em: 09 jul. 2020.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. A emancipação do conto moderno: considerações acerca do narrador de Walter Benjamin. In: CAIMI, Claudia Luiza; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (Org.). **Sobre alguns temas em Walter Benjamin**. Porto Alegre: Editora Uniritter, 2015, p. 165-187.

VALENTE, Leonardo. Os neogolpes e as interrupções de mandatos presidenciais na América Latina: os casos de Honduras, Paraguai e Brasil. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 49, n. 1, p. 55-97, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revciensio/article/view/11747>. Acesso em: 07 jun. 2020.

VARGAS, João Costa. Por uma mudança de paradigma: antinegitude e antagonismo estrutural. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 48, n. 2, p. 83-105, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revciensio/article/view/19495>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

RODRIGUES, T. M. O jogo racial: anúncios e denúncias da crise nos contos de Conceição Evaristo, Geovani Martins e José Falero. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 25-36, 2020.

**RASTROS AUTOBIOGRÁFICOS NA POESIA DE FERNANDA YOUNG***

Rhusily Reges da Silva Lira

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo investigar os rastros autobiográficos presentes na poesia da escritora-poeta brasileira Fernanda Young. Além disso, tivemos como *corpus* desse texto o livro de poemas *Dores do amor romântico* (2005) e o livro *Pós-F: para além do masculino e do feminino* (2019) um ensaio autobiográfico. Para tanto, foi utilizado o livro de ensaio para que fosse evidenciado a autobiografia presente no projeto literário de Young e, assim, compreendermos como foi que se deu a relação do “eu” ficcional com o “eu” da enunciação. Nos apoiamos no pensamento de Arfuch (2010); Foucault (1992); Butler (2017) no que diz respeito à autobiografia e escrita de si; Cecília Salles (1998, 2015) para entender sobre o processo de criação; Schollhammer (2009) no que diz respeito à literatura brasileira contemporânea. Assim, com o presente trabalho foi descoberto que pode ser relacionado alguns rastros da vida da poeta Fernanda Young com o seu projeto poético-literário.

Palavras-chave: Autobiografia; Projeto Literário; Fernanda Young.

ABSTRACT

This work aimed to investigate the autobiographical traces present in the poetry of the Brazilian writer-poet Fernanda Young. In addition, we had as a corpus of this text the book of poems *Dores do amor romântico* (2005) and the book *Pós-F: para além do masculino e do feminino* (2019), an autobiographical essay. For this purpose, the essay book was used to highlight the autobiography present in Young's literary project and, thus, understand how the relation between the fictional “I” and the enunciation “I” took place. We rely on the thinking of Arfuch (2010); Foucault (1992); Butler (2017) regarding the autobiography and self-writing; Cecília Salles (1998, 2015) to understand about the creation process; Schollhammer (2009) with regard to contemporary Brazilian literature. Thus, with the present work it was discovered that some traces of the life of the poet Fernanda Young can be related to her poetic-literary project.

Keywords: Autobiography; Literary Project; Fernanda Young.

Rhusily Reges da Silva Lira é mestranda no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí da UFPI.

E-mail: rhusily19@gmail.com

* Dedico este texto à memória da Fernanda Young e aos seus familiares e leitores.



INTRODUÇÃO

As produções literárias contemporâneas têm como característica a memória como mecanismo de revisitação ao passado com o intuito de se projetar ao futuro. Além disso, essa rememoração pode estar atrelada à historicidade social ou à vida íntima do autor. Assim, como afirma Erik Schollhammer:

Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam de sua lógica. [...] Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas do realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10-11)

Dentro dessa literatura há duas caracterizações para as suas produções: *realismo* – representação da vida tal como ela é; e a *introspecção* – a vida íntima do sujeito que vive nesse tempo. Podemos entender esse realismo como uma tendência que perpassa algumas estéticas literárias e que ao mesmo pode ser compreendido como o compromisso que o autor possui com o seu tempo, pois o projeto literário dos escritores contemporâneos está ancorado na necessidade de representar a sociedade brasileira do seu tempo.

Além disso, há outra caracterização das produções contemporâneas que é introspecção que possui o viés autobiográfico e a revisitação histórica ou memorialística – que é o foco desse texto. Vemos nas palavras de Schollhammer:

Sem dúvida, identifica-se a vertente autobiográfica e memorialista também na literatura contemporânea, agora não mais enquanto decisão existencial diante de opções de vida sob o regime autoritário, mas

na procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus grandes problemas sociais. (2009, p. 25)

A introspecção está centrada no comportamento íntimo do sujeito em relação aos problemas sociais e existenciais, além de “evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetivo e de uma aproximação literária ao mais cotidiano e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes íntimos”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15).

Além disso, essa literatura de caráter introspectivo temos a “literatura do eu” que se caracteriza por uma produção íntima que tem como foco o sujeito da enunciação e pode ser compreendida como uma continuação da literatura intimista ou Geração de pós 45 do Modernismo Brasileiro nomes como: Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Carlos Heitor Cony, Lúcio Cardoso. Nesse sentido Schollhammer afirma:

[...] a literatura do eu é composta por uma grande parte dos poetas da época, a chamada “Geração Mimeógrafo” (Chacal, Cacaso, Chico Alvim, Paulo Leminski e Ana Cristina César), mas também é a continuidade de uma prosa mais existencial e intimista, representada pela Clarice Lispector de *A paixão segundo G.H.* de 1964, ao *Água viva*, de 1973. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 26 grifo nosso).

Nesse sentido, observamos que a introspecção está baseada na relação entre o sujeito e o mundo – como que esse “eu” se coloca dentro dessa dimensão social do mundo, além da rememoração dos acontecimentos vividos e das relações sociais e familiares e, dessa maneira, expõe a intimidade – memorialística nas produções literárias. Desse modo, como os poetas da Geração mimeógrafo são continuadores da prosa intimista de Clarice Lispector – a poeta Fernanda Young dá



continuidade à estética íntima e existencial de Ana Cristina Cesar.

Dessa maneira, a poesia contemporânea tem como característica a presença marcante do sujeito contemporâneo – que é aquele que está presente nas redes sociais, ministram palestras com muita frequência, ou seja, na contemporaneidade há uma aproximação entre o público e o escritor. Nesse sentido, a poesia brasileira se caracteriza, segundo Ítalo Moriconi, como:

[...] O sujeito poético é uma projeção desse novo tipo de indivíduo, dessa nova definição da intimidade, enquanto algo já não simplesmente privado. Tal é a condição da marca autoral na poesia pós-modernista e contemporânea. Marcas de gênero: a questão das mulheres, da poesia feminina por oposição à dominante masculina de todo o sempre. O sujeito humano é mulher. O sujeito é mulher? [...] Marca pessoal: a auto-referência burlesca, o dar-se em espetáculo, revelando a intimidade como ato de obscenidade poética. (2004, p. 12)

Dessa maneira, observamos esse comportamento do escritor - poeta possibilita que a sua vida se transforme em matéria temática de sua produção poética. Como afirma Marcos Siscar “O tema do “cotidiano” aparece aí como traço da poesia contemporânea, discurso sem efeito dentro de um quadro cultural muito mais complexo” (2010, p. 1864). Sendo assim, a poesia brasileira contemporânea contém como traço temático a autobiografia, o cotidiano, a vida. Entretanto, há uma linha tênue entre a vida e a ficção. Nesse sentido, questionamos sobre como realizamos a distinção do “eu” ficcional na poesia de Young? Utilizamos o pensamento de Leonor Arfuch para fundamentar essa questão:

[...] Mas como saber que “eu” é quem diz “eu”? [...] Como delimitar, num relato “retrospectivo”, centrado na própria história, essa disjunção constitutiva que uma vida

supõe? Qual seria o momento de captura da “identidade”? (ARFUCH, 2010, p. 52-53)

Sendo assim, a partir desses questionamentos o presente texto tem como objetivo investigar os rastros-traços de autobiografia presente no projeto poético – literária da poeta brasileira Fernanda Young. Utilizamos como *corpus* o livro de poemas intitulado *As dores do amor romântico* (2005) e o livro *Pós – F: para além do masculino e do feminino* (2019) que é uma espécie de “autobiografia” disfarçada. Assim, esses dois livros nos guiarão ao projeto literário de Fernanda Young.

FERNANDA YOUNG: A MULHER, A POETA, A FEMINISTA

*O problema é que quero muitas coisas
simples,
então pareço exigente.*

Fernanda Maria Young de Carvalho Machado é uma escritora, poeta, roteirista, apresentadora brasileira. Estreou na literatura com *Vergonha dos pés* (1996), escreveu roteiro para televisão e o mais conhecido é a série *Os normais* (2001-2003) Publicou dois livros de poesia em que o primeiro é intitulado *Dores do amor romântico* (2005) – objeto de estudo desse texto. Faleceu em 2020 vítima de um problema de asma, mas deixou um projeto literário sofisticado e extenso.

Percorrendo o projeto literário, entrevistas, posicionamentos em redes sociais observamos que há presença da vida da Fernanda em suas produções literárias, o que nos induz a questionar os limites da ficção e sua relação com a vida. Assim, Fernanda nos esclarece essa questão no prefácio do livro *Pós-F: para além do masculino e do feminino*, vejamos:

O que tenho tentado fazer é vasculhar internamente meus ânimos; encarar, com medo, mas obstinadamente, os corredores



mais escuros da minha alma, criando um diagrama, sempre inexato e anárquico, de todos os acontecimentos que vivi, para oferecer essas experiências e conclusões em forma de arte. [...] Em minha arte, parece que devo anexar uma bula, uma espécie de pedido de desculpas, somente pela coragem de ser essa que faz o que quer, da maneira que quer, e paga um preço altíssimo por não se dobrar. (YOUNG, 2019, p. 23)

Observamos esse trecho e vemos que há uma parte da vida/ vivência da escritora em suas produções literárias, assim podemos pensar no projeto literário de Young como um sistema aberto que é influenciado pela vida e ao mesmo tempo influencia a vida da autora numa simbiose. Nesse sentido nos apoiamos o que diz Cecília Salles:

[...] observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade. [...] É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção (SALLES, 2015, p. 152).

Dessa maneira, vemos que as produções de Young estão enraizadas em si mesma e num movimento vai se criando e recriando por meio de sua arte, como diz Schollhammer (2009, p. 106) “Há um aspecto confessional no relato, assumindo a vergonha de certas reações próprias diante do problema.” Assim, vemos o seguinte poema:

São Paulo, 25/02/03

Eu, Fernanda Maria Young de Carvalho Machado – RG: 08176991 – declaro ter sofrido de asma na infância, com algumas crises respiratórias quase severas, tendo cuidado desse mal com natação e homeopatia. Tenho na memória o registro de que, a partir dos meus 14 anos, a asma

rareou, até que na idade adulta tornou-se quase imperceptível.

Esclareço

para devidos fins, que não necessito mais de cuidados médicos referentes a esse problema em específico.

Espero, portanto, ter o meu seguro saúde sem precisar, de novo, passar por essa situação. Mas caso haja, ainda, alguma dúvida, predisponho-me a uma avaliação médica pormenorizada. O que seria constrangedor para todos. Pois, acredito que a palavra, principalmente a escrita, deva bastar. Muito obrigada. Fernanda Young.

(YOUNG, 2005)

Vemos nesse poema que o conteúdo é de cunho íntimo e pessoal, uma vez que vai se desnudando por meio do poema desde seu nome completo, RG e particularidades tais como a doença de asma o que nos possibilita relacionar com a causa de sua morte. Há um limite tênue entre a vida e a ficção, além disso, o relato pessoal ou relato de si estabelece-se por meio de um compromisso ético entre o “eu” e o interlocutor. Como afirma Judith Butler:

Eu sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer. Na construção da história, crio-me em novas formas, instituindo um “eu” narrativo que se sobrepõe ao “eu” cuja vida passada procuro contar. O “eu” narrativo contribui efetivamente com a história toda vez que tenta falar, pois o “eu” aparece de novo como perspectiva narrativa, e essa contribuição não pode ser totalmente narrada no momento em que fornece a âncora de perspectiva para a narração em questão. O relato que faço de mim mesma é parcial, assombrado por algo para o qual não posso conceber uma história definitiva. Não posso explicar exatamente por que surgi dessa maneira, meus esforços de reconstrução narrativa são sempre submetidos à revisão. Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato (BUTLER, 2017, p. 55).

As questões levantadas anteriormente são respondidas com o pensamento de Butler, pois



embora o narrar a si mesmo possua um compromisso com a verdade, há sempre uma “revisão” que pode ser de ordem moral ou psíquica que nos impede e isso não significa que o relato perca a sua veracidade. Por isso, surge à escrita de si como forma de escrever a verdade sem passar pelo mecanismo da “revisão”.

Dessa maneira, o relatar a si pode ser entendido como um processo de desnudamento de si para o outro, vemos isso no poema, pois a verdade começa com o título do poema “São Paulo, 25/02/03” que é uma data e configura verdade, além de expor o documento, o nome completo e suas fraquezas – problemas de asma, é um processo íntimo.

Um bom poema não pode ser escrito
em lençóis tão sujos.
O verso está preso entre as minhas
pernas.
Algo que não deveria ser descrito,
mas se não, me mato.
Raspo a cabeça,
me tatuo,
bebo tudo,
fumo mil cigarros.
É por isso que preciso do verbo,
da palavra impressa.
Para rasgar o véu que deixa o mundo
turvo.
Perdoar aqueles que, acredito, me
feriram.
Essa dor na gengiva, meu bruxismo,
a disritmia, a dislexia, a asma,
a dermatite e a rinite. A minha raiva...
Caso consiga um bom poema, talvez
eu não me acabe um desses domingos
escrotos,
com o mesmo ódio de ser assim:
Fernanda.
Má. Feia. Egoísta. Ladra. Invejosa.
Definitivamente desnecessária.
Então melhor
morta.
Até de novo acumular resíduos,
mágoas disfarçadas,
medos do abandono que aconteceu

e ainda assombra.

Aí de novo:

Poema-genérico.

Poema-plágio-de-mim-mesma.

Poema-uísque-falsificado.

E de vez em quando...

Um verso perfeito

para alguém que

nem se importa.

(YOUNG, 2005)

Assim, por meio da leitura do poema podemos visualizar que se trata de um eu lírico que está brigando consigo mesma para escrever, pois precisa escrever, mas não gosta muito de seu poema posto nos versos “aí de novo/poema-genérico/poema-plágio-de-mim-mesma” como se os poemas desse eu lírico girasse me torno de si.

Além disso, podemos ver no poema presença de elementos que foram ficcionalizados tais como: “Raspo a cabeça/me tatuo/bebo tudo. [...] com o mesmo ódio de ser assim: Fernanda.” Esses elementos são indícios de uma poesia autobiográfica, visto que há essas referências em outros livros, vemos:

Raspei a cabeça durante onze anos, por pura punição. Eu não admitia o feminino. Não queria parecer delicada diante do mundo, porque achava que o mundo ia me machucar. [...] De fato, analisando minha vida, desde pequena, nunca tive a consciência de minha beleza ou de “ser bela”. Nunca fui bonita para a minha família – que é uma família de pessoas muito bonitas. (YOUNG, 2019, p. 40)

Dessa maneira, percorrendo os rastros do projeto literário da Fernanda vemos que o relato de si é uma das principais características. As obras estão em constante transformação um movimento entre a vida e a ficção, assim afirma Salles (1998, p. 19) “os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento o pensamento criativo”. Na



mesma linha de tentar entender o que até que ponto é ficção Schollhammer escreve:

[...] É uma ficção? Sim e não, é uma ficção que se apropria da experiência de vida, uma escrita que utiliza a ficção para penetrar no que aconteceu numa história que se constrói enquanto relato motivado pelo desafio de vida que essa experiência impõe. Nesse sentido, há uma dimensão ética na proposta de escrita, uma encenação do “eu” diante dessa realidade. (2009, p. 105-106).

Desse modo, na produção literária de Fernanda Young vemos que alguns episódios de sua vida estão/foram ficcionalizados e, assim, se tornaram arte. Essa é uma característica da poesia brasileira contemporânea – a introspecção/a autobiografia.

Não vou aguentar. Não, não vou aguentar mais. Essa vontade de despir-me inteira e mostrar aquilo que fará de mim apedrejável. Então vou. Vou. Terei de aguentar. Sofrer quietinha. Sofrer quietinha. Deixar para lá essa ideia de que o amor é o meu ofício. De que o meu verso é imprescindível e que somente os homens podem amar assim, tantas vezes, e sem pudores. Sim. Isso. Somente os homens são poetas. Livres. Metafísicos. Sem compromissos. Eu sou mulher. Punida sempre. Vagabunda. Indecente. Vou. Vou aguentar. Pois o que pulsa é a língua portuguesa. Não a carne vermelha - também língua – que guardo entre as pernas. Nem essa, mais molhada, dentro da boca. Não. A maldição veio com os grandes navegadores: carrapatos, impetigos, escorbuto e piolhos. Saudades. Paixão. Saliva. Poesia. A culpa não é sua, nem minha. Mas serei eu a que irá arder nas chamas, porque bruxos não existem. O que há no mundo das paixões e erros são putas. Putas. Putas. Putas. Sou uma puta.

Serei eu quem morrerá primeiro.
(YOUNG 2005)

Observamos que o eu lírico está num impasse para escrever sua literatura, pois o discurso de que os homens que são os donos da palavra, da literatura, da ciência, ainda persistem no imaginário social, posto no verso “Somente os homens são poetas”. Porém, o desejo, a necessidade de escrever é bem maior do que a vontade de seguir essa linhagem social, visto em “Pois o que pulsa é a língua portuguesa. Não a carne vermelha – também língua – que guardo entre as pernas. Nem essa, mais molhada, dentro da boca.” O que nos mostra que é o desejo de escrever, de pensar, de pôr em evidência o intelecto e não ser rotulada somente a sexo. Além disso, o eu lírico assume a “culpa” por ir de encontro à norma estabelecida de que às letras pertencem aos homens posto no verso “mas serei eu a que irá arder nas chamas/ o que há no mundo das paixões e erros são putas/Serei eu quem morrerá primeiro.” Assim, Young escreve:

Afinal, falo como entendo ser uma mulher, no mundo atual, vivendo como uma, que não faz parte de nenhuma maioria, mas que vai com integridade e vigor nesse caminho contrário ao da fogueira. Sinto o cheiro do fogo, já estive perto dele muitas vezes, somente por ter sonhado e insistido. E, pasme, ter dado certo. (YOUNG, 2019, p. 24)

Desse modo, tanto no poema quanto no trecho do ensaio autobiográfico – *Pós F* que vemos à alusão a um período de nossa história em que as mulheres que tinham comportamentos que fossem distantes do que era padrão. Fernanda Young foi uma mulher com comportamentos, posicionamentos e opiniões que sempre impactaram as pessoas e, por isso, ela afirma que “sinto o cheiro do fogo, já estive perto dele muitas vezes, somente por ter sonhado e insistido”. Conforme Arfuch:

A esse respeito, cabe assinalar a lucidez com que adverte essa unificação imaginária da



multiplicidade vivencial que o *eu* opera como um momento de detenção, um efeito de (auto) reconhecimento, de “permanência da consciência”, assim como o caráter essencialmente narrativo e até *testemunhal* da identidade, “visão de si” que só o sujeito pode dar sobre si mesmo – independentemente de sua “verdade” referencial (ARFUCH, 2010, p. 124).

O eu poético se confunde com o eu da enunciação do ensaio autobiográfico, entretanto, ambos funcionam como identidade da escritora Fernanda Young, uma vez que, o projeto literário está em consonância com alguns episódios de sua vida, não há distanciamento entre a vida e a obra de Young.

[...] E quando você veio, eu estava de verde-clarinho
e você disse alguma coisa sobre você e eu te contei
naquele dia mesmo – sem palavras – sobre o que eu
escrevo agora: aquela impressão de estar caindo e
depois subindo e às vezes sentada quando eu deveria estar em pé
antes que um ônibus jogasse o meu corpo para o alto. Você gostou de mim. Mas não tanto. Não o suficiente para perder a sua juventude estúpida – toda juventude a é – com uma menina de 16 anos de olhos tão tristes. Você não me amava tanto para me proteger de mim e dos que queria pegar na minha cintura, nas minhas mãos e nos meus seios. Você não me amava. Mas nem tenha culpa porque eu também não. Nem a mim, nem a ti. Eu era tão nova e, se lembra?, meio bochechuda.
Nunca sabia onde dormir. Agora durmo ao seu lado.
Eu te amo. Eu te amo. Eu te amo. E gosto de mim.
(YOUNG 2005)

Esse poema tem como dedicatória *Para A.M* - pelo teor do poema podemos que seja para seu esposo Alexandre Machado. Vemos que o eu lírico descreve o que sentiu e como foi

que aconteceu o dia em que se conheceram. De forma intensa ela se despiu para ele posto no verso “eu te contei naquele dia mesmo – sem palavras – sobre o que eu escrevo agora” Vemos que a descrição íntima do eu que não estava bem consigo mesmo, assim, Foucault escreve “Retirar-se para o interior de si próprio, alcançar-se a si próprio, viver consigo próprio, bastar-se a si próprio, tirar o proveito e desfrutar de si próprio”. (1992, p. 132). Sendo assim, a descrição de si implica num interlocutor que, nesse caso específico é o destinatário do poema – A.M posto em “Eu era tão nova e, se lembra?” Sobre essa característica dialógica da autobiografia Arfuch afirma:

[...] Características que definem precisamente a especificidade, mesmo relativa, do autobiográfico, sua insistência e até sua necessidade: ao assumir o *eu* como forma de ancoragem na realidade, convoca-se e desdobra-se o jogo da responsividade. (2010, p. 124).

A autobiografia, nesse caso, esse poema promove um jogo de responsividade que é proporcionado por aquele questionamento o que implica que há um *tu*/outro interlocutor que dialoga com o eu lírico. Assim, como continuidade do poema há um trecho do ensaio que diz o seguinte:

Quando me casei com Alexandre Machado, assumo que não me casei por dinheiro, nem nunca o faria. Mas, o que me atraiu na escolha foi o fato de ele ser um profissional bem-sucedido. Nunca quis que ninguém me sustentasse, mesmo que a princípio isso tenha acontecido. Eu estava à procura era de alguém que somasse. (YOUNG, 2019, p. 42)

Na autobiografia há um compacto entre o escritor e o leitor, pois precisa haver verdade no tecido literário, assim Young assume nesse trecho o que se configura como verdade. Assim nas palavras de Arfuch:



[...] há relativo consenso em assinalar que ambas compartilham os mesmos procedimentos de ficcionalização, mas se distinguem, seja pela natureza dos fatos envolvidos – “verdadeiramente acontecidos” ou produtos de invenção –, seja pelo tratamento das fontes e do arquivo. (2010, p. 116-117)

Dessa maneira, estamos rastreando os eventos autobiográficos de Fernanda Young e relacionando com a poesia, é sabido que esses eventos foram ficcionalizados, mas ainda fica uma verdade, sobretudo quando percorremos o projeto literário da autora que está pautado na descrição/representação da mulher como a própria Young escreve:

[...] Eu, como artista, não tenho dúvida. Não me interessa desenhar homens nus. Não me atrai. É uma questão de proporções. A mulher é mais bela. Definitivamente é a espécie humana mais interessante. Inevitavelmente. Para qualquer artista, é inevitável. Para uma escritora, descrever uma mulher é muito mais interessante do que descrever um homem. A mulher é mais bonita, como tecnologia humana mesmo. E até isso se tornou uma reivindicação, um conflito, por parte das mulheres. (2019, p. 44)

As produções literárias contemporâneas têm como característica a hibridização dos gêneros, assim na poesia de Young há uma certa hibridização, em especial, no poema *São Paulo, 25/02/03*, pois pode ser considerado um relato pessoal e sem poesia, além disso, sua hibridização está relacionada à temática das produções, uma vez que suas obras estão em constante processo, pois nos permite questionar até que ponto é ficção e elementos ficcionalizados, nessa linha Salles assinala:

Não podemos deixar de mencionar as mais diversas publicações de cartas, como exemplos de obras que, ao oferecer documentos de processo, propiciam, dependendo do olhar do leitor, acesso aos processos de criação. [...] Estou mais

interessada, no momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo. (SALLES, 2015, p. 160-162).

Dessa maneira, observamos que o projeto estético literário de Fernanda Young está em constante processo, assim, poemas relatos, ensaios – autobiográficos, entrevistas que servem de rastros para compreender as obras e os relatos de si, como vemos no seguinte poema:

Estou por um triz. De novo.
Parece, de fato, encenação.
Creio até que seja mentira
essa minha cara com esses
olhos caídos. Aprendi tal
olhar, lendo os poemas de
alguns, ou são os remédios.
Eu vinha crente que não mais
precisava disso. Disso: caneta,
papel, calmante e pijama.
Dancei muitas músicas e ri
de mim mesma. Aquela que
se repete. Eu. Eu mesma:
corpo e a cabeça cheia de
cabelos.
Meu cérebro está empapado,
do tamanho de uma barata.
Quando vou ao banheiro
e olho-me no espelho.
Quase acredito ser uma boa
atriz.
E tudo mentira!
Um batom, um perfume e
vestidos me levariam ao
shopping. A um bar. A um beijo.
O problema é que quero muitas
coisas simples,
então pareço exigente.
(YOUNG, 2005)

Esse poema pode ser considerado a descrição perfeita da Fernanda Young posto em “Aprendi tal olhar, lendo os poemas de alguns, ou são os remédios” Fernanda sofreu de depressão e tomava remédios para isso “Tive uma crise nos primeiros meses do pós-parto,



que culminou num quadro grave depressivo” (YOUNG, 2019, p. 97). Além disso, vemos que o eu lírico está em constante dilema sobre o escrever, visto que “eu vinha crente que não mais precisava disso. Disso: caneta, papel, calmante pijama”. Esses elementos norteiam à escritora, pois o calmante para livrar-se da depressão que a deixa de pijama e a caneta e o papel proporciona a cura por meio do verbo. O verso final é aberto e nos possibilita pensar que esse “simples” pode ser o desejo de ser livre, como afirma: “E ainda criança detectei o que queria mais do que tudo: ser Livre. Livre de qualquer coisa que me tirasse de mim. E esse sonho se realizou.” (2019, p. 24-25). Assim, Arfuch escreve:

[...] a subjetividade que os relatos punham em jogo vinha em geral “atestada” pela admissão do “eu”, pela insistência nas “vidas reais”, pela autenticidade das histórias na voz de seus protagonistas. [...] pela veracidade que o testemunho impunha ao terreno escorregadio da ficção. (ARFUCH, 2010, p. 21)

Desse modo, a escrita de Young transita entre o autobiográfico e a ficção para compor o seu projeto estético literário, além disso, há uma relação ética na escrita autobiográfica, pois o processo de falar de si, a exposição passa por uma condição de verdade e, assim forma-se o pacto entre o escritor e o leitor.

PALAVRAS FINAIS

As produções literárias contemporâneas que têm dão continuidade à estética da introspecção colocam o autor como centro da obra e do texto literário, sobretudo da autobiografia que tem como característica a ficcionalização da vida pelo próprio autor, uma escrita de si. Como explica Schollhammer:

Nessa renovada aposta na tática da autobiografia, dilui-se a dicotomia tradicional entre ficção e não ficção, e a ficcionalização do material vivido torna-se um recurso de

extração de uma certa verdade que o documentarismo não consegue lograr e que não reside numa nova objetividade do fato contingente, mas na maneira como o real é rendido pela escrita. (2009, p. 107)

Com a presença do autor nas redes sociais o autor se aproxima do público e vai deixando rastros de sua vida nas redes e o leitor vai percorrer esses rastros e assim dão sentido às obras. Nesse sentido, o projeto literário da Fernanda Young está em constante construção e reconstrução, pois os sentidos são adquiridos por meio da relação que fazemos.

Dessa maneira, o projeto literário de Young está ancorado na autobiografia, na escrita de si, vimos isso com os rastros que percorremos das obras de Fernanda Young, mas as entrevistas, os outros livros, as fotos, os desenhos, todas essas produções giram em torno de si enquanto mulher, poeta e feminista, ambas não se separam escreve-se com um todo e com o que se tem. Isso é constituir-se a narrativa de si, entrelaçada, enviesadas no ensaio e nos poemas.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonnor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad. Rogério Bettoni. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

MORICONI, Italo. **A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira** (Uma introdução ao debate). Disponível em: <http://filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em: 22 de junho de 2020.



SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: o processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SISCAR, Marcos. **As decepções da crítica de poesia**. Teresa, n. 10-11. p. 111-122, 3 dez. 2010.

YOUNG, Fernanda. **As dores do amor romântico**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

YOUNG, Fernanda. **Pós-F: para além do masculino e do feminino**. São Paulo: LeYa, 2019.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

LIRA, R. R. S. Rastros autobiográficos na poesia de Fernanda Young. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 37-46, 2020.



ANÁLISE DE PARADOXOS, COM BASE NA MEMÓRIA E IDENTIDADE, DO PROTAGONISTA DE A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS

Eduardo Pereira Machado

Universidade La Salle (Unilasalle)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Jenifer Schnorr Simão

Universidade La Salle (Unilasalle)

July Helen Valle da Silva

Universidade La Salle (Unilasalle)

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise da identidade, inconstante e indefinível, tendo como *corpus* o romance contemporâneo de Valter Hugo Mãe, *A Máquina de Fazer Espanhóis* (2011). O objeto de estudo será o narrador-personagem António Jorge da Silva. Por meio de memórias, percebe-se que a construção da identidade desse ser fragmentado é consequência de uma ditadura que o influenciou e de uma vida que orbitou em torno de seu egoísmo. Para explicitar tal afirmação, destacam-se passagens do livro que, ao demonstrarem a oscilação de conduta perante a moral, contrapõem radicalmente as atitudes duvidosas do personagem ao evidenciarem a estabilidade do amor conjugal e fraterno, mostrando-se como amparo a uma identidade instável.

Palavras-chave: identidade; memória; Valter Hugo Mãe.

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de identidad, inconstante e indefinible, con el corpus de la novela contemporánea de Valter Hugo Mãe, *A Máquina de Fazer Espanhóis*. El objeto de estudio será el personaje narrador António Jorge da Silva. A través de los recuerdos, está claro que la construcción de la identidad de este ser fragmentado es el resultado de una dictadura que lo influenció y una vida que orbitó su egoísmo. Para aclarar esta afirmación, los pasajes del libro destacan que, al demostrar la fluctuación de la conducta frente a la moral, se opone radicalmente a las actitudes dudosas del personaje al mostrar la estabilidad del amor conyugal y fraterno, mostrándose como un soporte para una identidad inestable.

Palabras clave: identidad; memoria; Valter Hugo Mãe.

Eduardo Pereira Machado é doutorando em Letras pela UFRGS e docente da Unilasalle.

E-mail: dudukuks@hotmail.com

Jenifer Schnorr Simão é graduanda do curso de Letras – Habilitação em Língua portuguesa e Respectivas literaturas na Unilasalle de Canoas.

E-mail: jeniferschnorr02@gmail.com

July Helen Valle da Silva é graduanda do curso de Letras – Habilitação em Língua portuguesa e Respectivas literaturas na Unilasalle de Canoas.

E-mail: julyhelen@gmail.com



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao pensarmos em *identidade* podemos imaginar o conceito tradicional do termo, como sendo algo engessado, algum tipo de marca que caracteriza uma pessoa ou mesmo o próprio documento de identificação, conhecido como RG (Registro Geral). Levando em consideração essas definições, pode-se dizer que *identidade* é algo estático. Contudo, referindo-se à *identidade do ser*, o conceito se torna algo moldável através de memórias coletivas e individuais. Segundo Colombo (2012), a complexidade da sociedade moderna traz consigo discussões sobre o tempo em que estamos vivendo e sobre qual é o resultado dessa transformação no sujeito do presente. As mudanças que esse período nos trouxe vão desde a ruptura das amarras religiosas à independência do homem como condutor de seu destino, dando-lhe uma liberdade que até então não existia.

Tomando essas alterações de comportamento como uma realidade, a autora supõe que o homem não poderia mais ser dominado por outro homem. Todavia, tendo como exemplo a autoridade que as ditaduras mantêm sobre as sociedades oprimidas, pode-se dizer que essa emancipação do sujeito é falsa e que ele prefere ser conivente com o regime ao invés de se impor a ele.

Analisando o contexto histórico, Colombo (2012) ressalta que o homem moderno se desprendeu sim de limitações, mas continua, muitas vezes, disposto a se calar, resultando num sujeito que se adapta e que se dissolve. Assim é formada a inconstância do ser, como ocorre com António Jorge da Silva, narrador-personagem do aclamado livro de Valter Hugo Mãe, *A Máquina de Fazer Espanhóis*, que foi vítima da ditadura salazariana, em Portugal:

[...] eu e a Laura fizemos a vida através de um padrão discreto de rebeldia. Era uma rebeldia nenhuma, mas antes uma mágoa que não nos fazia agir contra nada nem contra ninguém, e só nos amargava as ideias os intentos dos outros, isto passava sobretudo pelo regime, claro, ao qual não desobedecíamos mas do qual não gostávamos particularmente. Era uma prudência, como afirmávamos nas poucas conversas secretas em que mencionávamos entre os dois o assunto (MÃE, 2016, p. 183).¹

Tomando como objeto de estudo o personagem criado por Mãe, destaca-se na análise do ser inconstante o fator da memória que “alimenta a identidade” (CANDAU, 2012, p. 16). Sendo assim, no decorrer da leitura, verifica-se que Silva, além de narrar os presentes acontecimentos, volta ao passado e molda suas lembranças para justificar seus feitos e sentimentos, provando que são essas recordações que regem a pessoa que ele é hoje. Como afirma Joël Candau (2012, p. 16):

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.

Nessa perspectiva, as memórias, bem como o processo histórico, manipulam a identidade volúvel do narrador-personagem, que tem como único segmento constante em sua narrativa o amor pela falecida esposa, Laura. Além disso, sua estadia no asilo Felicidade fez uma única mudança permanente na sua personalidade: a abertura para a vida social, por necessidade, mediante as sensações de solidão e estranhamento com as quais se deparou, ou por transferência, já que não

¹ Todas as citações diretas da obra apresentadas no artigo possuem a peculiaridade do autor Valter Hugo Mãe de não empregar letras maiúsculas em seus textos.



depositava mais à mulher a lealdade e a cumplicidade, devido a sua ausência.

1 UM PROTAGONISTA CONTRADITÓRIO

O português António, de 84 anos, protagonista e também narrador-personagem do romance *A Máquina de Fazer Espanhóis*, por meio de lembranças da ditadura salazariana, de descrições do presente vividas no asilo Felicidade e de digressões de uma mente confusa, apresenta-se como alguém marginalizado pela sociedade, preso em uma casa de repouso e que tenta lidar com a morte da esposa. A obra se mostra simples, por fazer uso de uma linguagem coloquial; ousada, pela ausência de marcações de diálogo e de letras maiúsculas; e próxima ao leitor, por trazer pensamentos reais e cruéis absolutamente familiares a qualquer ser humano. Essa última característica também se dá pelo comum sobrenome *Silva* e no decorrer do livro apresentam-se alguns outros *Silvas*, representando um mesmo tipo, que compartilha de uma mesma memória e, no caso, trata-se da história política nacional. O idoso demonstra-se, diversas vezes, irresponsável, infantil, agressivo, antissocial e egoísta, formando uma incógnita em relação ao próximo passo que será tomado pelo protagonista, como podemos observar na declaração “desci para jantar porque me foram buscar. não me esqueceria, mas subitamente perdi qualquer ímpeto e não faria nada se não fosse obrigado ao contrário” (MÃE, 2016, p. 41).

Tendo em vista o comportamento imprevisível de António, podemos analisá-lo de acordo com a divisão do filósofo Jean-Jacques Rousseau (1959), do sujeito que oscila entre o *ser* e o *parecer*, lugar ambíguo em que o homem moderno é constantemente inserido. O “*ser*” refere-se à identidade assumida na esfera privada e o “*parecer*” pode ser interpretado como um indivíduo pertencente ao todo, à homogeneização da sociedade, que busca manipular padrões de ideias e conduta:

Já não se ousa parecer o que se é; e nessa sujeição perpétua, os homens que formam esse rebanho que se chama sociedade, colocados nas mesmas circunstâncias, farão todos as mesmas coisas, se motivos mais poderosos delas não os desviam. Portanto, jamais se saberá bem com quem se trata. [...] Que cortejo de vícios não acompanhará essa incerteza? Não mais amizades sinceras; não mais estima real; não mais confiança fundada. As suspeitas, as desconfianças, os temores, a frieza, a reserva, o ódio, a traição serão ocultados incessantemente sob esse véu uniforme e pérfido da polidez, sob essa urbanidade tão louvada que devemos às luzes do nosso século (ROUSSEAU, 1959, apud STAROBINSKI, 1991, p.17).

Considerando a fala do filósofo, observamos, durante a leitura de *A Máquina de Fazer Espanhóis*, episódios em que António mostra-se titubeante entre esses polos. Como na lembrança que o personagem narra sobre um rapaz antifascista: primeiramente, Silva ajuda o jovem e o esconde em sua barbearia, originando uma “amizade” que perdurou anos. O protagonista relembra, ao confessar somente ao leitor, a admiração e a inveja que sentia do rebelde, pela coragem de lutar por uma mudança, como percebemos na passagem em que o rapaz defende sua resistência em relação ao ditador Salazar.

este tem de ser um nome de vergonha. o nome de um porco, para que ninguém, para a esquerda ou para a direita, volte a inventar a censura e persiga os homens que têm por natureza o direito de serem livres. e eu respondia-lhe, cala-te, miúdo, ainda me arranjas umas férias nos calabouços. fica calado. [...] mas adoraria sentir coragem para me pôr ali aos berros também, mesmo exagerando, mesmo que dizendo parvoíces só pelo prazer de as poder dizer, de poder ajuizar por mim o que quisesse ajuizar. na minha barbearia. ao menos na minha barbearia. ao menos na minha casa. na minha casa e com a minha boca livre. é um porco (MÃE, 2016, p. 150).



Então, chega o dia em que os pides — agentes da Polícia Internacional e Defesa do Estado (PIDE), polícia política responsável pela repressão do regime — colocam Silva em uma desconfortável situação e questionam a respeito do rapaz. O homem, preocupado em manter as aparências e sua família fora de perigo, assombrosamente, entrega-o sem hesitar e nunca mais torna a vê-lo. O narrador, de carácter maleável, não demonstra remorso perante o relato, e sim orgulho por ter contribuído com a polícia, atenuando o medo diante do regime, seu desdém com o próximo e sua conduta antissocial:

não creio que algum dia tenha sido suficientemente amigo de alguém. fui sempre um homem de família, para a família, e o meu raio de acção esgotava-se essencialmente na minha mulher, nos meus filhos, e nos meus pais enquanto foram vivos. mas os que não tinham o meu sangue estariam sempre desclassificados no concurso tão rigoroso dos meus sentimentos. [...] não foi o rapaz estudante, comunista e revolucionário, que ajudei um dia na barbearia, capaz de mudar algo na minha maneira de me preocupar com os outros (MÃE, 2016, p. 182-183).

Essa experiência jamais fora externalizada pelo personagem e, segundo Candau (2012), tal atitude remete ao fato de ele não procurar acessar a lembrança, tendo de se deparar com a consciência: “essa experiência pode estar carregada de impressões insuportáveis, quer dizer, lembranças que não se ousa confessar aos outros e, sobretudo, a si próprio, pois elas colocariam em risco a imagem que se faz de si mesmo” (CANDAU, 2012, p. 65).

Essa afirmação justifica-se na passagem de *A máquina de fazer espanhóis*:

não contara a ninguém a história do rapaz, nem a laura percebeu como me pus de bom pai de família entregando-o à polícia. ninguém soubera do quanto me amedrontei egoísta naquele tempo do regime. que cagão de

homem eu fui, um burro sonso a remoer por dentro das agruras de aceitar e aceitar sempre calado (MÃE, 2016, p. 189).

Ademais, António leva seu egoísmo a ponto de possuir um sentimento de irresponsabilidade intenso perante seus atos; logo, o personagem realiza determinadas ações e não se considera o autor delas, é o caso do assassinato da, também moradora do Feliz Idade, Marta. O idoso afirma que “a natureza” procedeu, justificando ao leitor sua inocência perante o caso e reproduzindo o autoritarismo que sofrera no passado opressor, sempre exercido em nome de um impulso maior. Devido à identidade volúvel, após a morte de Marta, ele esquece a ação e até sente muito pela perda da colega de asilo.

Apesar de suas atitudes irreparáveis, ele se considera um “bom homem”, digno e correto, como se não tivesse o poder sobre si mesmo e suas escolhas, remetendo a uma herança fascista, em que o estado age como uma “entidade” que exerce sua força sobre os cidadãos. Vale ressaltar que, mediante um aspecto psicanalítico das ações do ser humano, segundo Araldi (2016), atitudes egoístas ou altruístas são construídas “através da educação e dos hábitos adquiridos e herdados em meio à cultura em que cada um está inserido”, ou seja, o conceito de “bom” pode ser manipulado por uma sociedade, transformando atitudes “más” em convenientes. Logo, António tenta convencer-se de sua posição benevolente, apesar da distorção do conceito de moralidade. Mas a falta de controle sobre suas atitudes é tanta que em outro episódio tenta matar outro idoso do asilo:

eu avancei cinco passos e levantei o livro por sobre a cabeça do senhor medeiros e depois a força da gravidade, e o que restava dos nervos do meu próprio braço, levaram-lhe o livro num ruído de vingança que me excitou de terror [...] e eu bati três e quatro vezes com o livro na cabeça do maldito homem [...] (MÃE, 2016, p. 238-239).



Nessa tentativa, Antônio acaba não tendo sucesso na execução do homicídio e, com a pressão da situação, tem uma crise de falta de ar, vindo a desmaiar. O caso não é mais mencionado pelo narrador-personagem como se não fosse algo relevante para a sua personalidade egocêntrica e memória intrínseca, mas cabe ressaltar que a expressão “ruído de vingança” ocorre devido à inconformidade que Silva sente após a morte do amigo Esteves, que fora colega de quarto do idoso espancado, pois há rumores na casa de repouso de que o idoso ordenava a morte de seus companheiros de alcova, sendo assim, suspeito pela morte de Esteves. Esse fragmento se contradiz à declaração do narrador mencionada anteriormente, “não creio que algum dia tenha sido suficientemente amigo de alguém” (MÃE, 2016, p. 182), porque agora é capaz de tentar matar por vingança pela morte de um amigo.

Silva transparece mais uma das esferas de sua indefinição com a estátua de Nossa Senhora de Fátima, que, com a intenção de gerar fé e consolo, recebe dos funcionários quando chega ao Feliz Idade; entretanto, ele deixa bem claro que não crê, ao afirmar “não sou um homem religioso e [...] a perda não me fez acreditar em fantasias” (MÃE, 2016, p. 41). Ainda, para provar tal ponto, apelida a imagem de Mariazinha e retira uma das pombas que a compõem, levando o pequeno animal para “passear” pelo asilo. No entanto, após assassinar Dona Marta, o Antônio cola, com fita adesiva, a figura do animal no ombro da Santa e declara: “[...] a estátua, só pelo esforço de me tentar convencer de que era fonte de uma boa energia, merecia alguma consideração da minha parte” (MÃE, 2016, p. 176), o que prova a sua simpatia com a imagem. Mais uma vez, o personagem cai em um paradoxo, agora no vértice da religiosidade, esse que, em específico, é o que mais oscila durante a narrativa. Mediante sua atitude cruel, Silva procura alívio junto à santa para suportar a

imagem da idosa falecida e os pesadelos: “haveria de afastar aqueles pesadelos a todo o custo. estendi a mão, apenas a mão, para fora da cama, tacteando a mesa de cabeceira, e agarrei a mariazinha. levei-a para junto do meu peito. não queria estar sozinho” (MÃE, 2016, p. 185).

Mesmo assim, observa-se, na passagem em que o protagonista conversa com o médico do asilo sobre a estátua, a simpatia de Antônio por Mariazinha novamente estremecida. Então, mais uma vez, o homem muda de opinião e mostra-se inconstante:

[...] minha pacificação para com a mariazinha era cortesia de um cavalheiro e não uma inflexão nas minhas convicções nenhuma acerca da transcendência. se a meti dentro dos lençóis, deitando-lhe a mão como se fosse navio e me agarrasse ao cais, foi porque me perdi um pouco nos pensamentos e me deu vontade de achar que tinha por ali uma companhia. mas não era mais significado nenhum. nada (MÃE, 2016, p. 206).

Observa-se que a falta de reconhecimento sobre si mesmo é tal que até atitudes infantis se fazem presentes em momentos do livro, dando a impressão de que Antônio não se aceita na própria identidade e situação atual. Em destaque, há a necessidade que sentia em destruir as flores com que sua filha Elisa enfeitava o túmulo de Laura. Para Silva, esse era um fato dispensável de conversa, pois, exaltando seu resistente ceticismo, “o que acontecia passava numa outra dimensão, dimensão nenhuma” (MÃE, 2016, p. 201), e, afirmando a não autoria de seus próprios atos, falava que “era um gesto, uma fúria a vir ao de cima e que se manifestava pontualmente sem razão nem sentido” (MÃE, 2016, p. 201). Então, tendo como base a identidade volúvel do narrador, logo ele muda de ideia e decide reorganizar as flores do cemitério, com a desculpa de que “me deixassem em paz e ser capaz de me voltar a rir” (MÃE, 2016, p. 210).



Ainda no cemitério, reorganizando as flores, Silva fala para seu colega, Anísio: “[...] quando eu estiver para morrer não me tragam um padre, não permitam que me toque ou que se ponha a rezar em pé de mim. quando eu morrer quero garantir que não vou para o céu” (MÃE, 2016, p. 211). Porquanto, é novamente o indício de uma contradição a respeito de sua religiosidade e de seu arrependimento, porque assim que adoece e cai de cama, o narrador continua com a opinião que dividiu com o Anísio no cemitério. Essa afirmação pode ser observada no seguinte episódio do romance:

contra minha vontade trouxeram um padre ao lar durante a noite quando tive uma tosse violenta e deixei de respirar. [...] achavam que me arrependeria no último momento, mas eu não estava ainda no último momento, nem fazia intenção de me arrepender (MÃE, 2016, p. 245).

Todavia, assim que Silva sente a morte se aproximando, muda sua convicção. Dessarte, é possível notar sua inconstância acerca do arrependimento, que só seria válido no fim da vida.

naquela altura eu tinha de gritar. precisava dizer que me arrependia [...]. arrependia-me do fascismo e de ter sido cordeiro tão perto da consciência, sabendo tão bem o que era o melhor valor, mas sempre o ignorando, preferindo a segurança das hipocrisias instaladas [...]. fui um filho da puta, e merecia ser punido. [...] eu precisava morrer inteiro. um monte de peles e carnes derrubadas, mas inteiro, com a vergonha de ter sido conivente e o orgulho de ter percebido tudo (MÃE, 2016, p. 255-256).

De acordo com o excerto, o narrador-personagem demonstra lucidez sobre seus erros contrastando com sua posição fugaz ao longo de todo o enredo. Observa-se que, somente ao se deparar com a morte, Antônio abandona sua identidade volúvel. Entretanto, é notória a inconstância do ser durante toda a vida, por meio das memórias do passado e das

atitudes do presente, e que há apenas um segmento constante, sobre o qual o idoso não muda de opinião futilmente: sua esposa, Laura.

2 AS SÓLIDAS LIGAÇÕES SENTIMENTAIS DO PROTAGONISTA

No romance *A Máquina de Fazer Espanhóis*, começamos a acompanhar o personagem Silva a partir da morte da Laura, que demonstra toda sua dor ao perder uma pessoa tão estimada, com a qual viveu 48 anos, ao afirmar estar em desespero e sentir a necessidade de respirar pelos olhos e pelo sorriso da esposa. Após o falecimento da amada, os filhos decidem que o melhor a se fazer é deixar o idoso sob os cuidados do asilo Feliz Idade. É dessa forma que começamos a conhecer o sentimento inalterável do viúvo: seu amor por Laura.

Esse viés constante em Antônio com relação à esposa pode ser analisado sob a perspectiva de que o romance se inicia com seu falecimento. Portanto, o leitor só tem acesso à personagem através das memórias do narrador. Essa idealização de Laura, sob o aspecto da perda, é apresentada por Candau (2012, p. 189): “queremos tudo abraçar de nosso passado e sem dúvida prestamos mais atenção do que antes ao que já foi perdido. [...] Obcecados pela perda, queremos tudo transmitir [...] sem discernimento”. Ou seja, Silva agarra-se às memórias que construiu da esposa como sua “tábua de salvação” a fim de suportar a perda.

Constatamos que sua complacência para com a mulher está, até mesmo, acima dos seus descendentes, quando sua filha Elisa vai ao asilo visitá-lo e fala de seu irmão, Ricardo. O idoso narra toda a sua amargura, pois o “miúdo” não foi ao velório da mãe, e afirma:

[...] das poucas coisas que me dariam gozo nesta vida era desfazê-lo à paulada até lhe arrancar a cabeça. dava-lhe tantas naquele focinho que havia de lhe arrancar os lábios,



para nunca mais ninguém lhe dizer que tem a boca da mãe, porque ele não tem o direito de ficar com rigorosamente nada da mãe (MÃE, 2016, p. 62).

Silva leva esse sentimento até o fim de sua vida. Inclusive, quando Elisa descobre que há um testamento e que nesse Ricardo é excluído de tudo que era possível, já que “a terna lei obrigada a que um filho seja contemplado com os melhores naprons” (MÃE, 2016, p. 205), solicita ao pai que troque e assine um novo documento. Antônio fica irredutível e nega o pedido da filha, pois — de acordo com ele — “não podia admitir que o Ricardo se pensasse digno de mim, digno de Laura” (MÃE, 2016, p. 206).

Outro momento em que percebemos que só Laura e seu amor bastam para o narrador é quando, após entregar o rapaz antifascista ao regime, ele volta a viver a vida tranquilamente. A passagem abaixo prova que Antônio não se importava com outra pessoa, além dele e de sua esposa:

um homem preso pelo regime e outro acusando-o, e eu não era nem um nem outro, e a vida continuava como se nada fosse porque ao fim de cada dia encontrava a minha Laura à espera de aquecer a sopa conversando sobre os filhos crescendo e sobre como era bom sermos prudentes e legais. vivíamos como se queria, perfeitamente integrados na sociedade, sem papel de ovelhas ranhosas, ainda que sem igreja, sem amigos, sem dinheiro, sem saber nada do futuro, sem dignidade, sem essa porcaria, que não existe e que me vem sempre à boca, a alma (MÃE, 2016, p. 187).

Outrossim, quando sente que está prestes a morrer e se contradiz a respeito de seu arrependimento, Silva também lembra de Laura e que, para ele, ela era o suficiente. Isso fica evidente na seguinte passagem:

porque eu precisava de morrer consciente, recordando cada minuto do tempo com a

minha Laura, recordando como se a vida se fizera em torno dela e da família, como me terá parecido que assim devia ser um homem, como assim me havia bastado a cidadania. assente sobretudo no amor. não me tirem a consciência do amor e da sua perda (MÃE, 2016, p. 256).

Mas, apesar de seu amor por Laura, já no Feliz Idade, Antônio alterou um aspecto relevante dentro si, pois, ao longo de sua estadia no asilo, o idoso faz amigos, pela primeira vez na vida, e isso se deve à necessidade de trilhar um novo caminho sem Laura e rumo à solidão. Silva afirma: “hoje tenho pena da minha Laura por não ter sido ela a sobreviver-me e a encontrar nas suas dores caminhos quase insondáveis para novas realidades” (MÃE, 2016, p. 244). Além disso, conta que seus colegas e amigos de asilo são como uma família, “uma outra família pela qual eu não poderia ter esperado. Unida sem parencas no sangue, apenas no destino de distribuirmos a solidão uns pelos outros” (MÃE, 2016, p. 250).

De acordo com Candau (2012), a contemporaneidade destruiu muitas tradições, fazendo com que o sujeito não veja mais razão em *ser*. A ausência dessas memórias que regiam as antigas sociedades resultou no surgimento de grupos fraternos. Tais círculos, emergentes da incerteza memorial e identitária, são formados com base em outros motivos, como afirma Kilani (1994 apud CANDAU, 2012, p. 187):

A maior parte das configurações, por intermédio das quais as pessoas estabelecem relações nos mais diferentes meios ou domínios e produzem sentidos, não estão mais subordinados a tipos societários. [...] Tal é o caso do parentesco, da congregação religiosa, da etnia, da identidade, da história, da memória, da crença etc.

A afirmação de Kilani (1994 apud CANDAU, 2012) explica o surgimento do sentimento afetivo do protagonista com os demais



colegas de confinamento, pois compartilhavam a mesma memória política e as idades semelhantes, trocando lembranças em que todos se identificavam, criando assim um laço entre aqueles indivíduos e ocasionando uma mudança no âmbito sentimental do protagonista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O protagonista Antônio Jorge da Silva foi apresentado durante a narrativa como um ser fragmentado e perdido dentro de sua identidade. Por isso, Candau (2012, p. 62) explica que a memória é “evolutiva, sempre mutável e, quando ela se fragmenta, a identidade se fragmenta também”. Silva teve sua memória afetada pelas escolhas que fez durante a vida, tomado de arrependimento que não admitia e sempre tentando convencer-se que fizera o melhor que lhe era esperado. Entretanto, sua posição perante a trajetória pessoal resultou em um sujeito ilegível pela sociedade, titubeando entre atitudes “boas” e “más”, de acordo com a ética.

Para mais, analisa-se que Silva manteve a idealização por Laura devido ao seu falecimento e que ele só foi capaz de desenvolver a amizade com seus colegas de asilo porque não tinha mais a companhia de sua amada. Assim, ficou a cargo do sentimento conjugal e, posteriormente, o fraterno, ser a única “âncora” em sua identidade.

REFERÊNCIAS

ARALDI, Clademir Luís. Nietzsche e Paul Rée: acerca da existência de impulsos altruístas.

Cadernos Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 1, p. 71-87, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cniet/v37n1/2316-8242-cniet-37-01-00071.pdf> Último acesso em: 14 de nov de 2019.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**.

Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O mundo em minúsculas: uma leitura de “A máquina de fazer espanhóis”. **Letras**, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 265-275, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12218/7612> Último acesso em: 14 de nov. de 2019.

COLOMBO, Maristela. Modernidade: a construção do sujeito contemporâneo e a sociedade do consumo. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 20, n. 1, p. 25-39, mai. 2012.

Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicodrama/v20n1/a04.pdf> Último acesso em: 10 de nov. de 2019.

MÃE, Valter Hugo. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

PIMENTEL, Irene Flunser. A Polícia Política Do Estado Novo Português - PIDE/DGS. História, justiça e memória. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 139-156, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/107825> Último acesso em: 12 de nov. de 2019.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jaques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

MACHADO, E. P.; SIMÃO, J. S.; SILVA, J. H. V. Análise de paradoxos, com base na memória e identidade, do protagonista de “A máquina de fazer espanhóis”. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 47-54, 2020.



MAYOMBE: UMA GUERRA INTER-FRONTEIRAS

Thaís Gouvêa Silva

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás)

RESUMO

Este trabalho pretende analisar a problemática tribal presente no romance *Mayombe* (1993), de Pepetela, cuja temática consiste em retratar partes do cotidiano de guerrilheiros do MPLA em busca da independência angolana. Todavia, essa obra mostra fatores que contribuíram para maiores tensões no território africano durante a década de 1960. Essas tensões, conforme demonstra a narrativa, são decorrentes da empresa colonizadora, que criou fissuras internas, que se tornaram características do continente africano ao impor a desvalorização e a dispersão das culturas locais. Baseando-se em estudos teóricos e críticos como Rita Chaves (2010), Maurício Waldman (2007) e Marina Ruivo (2010), este artigo busca mostrar que o tribalismo em destaque no romance só evidencia que, antes de resolver uma guerra externa à África, é preciso solucionar as disputas que ocorrem dentro das fronteiras africanas.

Palavras-chave: Pepetela; *Mayombe*; Tribalismo; África.

ABSTRACT

This work aims to analyze the tribal problematic present in Pepetela's novel *Mayombe* (1993), whose theme consists in portraying parts of the daily life of MPLA guerrillas in search of Angolan independence. However, this work shows factors that contributed to greater tensions in African territory during the 1960s. These tensions, as the narrative shows, are the result of the colonizing company, which created internal fissures, which became characteristics of the African continent, by imposing the devaluation and dispersion of local cultures. Drawing on theoretical and critical studies such as Rita Chaves (2010), Maurício Waldman (2007) and Marina Ruivo (2010), this article seeks to show that the tribalism highlighted in the novel only shows that, before resolving an external war with Africa, the disputes within African borders must be resolved.

Keywords: Pepetela; *Mayombe*; Tribalism; Africa.

Thaís Gouvêa Silva é acadêmica do curso de Letras da PUC-Goiás.

E-mail: gouveat@outlook.com



INTRODUÇÃO

No romance *Mayombe* (1993), a construção da narrativa se dá por meio de um encadeamento de fatos ligados à memória do próprio autor, Pepetela, haja vista que ele vivenciou momentos marcantes do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). No desenrolar da obra, são apresentados fatos do cotidiano dos guerrilheiros que lutam pela independência do povo angolano, bem como momentos de tensões traçados pela guerra contra os portugueses. No entanto, ainda que o romance aborde temáticas referentes à guerra de libertação da Angola, na década de 1960, é possível notar que o autor não trata somente de uma guerra externa à África, mas retrata uma disputa que ocorre dentro das fronteiras africanas.

Pepetela traz em suas personagens características que desencadeiam diversas reflexões sobre o cenário étnico-cultural existente em Angola. Ademais, ele dá voz de autoridade, ou seja, passa a voz do narrador, para que as personagens possam falar sobre seus medos, suas perspectivas acerca do MPLA e sobre outros fatores que contribuem para a construção de suas personalidades. Acerca dessa construção polifônica do romance, Rita Chaves (2010, p. 134) faz esta observação: “no romance de Pepetela, a incorporação de muitas vozes parece-nos a expressão do desejo de partilhar o discurso, tornando-o capaz de espelhar a pluralidade de vozes que devem compor aquela sociedade”. Logo, percebe-se que o autor do romance traz em sua obra traços que contribuiriam para uma valorização da identidade angolana.

Todavia, a importância desse valor identitário divide a cena com aspectos originados da influência europeia. As marcas da colonização estão enraizadas no território africano; logo, muitos preconceitos e falácias do povo europeu marcam presença no romance em questão. Diante de vários fatores que

promovem debates, como a ganância e a disputa de poder, as questões ideológicas e políticas, há o tribalismo, que desempenha um papel muito marcante ao longo do romance, pois ele é responsável por mostrar que a divisão do povo angolano não traz bons resultados na busca pela independência de seu país. Para tanto, Pepetela demonstra sua preocupação com as questões tribais ao dar voz às individualidades dos guerrilheiros da Base, além de mostrar que o “tuga” é “só uma sombra que corta o caminho dos guerrilheiros” (CHAVES, 2010, p. 92).

1 A CENTRALIDADE DO TRIBALISMO NO ROMANCE DE PEPETELA

Tendo em vista o pensamento, presente em *Memórias d'África*, de que “a África, mais do que qualquer outro continente, terminou encoberta por um véu de preconceitos” (WALDMAN, 2007, p. 21) e relacionando-o às perspectivas tribalistas que perpassam *Mayombe* (1993), é notório que a cultura europeia, devido à empresa colonizadora, deixou sequelas no continente africano que se intensificaram nos momentos de luta pela sua libertação. No romance, personagens como Lutamos, Milagre, Teoria e o próprio Comissário Político são provas de que as divisões dos povos desencadeiam diversas problemáticas, que prejudicam a construção de uma identidade cultural no processo de independência e formação nacional.

O tribalismo, que foi retratado na obra como um preconceito entre os vários grupos “tribais” no período da revolução (PAIVA; OLIVEIRA, 2017), gerava muitas práticas discriminatórias entre os guerrilheiros. Pequenas ações, como nomear os novos integrantes da Base, tornaram-se, indiretamente, meios de aplicação desse preconceito ao longo do romance, visto que eles eram nomeados conforme sua personalidade e/ou traços de seu passado.



Sendo assim, os verdadeiros nomes de muitas personagens nem aparecem na história, pois há uma tendência predominante de enfatizar as tribos a qual cada guerrilheiro pertence, sendo possível notar essa ênfase até na fala do narrador:

Estes dividiam-se grosso modo em dois grupos: os kimbundos, à volta do Chefe de Operações, e o grupo dos outros, os que não eram kimbundos, os kikongos, umbundos e destribalizados como o Muatiânvua, filho de pai umbundo e mãe kimundo, nascido na Lunda (PEPETELA, 1993, p. 21).

O ato de nomear aqueles que participariam do movimento com codinomes, isto é, designar por meio do nome uma identidade secreta, não só é uma das marcas deixadas pelo tribalismo, como também traz uma complexificação das personagens. Destarte, ao fazer uma análise sobre as obras de Mia Couto, Ana Mafalda Leite (2012) aborda que os nomes próprios das personagens são complexos, pois podem designar um papel a ser preenchido na narrativa, ações que a personagem vai praticar e muitos outros sentidos (2012, p. 192). Essa atribuição da autora pode ser observada também no romance de Pepetela, visto que os codinomes podiam ser dados conforme traços da personalidade dos guerrilheiros, como na seguinte cena:

Milagre propôs «Avança» e logo Muatiânvua disse que não podia, ele tinha era cara de quem recua. Entre risos e piadas, lá ficaram de acordo com uma característica: a timidez. Finalmente foram unânimes na alcunha de Vewê, o cágado (PEPETELA, 1993, p. 43-44).

Outro aspecto que intensifica a fissura do tribalismo são as relações de desconfiança que passam as personagens de *Mayombe*. Lutamos, um dos guerrilheiros da Base, único do grupo de origem Cabinda, é um dos principais alvos da condição tribal constante no romance, haja vista que ele sofre frequentemente acusações injustas. Além dele,

há a presença de um grupo de homens de mesma origem, Cabinda, no início do romance, e esse grupo também é alvo de atos preconceituosos, isto é, atos tribais, como na seguinte fala do guerrilheiro Milagre: “viram como o Comandante se preocupou tanto com os cem escudos desse traidor de Cabinda?” (PEPETELA, 1993, p. 28).

De origem kimundo, Milagre é um dos guerrilheiros que mais expõe suas opiniões; logo, ele é responsável por aumentar o clima de desconforto de alguns grupos da Base perante outros. Milagre não confia nem mesmo em seu comandante, pois Sem Medo é kikongo. Essa figura emblemática traz em seus pensamentos, principalmente quando torna-se o narrador, questões tribais que apresentam um teor de rancor pessoal, haja vista que a Base era constituída por diversas etnias, e Milagre acreditava que os kimbundos é que deveriam ser os grandes responsáveis ali. Ao longo de suas indicações sobre o futuro de Angola, por exemplo, Milagre acreditava que os kimbundos é que deveriam governar a nação, para que não houvesse injustiças. A respeito desse julgamento sobre ser justo ou não, o guerrilheiro tem um posicionamento marcante acerca do tribalismo. Ele vê que o “ser tribal” não é uma condição que envolve todos da mesma forma, mas alguns indivíduos podem fazer bom uso do tribalismo, para defender seus interesses, e outros usam de forma errada:

Os intelectuais têm a mania de que somos nós, os camponeses, os tribalistas. Mas eles também o são. O problema é que há tribalismo e tribalismo. Há o tribalismo justo, porque se defende a tribo que merece. E há o tribalismo injusto, quando se quer impor a tribo que não merece ter direitos (PEPETELA, 1993, p. 28).

No capítulo “A missão”, em que aparecem os trabalhadores cabindas mencionados acima, há um envolvimento, isto é, uma relação mais íntima entre eles e o guerrilheiro Lutamos. Consoante a esse relacionamento são



despertados, cada vez mais, os preconceitos tribais no grupo de guerrilheiros. Lutamos, ao longo do romance, mostra-se um homem destemido e certo de seus propósitos. Assim, ele apresenta-se disposto a lutar contra o tribalismo e a buscar melhores condições de vida para seu povo. No entanto, essa personagem apresenta-se consciente de que alguns de seus companheiros de guerra não gostam dele porque sua origem é Cabinda e, para muitos ali, são uma tribo de traidores. Essa consciência de Lutamos aparece marcada durante uma conversa entre ele e o Comandante Sem Medo: “sim, camarada Comandante. O Chefe de Operações não pode comigo, desconfia mesmo de mim, mas isso é normal. O povo daqui não apoia, homem de Cabinda é logo traidor... Mas ele é bom militar e um dia vai compreender” (PEPETELA, 1993, p. 70).

A temática tribal, sem dúvidas, torna-se mais explícita quando se tem a presença das opiniões de cada guerrilheiro, ao longo do processo polifônico que constitui a narrativa. Todavia, algumas cenas, como a discussão entre os guerrilheiros na Base, que se iniciou quando o Comissário discordou da postura do Comandante, e a conversa entre Sem Medo e Muatiânvua, mostram que o tribalismo está encarnado na sociedade angolana. Durante a fala do guerrilheiro Muatiânvua, é possível verificar que essa divisão das tribos só prejudicava o andamento das operações:

Uns dizem que se não há comida é porque a direção não faz confiança no Comando da Base, que está dividido. Outros que porque o Comandante não serve e não faz ações que justifiquem a comida. Outros, esses são poucos, dizem que a culpa é dos civis e que é preciso mudar as coisas. Há os que são pelo Comandante, os kikongos; os que são pelo Comissário contra o Comandante; os que são pelo Chefe de Operações, contra o Comissário e o Comandante; os que são pelo Chefe de Operações e o Comissário contra o

Comandante; enfim, são esses... (PEPETELA, 1993, p. 69-70).

Através das falas de Muatiânvua, torna-se notório que ele se sente destribalizado em meio aos demais companheiros, como na própria fala da personagem, ao assumir a voz de narrador: “querem hoje que eu seja tribalista! De que tribo? pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África?” (PEPETELA, 1993, p. 81). Ele acredita que o movimento não deve ser só para libertar Angola, mas deve tomar proporção em toda a África. Suas percepções mostram uma sabedoria para lidar com as questões que estavam enfrentando no país: Muatiânvua é um homem que já tinha compreendido os rumos do projeto pela independência (CHAVES, 2010, p. 94).

Diante da construção dessa libertação angolana, outra personagem que chama atenção pela indicação de insegurança acerca de sua origem é o professor Teoria. Durante o processo de reconhecimento dos guerrilheiros, isto é, da busca pela sua essência e suas motivações diante a guerra, Teoria mostra-se uma figura indecisa e que tem medo do preconceito que o cerca. Não sabendo discernir suas origens, o professor mostra-se constantemente na luta pelo meio termo, ou, como ele próprio menciona, pelo “talvez”. Referente a essa figura cheia de questões impermeadas pelo tribalismo, Marina Ruivo (2010, p. 242) afirma:

Assim, por exemplo, Teoria, o professor da base guerrilheira, é aquele que luta pela afirmação do “talvez”, como alternativa a um “universo de sim ou não, branco ou negro” (p.7), buscando-se contrapor-se ao maniqueísmo e procurando vencer seus medos interiores.

Mayombe é um romance cheio de atribuições sobre a personalidade e o comportamento humano, contribuições essas que podem, muitas vezes, ser atemporais.



Algumas situações que envolvem as desconfianças e os preconceitos dos guerrilheiros, ainda que Pepetela tenha as descrito há muito tempo, fazem, indiretamente, ligações com o mundo atual. Exemplo disso pode-se perceber a ambição que o Chefe das Operações tem por conseguir uma posição de maior destaque na Base: para isso ele sempre se porta a favor das decisões do Comandante Sem Medo e contrário às posições do Comissário Político. Essa ganância do guerrilheiro também tem uma essência tribal, pois ele “decidiu lutar em Cabinda não para ajudar a população local, mas para dividir as forças inimigas e indiretamente ajudar seu próprio povo” (PAIVA; OLIVEIRA, 2017, p. 3415).

Contudo, é importante salientar que existe no romance a noção de que é preciso destribalizar Angola para alcançar uma verdadeira libertação. Essa destribalização faz-se presente, principalmente, na figura do Comissário Político, que era kimbundo, e sua amizade com o comandante, de origem kikongo. A relação entre os dois é alvo de críticas por parte de alguns guerrilheiros, que acreditavam que o Comissário estava traindo sua tribo ao ter intimidade com o comandante, porém, esse “apadrinhamento” que Sem Medo tem por João é, indiretamente, uma manifestação da destribalização.

João acredita que, antes das ações militares, é preciso efetuar ações políticas entre os próprios angolanos, isto é, ele crê na importância de conquistar e unir o povo de Angola para que a libertação do país se torne mais completa. A postura que o Comissário Político assume durante o romance é interessante, ele se mostra consciente de que o clichê “a união faz a força” de fato tem peso na realidade em questão. Toda essa perspectiva de querer conquistar e mostrar que os guerrilheiros lutam pelo povo, mas que necessitam do apoio de sua população para

isso, mostra a maturidade da personagem diante do contexto em que se insere o romance.

Todos os posicionamentos de João evidenciam esse amadurecimento político, mas algumas situações o explicitam como a preocupação do jovem guerrilheiro em devolver o dinheiro que pertencia ao mecânico para que aqueles trabalhadores enxergassem as reais intenções do MPLA. Além desse momento, o Comissário faz, em meio aos vários diálogos com seu amigo Comandante, uma afirmação que evidencia sua defesa da luta por um movimento sem partido e com a participação do povo:

A guerra popular não se mede em número de inimigos mortos. Ela mede-se pelo apoio popular que se tem. [...] Temos de mostrar primeiro que não somos bandidos, que não matamos o povo. O povo daqui não nos conhece, só ouve a propaganda inimiga, tem medo de nós (PEPETELA, 1993, p. 14).

Na concepção do jovem Comissário, os próprios angolanos eram responsáveis pelas coisas ruins que aconteciam no país, já que eles permitiam a repetição de erros e não tomavam medidas referentes a isso. Durante a investigação para descobrir quem pegara o dinheiro do mecânico, por exemplo, João mantém uma postura a favor da mudança, mas ele acredita que a luta deve começar com a politização dos povos, para que erros atuais não fossem justificados pelos anteriores. Logo, o jovem percebe a necessidade de desconstruir as noções tribais em Angola para que o povo se fortalecesse:

Os erros anteriores não justificam um erro presente. E só pode haver um castigo. Somos nós que permitimos estes erros que estragam as nossas relações com o povo. Somos nós, com a nossa fraqueza, o nosso tribalismo, que impedimos a aplicação da disciplina. Assim nunca se mudará nada (PEPETELA, 1993, p. 39).



O sábio Comandante Sem Medo também demonstra consciência no que se refere às condições tribais que envolvem o MPLA. Em uma de suas explanações sobre o relacionamento dos membros da Base, Sem Medo mostra-se a favor da desconstrução das noções tribais, ao menos dentro do MPLA, quando ele diz: “e eu digo vós a vocês, que são uns destribalizados aqui, que não são kikongos nem quimbundos [...]” (PEPETELA, 1993, p. 70). Entretanto, suas observações e reflexões o levam a perceber que, mesmo que haja o tribalismo dentro da Base, quando há situações de combate, por exemplo, os guerrilheiros se unem e passam a lutar pelos mesmos objetivos.

A união dos guerrilheiros durante as missões mostra que, apesar de o tribalismo influenciar a divisão do grupo e a criação de minigrupos, a sede pela independência é unânime. Quando há necessidade de atacar os “tugas”, por exemplo, todos esquecem suas origens e suas diferenças em prol de um bem comum. Logo, é visível que essas dificuldades nas relações entre os povos angolanos não têm relação somente com a guerra de independência de Angola (1961-1975), mas trata-se de uma questão enraizada no solo africano e das sociedades que viveram a divisão imposta pelo sistema colonial.

2 MARCAS DO SISTEMA COLONIAL

O fato de Angola presenciar de forma tão marcante o preconceito tribal é só mais uma das heranças colonialistas de África. Outros autores africanos, em suas diversas obras, retratam também questões decorrentes da interferência violenta e exploratória da Europa durante a colonização e a recolonização de Angola. No conto “Vovô Bartolomeu”, do autor angolano Antonio Jacinto (SANTILLI, 1985), há uma presença marcante das concepções europeias acerca dos africanos, em especial na expressão “Sorte de preto”. Essa fala da personagem, durante uma tragédia que ocorre

no conto, só mostra que a inferioridade e a falta de segurança estão constantemente nos pensamentos da população africana. Obviamente, esse sentimento de inferioridade, que resulta nas divisões e na falta de reciprocidade entre os africanos, decorre da suposta superioridade do colonizador europeu.

Nesse sentido, a luta anticolonialista assumida no romance de Pepetela mostra a necessidade da desconstrução de fatores, como os estereótipos europeus e o preconceito tribal e a afirmação de uma identidade cultural legítima em Angola, marcada pela pluralidade. O tribalismo é muito marcante na narrativa, principalmente, nos relatos e nas reflexões das personagens, fenômeno que assevera o caráter polifônico do gênero romance, conforme foi objeto de estudo de Bakhtin (1981). Essa necessidade de defender e valorizar mais uma origem do que outra, no desenvolvimento da narrativa, só favorece a ideia de que a guerra em Angola precisa ser, primeiramente, vencida dentro das próprias fronteiras africanas. Assim como a personagem João diz que a fraqueza do MPLA é o próprio tribalismo, é possível identificar que a divisão tribal fragiliza a própria (re)construção nacional. Ao mesmo tempo, o teor tribal possibilita novas reflexões sobre a verdadeira guerra que passa por Angola, uma guerra interna decorrente de interferências externas.

Por fim, é possível perceber que a busca por uma descolonização do continente africano, bem como a luta por sua independência, deixa visíveis as condições de vida e as dificuldades que são encontradas nesse processo. No entanto, *Mayombe* traz ao leitor uma nova perspectiva sobre a guerra de independência de Angola, pois Pepetela retrata os fatos conforme o olhar e a experiência de um verdadeiro guerrilheiro. Sendo assim, essa obra, mesmo que não seja um documento histórico oficial, passa a ser uma ferramenta que fomenta estudos diversos acerca de África. Isso decorre da própria natureza da arte, que desde



Aristóteles foi apontada como mais profunda do que a História, pois possibilita visões mais complexas sobre o meio social e sobre os indivíduos. A própria relativização das verdades, conforme apontou Marina Ruivo (2010, p. 248), possibilita que a captação do elemento histórico ocorra através do autoquestionamento do passado e do futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como principal objetivo traçar um conjunto de fatores que denunciam o preconceito entre tribos, isto é, o tribalismo, ao longo do romance *Mayombe*, de Pepetela. Para que a pesquisa não se limitasse apenas às questões superficiais das personagens da narrativa, buscou-se, por meio de estudos teóricos, abordar os emblemas tribais que ficam nas entrelinhas do romance, como a nomeação das personagens.

Em virtude dos fatores mencionados, é notório que o romance de Pepetela retrata uma problemática muito presente na história da África e dos países que sofreram o processo da colonização de exploração, a influência das nações colonizadoras. Ademais, durante a narrativa, torna-se visível que o sentimento de inferioridade que se estabeleceu no solo africano advém de décadas e possui raízes tão profundas que levarão muito tempo para se desfazerem.

Diante dos estudos feitos, foi possível observar, também, o quanto os indivíduos colonizados são vulneráveis às mudanças, em especial, no que tange à valorização de sua própria identidade. Nessa perspectiva, é possível estabelecer um panorama alinhado à realidade mundial, em que, cada vez mais, os indivíduos africanos sofrem com os padrões e os princípios de culturas europeias. Portanto, faz-se necessário que haja uma ruptura do cânone europeu, a fim de que as raízes cultivadas pela Europa e as guerras inter-fronteiras, dentro do território africano, sejam

erradicadas, permitindo um futuro mais propício à valorização identitária de África.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1981.

CHAVES, R. *Mayombe: Um romance contra correntes*. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 125-139.

CHAVES, R. *Mayombe. Pepetela: romance e utopia na história de Angola*. In: CHAVES, R. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 85-107.

LEITE, A. M. As personagens-narrativa em *Mia Couto*, um exemplo para começar: o personagem-tradutor de mundos. In: LEITE, A. M. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012, p. 187-196.

PAIVA, P. H. G.; OLIVEIRA, M. F. Uma floresta de homens: "Tribalismo" e Mestiçagem em *Mayombe*, de Pepetela. **XV abralic - Experiências literárias textualidades contemporâneas**. 2017 Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491414707.pdf. Acesso em: 02 jun. 2020.

PEPETELA. **Mayombe**. 5ª. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

RUIVO, M. *Mayombe: Angola entre passado e o futuro*. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, p. 241-248.

SANTILLI, M. A. (Org.). **Estórias africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1985.



WALDMAN, M. A percepção da África. In:
SERRANO, C.; WALDMAN, M. **Memórias
d'África**: a temática africana em sala de aula.
São Paulo: Cortez Editora, 2007, p. 21-35.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

SILVA, T. G. Mayombe: Uma guerra inter-
fronteiras. **Revista Primeira Escrita**,
Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 55-62, 2020.



MÃES À MARGEM: A CONSTRUÇÃO DA MATERNIDADE NO CONTEXTO DE ESCRAVIDÃO NOS ROMANCES *AMADA E COMPAIXÃO* DE TONI MORRISON

Yasmin Ferreira Chinelato

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo observar a construção da maternidade em um contexto de escravidão nos romances *Amada e Compaixão*, de Toni Morrison (2007; 2009). A princípio é traçada uma breve contextualização acerca das obras a serem analisadas, levando em consideração elementos da narrativa e a importância do papel desempenhado pela autora. Em seguida, a análise se direciona à elaboração do conceito de maternidade em si, partindo das diferentes perspectivas presumíveis na narrativa. Por fim, verifica-se o caráter desigual da vivência maternal pelas personagens, tal qual o papel de ressignificação histórica desempenhado pelo romance ao confrontar a lógica colonizadora e trazer à tona debates sobre raça e classe, ainda muito discutidos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Literatura Contemporânea; Maternidade; Escravidão.

ABSTRACT

This work aims to observe the construction of motherhood in a context of slavery in the novels *Beloved* and *A Mercy*, by Toni Morrison. At first is outlined a brief contextualization of the analyzed books, taking into consideration elements of the narrative and the importance of the role played by the author. Then, the analysis is directed towards the elaboration of the concept of maternity itself, starting from different perspectives presumed in the narrative. Finally, it's verified the unequal character of the maternal experience by the characters, just as the role of historical resignification played by the novel by confronting the colonizing logic and bringing up debates about race and class still very much discussed in contemporary times.

Keywords: Comparative Literature; Contemporary Literature; Maternity; Slavery.

Yasmin Ferreira Chinelato é graduanda em Letras da USP.

E-mail: yasminchinelato@usp.br



INTRODUÇÃO

O conceito de *amor materno*, compulsório na sociedade até os dias atuais, delineia uma maternidade atrelada às concepções de incondicionalidade, afeto e sacrifício. Mas quem ele contempla? Em uma sociedade historicamente flagelada pelos horrores da escravidão, era dado às mulheres, sequestradas e enviadas além-mar como mercadorias, o privilégio de experimentar este estado? Nas grandes fazendas escravagistas, prezada a fertilidade, até que ponto era permitido às mulheres performar essa definição?

A partir destes questionamentos, o presente trabalho busca analisar a construção da maternidade em um contexto de escravidão, conforme retratado nos romances *Amada* e *Compaixão*, de Toni Morrison (2007; 2009). Para tal, parte das diferentes vivências possibilitadas para as personagens femininas presentes nas obras, escravizadas ou não.

A princípio, é traçada uma breve contextualização acerca dos romances, considerando elementos da narrativa. À luz dos conceitos propostos por Barthes (2004), Friedman (2002) e Culler (1999), a análise se direciona à recepção das histórias e seu caráter civilizador, considerando o ponto de vista adotado pelos autores acerca da função informativa da literatura a partir de uma lógica expositiva e associativa, levando os leitores a adotar diferentes pontos de vista. Essa postura se estende ao próprio papel da autora, que, conforme Foucault (2015), define e afeta a recepção de uma obra literária.

Da mesma forma que Kilomba (2019) questiona a predominância da autoridade racial em uma sociedade definida pela ótica do colonizador na contemporaneidade, os romances põem em evidência a perspectiva do escravizado, abordando também a temática de luta e resistência e entrando no debate da

condição da mulher dentro desse regime no século XIX. Esta, submetida a uma prática que a tinha como mera propriedade, era desapropriada do direito à maternidade, posta à margem e impedida de viver de acordo com os padrões românticos impostos às mulheres da época.

1 A NARRATIVA E O CONTEXTO HISTÓRICO

Partindo do pressuposto de que toda leitura de um texto é a leitura de um contexto, ao adentrar as quase quinhentas páginas que somam os dois romances de Toni Morrison, o leitor é levado a viajar no tempo experimentando, a partir da imersão no universo particular de diferentes personagens, os horrores e as emoções que remontam a um passado assombrado pela escravidão.

Amada situa-se em 1873, apenas dez anos após a oficialização do fim do regime escravista nos Estados Unidos¹, e conta a história de Sethe, uma mulher escravizada que, após uma fuga bem-sucedida, vive uma vida reclusa nos arredores de Cincinnati. O enredo é baseado na história real de Margaret Garner, personagem histórica que viveu no período anterior à Guerra Civil estadunidense, condenada por atentar contra a vida de seus filhos na tentativa de impedir que voltassem à fazenda sob a condição de escravos.

Se no romance o leitor é apresentado a um cenário pós-abolição, no qual as cicatrizes da escravidão ainda se fazem presentes, afetando o convívio e tocando as relações interpessoais, em seu sucessor é levado a penetrar este cenário ainda mais a fundo. Voltando quase dois séculos no tempo, *Compaixão* retorna aos primórdios da formação do *Novo Mundo*, ilustrando aspectos de uma sociedade firmada sobre os alicerces da exploração humana.

¹ Em 1º de janeiro de 1863, entra em vigor a Proclamação da Emancipação, assinado pelo presidente

Abraham Lincoln, abolindo a escravidão em todo o território confederado durante a Guerra Civil.



A leitura é marcada por inúmeros “*levantares de cabeça*”² (BARTHES, 2004); seja pelas reações provocadas no leitor pelo peso da narrativa, seja pela força como ela o atinge. Para Barthes (2004), a leitura parte de uma lógica associativa, não existindo uma verdade objetiva ou subjetiva que a caracterize. Considerando unicamente este olhar colocado sobre a leitura, mais passional do que propriamente crítico, é impossível não traçar associações a elementos exteriores ao texto, especialmente no que diz respeito a aspectos históricos, muitas vezes forçando o leitor a abandoná-lo por alguns instantes. No entanto, a mesma força que o leva a desejar fugir do mundo delineado pela narrativa é também o que o puxa de volta para dentro dela.

A obra de Toni Morrison toca questões delicadas. Porém, ao abordar a vivência em tempos de escravidão, não raro traz à tona a temática de luta e resistência, muitas vezes desencadeadas por situações de repulsa e ódio experimentadas pelas personagens. A autora destaca a condição da mulher dentro de uma sociedade em construção, pondo em evidência a mulher escravizada, sua condição subalterna e especialmente o papel que desempenha.

Para Foucault (2015), um *nome de autor* não pode ser considerado um simples elemento do discurso, visto que exerce um papel em relação a ele. A figura do autor representa um certo foco de expressão e caracteriza um modo de existência, afetando, inclusive, a recepção que se tem de um texto em relação à concepção que se tem da autoria. Nesse sentido, a questão da autoria não é irrelevante. Em uma sociedade onde os “conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial” (KILOMBA, 2019, p. 50), é extremamente relevante o surgimento de uma figura como Toni Morrison, capaz de cruzar linhas e se aventurar na construção de um

romance que dá voz a personalidades por muito tempo deixadas à sombra.

Considerando que toda escrita parte da experiência, o papel desempenhado pela autora não poderia ser atribuído a outra pessoa: apenas uma mulher negra poderia explorar tais questões com emoção e paixão, mas também com a sensibilidade com a qual foram abordadas. Não apenas por explorar temas relacionados a um regime escravista ou por descrever as árduas batalhas travadas por sobrevivência ou por um mínimo de dignidade; mas por, em sua abordagem, escolher tocar em pontos vulneráveis e adotar um ponto de vista capaz de transcender a narrativa histórica e se entranhar em um nível pessoal, permitindo uma exposição mais intimista daquela realidade. A partir da escrita, a autora estabelece uma forma de aproximação que supera o tempo, resgatando e ressignificando momentos e histórias.

Friedman (2002) defende que a história deve ser exposta ao ponto de contar-se por si só, filtrada pela consciência dos personagens nela envolvidos. Esta concepção se faz presente no desenvolvimento da narrativa em ambos os romances. A partir da escolha estilística da autora, consolidada sob a forma de vozes que se intercalam, o leitor é convidado a imergir no subconsciente das personagens. Dessa forma, é levado também a experienciar não só o que ocorre na cena que se desenvolve ao seu entorno, mas também a absorver a construção psicológica das personalidades do romance, explorando os traumas vividos por elas, seus conflitos internos e suas motivações.

2 A CONSTRUÇÃO DA MATERNIDADE

Morrison (2007) parte de um debate ainda muito presente na sociedade contemporânea, abordando o casamento e a escolha de ter ou

² “Ler levantando a cabeça”, segundo Barthes (2004), relaciona-se ao conceito de interromper a

leitura de um livro não por desinteresse, mas por afluxo de ideias e associações.



não ter filhos. Conforme discorre no prefácio de *Amada*:

Inevitavelmente, estas ideias me levaram à história diferente das mulheres negras neste país – uma história na qual o casamento era desestimulado, impossível ou ilegal; em que era exigido ter filhos, mas “ter” os filhos, ser responsável por eles – ser, em outras palavras, mãe deles – era tão fora de questão quanto liberdade (MORRISON, 2007, p.11).

Dentro desse contexto, destaca-se o conceito de *maternidade*. A temática é recorrente na evolução dos romances, podendo ser referida de forma direta ou indireta. Tanto em *Amada* como em *Compaixão*, no entanto, a caracterização desse laço parece ser essencial para a construção da trama, influenciando o amadurecimento das personagens ao longo da história.

Historicamente, a separação do seio materno começa na retirada dos povos escravizados de sua terra natal (a Mãe África), da desapropriação de sua língua materna e da própria separação física com fins lucrativos entre filhos e mães.

Nos romances, a noção de maternidade é idealizada em compatibilidade à noção de *amor*. Partindo da perspectiva das diferentes personagens femininas, expressa-se uma relação intrínseca entre a figura materna e o afeto, fundamentada na esperança e no desejo de garantir sempre o melhor interesse de seus descendentes. Porém, considerando o contexto em que se insere, ao mesmo tempo que abarca essa definição, em momento algum é permitido que o espectro maternal se desenvolva plenamente dentro da atmosfera afetiva.

A maternidade romântica, como é socialmente imposta, na qual enquadram-se os conceitos de realização pessoal e felicidade, é então desconstruída. Em seu lugar, surge uma nova compreensão, permeada pelo medo, pelo receio e pelo abandono, dentre os quais o próprio ato de amar se torna perigoso. Este

entendimento é ilustrado pelo seguinte fragmento, focalizado pelo personagem Paul D.:

Arriscado, pensou Paul D, muito arriscado. Para uma mulher que era escrava, amar alguma coisa tanto assim era perigoso, principalmente se era a própria filha que ela havia resolvido amar. A melhor coisa, ele sabia, era amar só um pouquinho; tudo, só um pouquinho, de forma que quando se rompesse, ou fosse jogado no saco, bem, talvez sobrasse um pouquinho para a próxima vez (MORRISON, 2007, p. 58).

Partindo dessa concepção geral, ao discorrer sobre maternidade, considera-se a importância da *perspectiva*, levando em conta os diferentes ângulos pelos quais pode ser observada.

Em *Compaixão*, traça-se um panorama entre dois tipos de maternidade possíveis: uma, experienciada por uma mulher branca, livre (na medida em que as mulheres podem ser consideradas livres dentro da conjuntura analisada) e outra, experienciada a partir da desapropriação do direito à maternidade, conforme imposta à mulher escravizada.

Para delinear esse cenário, analisa-se, a princípio, a figura de Rebekka. Representando a mulher branca de ascendência europeia, Rebekka chega à América após ser dada em casamento a Jacob Vaark. Sem poder de escolha, seu destino está pré-definido, sendo a maternidade compulsória algo pressuposto dentro do acordo nupcial.

À Rebekka é dado o direito à maternidade. Seus filhos são concebidos no matrimônio, sendo desejados e planejados. Mais tarde, quando levados a óbito, seu sofrimento também é permitido: à personagem, é possível fazer um trabalho de luto, viver a dolorosa experiência de perder um filho e lamentar sua perda, enterrando-os em pequenos caixões nos limites de sua propriedade. Em proximidade, Rebekka sabe onde cada um de seus filhos está, ainda que não mais em vida.



O mesmo não acontece com outras personagens. No enquadramento de uma realidade onde os filhos gerados eram muitas vezes frutos de abusos e estupro, as mulheres submetidas ao regime escravista frequentemente eram mães de filhos roubados – afastados em idade tenra, comercializados ou acordados como instrumentos de troca. A prática é exemplificada na fala de Baby Suggs, em *Amada*:

[...] Sorte a sua. Ainda tem três sobrando. Três puxando suas saias e só uma infernizando do outro lado. Agradeça, por que não agradece? Eu tive oito. Um por um foram para longe de mim. Quatro levados, quatro perseguidos, e todos, acho, assombrando a casa de alguém para o mal (MORRISON, 2007, p. 20).

Considerando também o contexto histórico em que o romance se passa, depreende-se que a essas mulheres não era concedido nem ao menos o direito de despedida. O trabalho emocionalmente desempenhado por elas é o de espera constante, envolvido por incertezas e sofrimentos. Mais uma vez, este aspecto é ilustrado pela perspectiva de Baby Suggs:

E não adiantava, porque a tristeza estava no centro dela, no desolado centro onde o eu que não era eu tinha morada. Por triste que fosse ela não saber onde seus filhos estavam enterrados ou que aparência tinham se vivos, o fato é que ela sabia mais sobre eles do que sabia sobre si mesma, porque nunca teve o mapa para descobrir como ela própria era (MORRISON, 2007, p. 193).

Para compreender a diferença entre essas duas formas de *maternar*, além da questão de cor, é preciso analisar também o lugar em que estas mulheres se inserem na sociedade. Para tal, parte-se dos conceitos apresentados por Kilomba (2019), em uma releitura de bell hooks, de margem e centro. De acordo com as autoras, estar na margem é não pertencer; é ser parte do todo, mas fora do corpo principal. De maneira correlata, dentro da lógica de

escavidão, constrói-se o conceito de maternidade *marginalizada*. Uma maternidade impedida de ser vivida em sua forma plena, não correspondendo aos padrões impostos pela sociedade às mulheres da época, precisando constantemente ser adaptada e ressignificada – nem sempre de forma positiva.

Dessa forma, a vivência da maternidade é posta à margem, sofrendo influência de diversos fatores externos a ela: o trabalho no campo ou na casa grande, a prioridade dada aos cuidados com os filhos da Senhora, a falta de autonomia e a privação da liberdade dessas mulheres-mães. Nesse contexto, emergem a angústia e a sensação de não pertencimento. A situação é ilustrada na digressão de Sethe, em *Amada*, ao tomar a voz do narrador:

Nunca tive de dar meu leite para ninguém mais — e da única vez que dei foi tirado de mim, eles me seguraram e tiraram. Leite que era da minha bebê. Nan teve de amamentar crianças brancas e eu junto porque minha mãe estava no arroz. Os bebezinhos brancos mamavam primeiro e eu mamava o que sobrava. Ou nada. Não tinha leite de mãe que fosse para mim. Eu sei o que é ficar sem o leite que é seu; ter de brigar e gritar por ele, e receber tão pouco do que sobra (MORRISON, 2007 p. 268).

A complexa linha da narrativa mistura o presente e o passado, o trauma de Sethe em relação ao leite roubado pelos homens da fazenda Doce Lar intrincado ao resgate da memória de sua infância, do afastamento forçado da mãe e da realidade imposta a muitas crianças escravizadas submetidas às mesmas práticas. Às amas de leite, ou *mães pretas*, eram delegadas tarefas como amamentar os filhos brancos dos patrões, o cuidado e a criação das crianças; ao mesmo tempo, a elas é negado o direito da maternidade em si, mais uma vez colocando os seus próprios filhos à margem – à espera não só do que sobra do leite, mas também do tempo e do afeto que lhes deveria ser de direito.



Em *Compaixão*, as cicatrizes deixadas nos filhos da escravidão são exploradas na figura de Florens. A protagonista é oferecida pela própria mãe como forma de pagamento de uma dívida de seu Senhor, sendo marcada, ao decorrer do romance, pelo fantasma dessa memória.

Em diversas passagens, a figura do narrador-onisciente, predominante em ambos os romances, cede sua voz, transformando-se em narrador-personagem. Essa focalização aproxima o leitor ainda mais da intimidade das personagens, permitindo uma imersão em seus pensamentos, sentimentos e impressões. Em *Compaixão*, ao adentrar o imaginário particular da protagonista, é possível apreender no fluxo de pensamentos de Florens traços que remontam à lembrança da mãe. A garota projeta as marcas do abandono: o medo da rejeição, a carência, a constante busca por aprovação e a necessidade de conseguir de algum modo a atenção que lhe foi negada. Juntos, esses elementos são essenciais para movê-la em sua jornada. A partir dela, a personagem experimenta um amor obsessivo, descobre os prazeres do sexo e doa a si mesma a um outro – um homem livre que, por fim, aponta a condição de *escrava* que ela mesma se impõe. Conforme a passagem:

[...] Como assim? Eu sou escrava porque o Patrão me comprou.
Não. Você virou escrava.
Como?
Sua cabeça é vazia e seu corpo é furioso.
Estou adorando você.
E escrava disso também (MORRISON, 2009, p. 133).

No entanto, apesar da construção do romance sobre uma lógica de maternidade castigada, há, nas entrelinhas, ainda, espaço para um sentimento tão grande quanto o amor. Este é desempenhado dentro do que é possível

nos limites explorados por cada personagem, frequentemente acompanhado das noções de sacrifício e redenção.

Em *Amada*, o amor maternal de Sethe atinge proporções tão grandes que, em um momento de desespero, leva a personagem a preferir atentar contra a vida de seus próprios filhos a vê-los obrigados a retornar à fazenda Doce Lar, onde seriam novamente submetidos a um regime de escravidão.

A narrativa histórica de Margaret Garner, que serviu de inspiração para a personagem, foi tida como fundamental para a luta de libertação escravista, sendo esta por vezes retratada como uma versão moderna da mitológica Medeia.³ Medeia, na tragédia de Eurípedes⁴, mata os filhos não em um acesso de loucura, mas num frio ato premeditado de vingança. Da mesma forma, Sethe, ao escolher tirar a vida de sua filha, não é acometida por um vislumbre de insanidade, mas performa um ato calculado que ecoa a dura franqueza de uma mulher que vê a escravidão como um destino pior que a própria morte.

Morrison (2007), ao descrever Garner, no prefácio, ressalta o seu equilíbrio e a ausência de arrependimento. Esses aspectos são refletidos na construção de Sethe, uma mulher marcada por horrores que vive em conflito com os fantasmas do seu passado. O ato culmina não apenas no sacrifício de sua filha, mas também de sua liberdade e da relação de convívio estabelecida com a comunidade ao entorno. Como consequência, Sethe e Denver, a filha mais nova, passam a viver reclusas, ignorando a necessidade da interação para o desenvolvimento pessoal da caçula.

Sethe normaliza a assombração da casa pela bebê, considerando o episódio como parte de sua penitência. Ao ser confrontada por uma figura que poderia ser a personificação carnal

³ Termo originado na pintura *The Modern Medea* (A Medeia Moderna), de 1867, pelo pintor americano Thomas Satterwhite Noble.

⁴ Narrativa mitológica representada na tragédia grega homônima de Eurípedes, datada de 431 a.C.



da filha morta, mostra-se pronta para acolhê-la. Mas, mais importante do que atestar ou não a veracidade do fantasma é compreender o que ele representa. Afinal, não importa se o *fantasma* é real ou não. A recusa de Amada a ir embora e a maneira como se instala no 124 se relacionam diretamente ao trauma não superado por Sethe, colocado em segundo plano até a protagonista ser finalmente obrigada a encará-lo. Nesse contexto, a personagem Amada pode ser lida como uma metáfora, representando uma segunda chance concedida a Sethe. Esta, por sua vez, perde-se em explicações levando a si mesma à loucura em tentativas constantes de recriar os acontecimentos. Fantasma ou não, quando este lugar de ressignificação é atingido e Sethe, provocada pelo mesmo gatilho, escolhe atacar o homem que representa o seu algoz e não a filha, Amada desaparece. Esta é a sua redenção.

Em *Compaixão* ocorre um episódio semelhante. A Mãe de Florens, ao perceber o olhar lascivo que o Senhor começa a pôr sobre a filha, prefere enfrentar a dor da separação a fim de garantir-lhe o que acreditava serem melhores condições de vida. O sacrifício, consumado pelo afastamento, acompanha e marca a garota até a idade adulta, assombrada pela frase que nunca ouviu sua mãe falar no momento da despedida.

Apesar disso, lutando suas próprias batalhas, Florens acaba por aprender sozinha a lição que sua mãe tentara lhe passar. Em um sussurro, nas últimas páginas do romance o ensinamento nos é revelado: que “[...] ganhar domínio sobre outra pessoa é uma coisa dura; impor domínio sobre outra pessoa é errado; dar o domínio de si mesma para outro é uma coisa má” (MORRISON, 2009, p. 156). Provocando um efeito catártico que purifica a personagem a partir de sua descoberta emocional, Florens tem também a sua redenção.

Para Culler (1999), as histórias têm a função de ensinar sobre o mundo, levando o

leitor a ver as coisas a partir de outros pontos de vista e entender as motivações dos outros que, em geral, são opacas para ele. Em uma sociedade onde a visão de mundo é definida a partir da ótica do colonizador, adotar novas perspectivas revela-se essencial. Neste aspecto, ambos os romances de Toni Morrison contribuem para a desconstrução deste olhar, levando o leitor a contemplar os diferentes lugares de onde os personagens falam, tocando as marcas que carregam e a maneira como são afetados em sua forma de se organizar dentro de um corpo social que insiste em colocá-los à margem.

No que tange à construção do conceito da maternidade em si, há, ainda, outros questionamentos possíveis: como é concebida, na figura de Baby Suggs, a mãe negra que teve seus filhos roubados e, mesmo assim, com seu enorme coração, assumiu uma postura maternal diante de toda uma comunidade? Como os traumas de Sethe afetaram a vivência e a relação estabelecida com sua outra filha, Denver? O que pode ser inferido em relação à figura de outras personagens étnicas presentes no romance, como a afeição vivenciada pela índia Lina em relação a Florens?

Apesar dessas interrogações, é possível depreender da análise dos romances a presença de inúmeras diferenças entre os modelos de maternidade possíveis no período colonial, fortemente marcadas por uma questão de raça, cor e posição social, levando-nos a questionar, inclusive, até que ponto ainda hoje essas estruturas se mantêm.

Apesar disso, são histórias marcadas pela resistência materna e pela tentativa de tornar possível vivenciar o amor em tempos tão sombrios. Em conjunto, todos esses elementos demonstram a complexidade filosófica sobre a qual os romances se constroem.



CONCLUSÃO

Retomando a máxima de que toda leitura de um texto é a leitura de um contexto, depreende-se, a partir da leitura dos romances analisados, que o leitor não apenas é introduzido à conjuntura escravista que ambienta as histórias, mas é também levado a percorrer suas entrelinhas, alcançando questões muito mais profundas que, em linhas gerais, lançam-se em direção a debates de raça e classe ainda em pauta na contemporaneidade.

Em ambos os romances, a problemática da maternidade é construída como um dos temas principais. Seu desempenho, no entanto, dá-se a partir de aspectos sociais distintos, intrinsecamente atrelado às possibilidades permitidas a cada uma das personagens que a experimentam. A vivência da maternidade, portanto, não é única, mas múltipla e desigual, conforme ilustrado nas diferentes concepções tidas pelas figuras opostas Rebekka e Sethe. Além do papel desempenhado pelas mães, os romances exploram também os efeitos que esta experiência – ou ainda a privação dela – têm sobre as filhas. Em *Amada*, na figura do fantasma da criança morta que se recusa a ir embora, ou ainda em Denver, a outra filha que acaba sendo involuntariamente arrastada para o universo sombrio de Sethe; e em *Compaixão*, na protagonista Florens.

Os romances não só buscam trazer à luz essas histórias, mas também ressignificar uma narrativa histórica, adotando um ponto de vista que questiona a ótica colonizadora. Dessa forma, ao recriar situações como a de Margaret Garner, inspiração para a protagonista Sethe, a obra não apenas reforça o ato de resistência ante os horrores das circunstâncias, mas atribui a ele uma nova face, evidenciando o seu caráter afetivo e de proteção.

Por fim, destaca-se ainda a importância de se adotarem outros pontos de vista. Ao renunciar certas convicções, o leitor é convidado a abandonar o lugar comum que

julga as ações de Sethe ou da Mãe de Florens como abomináveis, levando-o a assumir uma posição empática em relação a essas mulheres que encontraram sua força na obscuridade de um momento de desespero.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor, 1969. In: **MOTA, Manoel Barros da (Org.). Ditos e Escritos - Vol. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2015, p. 264-298.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. 1967. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista Usp**, São Paulo, 166, n. 53, p.166-182, mar./mai. 2002.

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. São Paulo: Cobogó, 2019.

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MORRISON, Toni. **Compaixão**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

CHINELATO, Y. F. Mães à margem: a construção da maternidade no contexto de escravidão nos romances *Amada* e *Compaixão* de Toni Morrison. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 63-70, 2020.



LITERATURA DE CONVERGÊNCIA EM “AMOR DE CLARICE”, DE RUI TORRES

Edvânio Caetano da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

RESUMO

O presente trabalho tenciona fazer uma análise da obra *Amor de Clarice*, de Rui Torres (2005), em que a contextualizará na qualidade de literatura eletrônica. Para tanto, necessita entendê-la como uma expressão literária fora das convenções da literatura impressa tradicional. O objetivo da pesquisa será evidenciar a literatura eletrônica como expressão que acompanha o contexto histórico em que se insere; assim descartará a ideia de uma literatura em detrimento da outra, ou seja, a impressa e a digital. Nesse sentido, precisa analisar a obra *Amor de Clarice* através das lentes da literatura eletrônica. Abordará, também, o campo da análise comparativa entre a literatura digital e a convencional, ou seja, a impressa, para que se estabeleça uma coerência epistemológica e respeite as singularidades de ambas. Por esse motivo, o texto contará com o apoio de estudos de críticos da literatura convencional. Ademais, este trabalho investiga os elementos de criação e circulação da literatura eletrônica, ou seja, as relações estabelecidas nesse processo entre o humano e a máquina. Por fim, a pesquisa elucidará, em partes, o lugar que a literatura eletrônica ocupa na atualidade à luz da crítica literária pertinente a esse tipo de análise.

Palavras-chave: Rui Torres; Literatura digital; Comparação; Clarice Lispector.

ABSTRACT

The present work intends to make an analysis of the work *Amor de Clarice*, by Rui Torres (2005), in which it will be contextualized as an electronic literature. Therefore, it needs to be understood as a literary expression outside the conventions of traditional printed literature. The objective of the research will be to highlight the electronic literature as an expression that accompanies the historical context in which it is inserted; thus it will discard the idea of one literature in detriment of the other, that is, the printed and the digital. In this sense, he needs to analyze the work *Amor de Clarice* through the lens of electronic literature. It will also address the field of comparative analysis between digital and conventional literature, that is, the printed one, in order to establish an epistemological coherence and respect the singularities of both. For this reason, the text will be supported by studies by critics of conventional literature. In addition, this work will investigate the elements of creation and circulation of electronic literature, that is, the relationships established in this process between the human and the machine. Finally, the research elucidates, in part, the place that electronic literature currently occupies in the light of literary criticism pertinent to this type of analysis.

Keywords: Rui Torres; Digital literature; Comparison; Clarice Lispector.

Edvânio Caetano da Silva é doutorando do programa de pós-graduação em Letras da UFMT.

E-mail: edvaniocsel@gmail.com



INTRODUÇÃO

A tradição literária ao redor do mundo ocidental, nos últimos seis séculos, é algo que está intrinsecamente ligado à escrita impressa. Por séculos, desde a invenção de Gutenberg, é quase impossível falarmos de literatura sem pensarmos no livro impresso. Todavia, a verdade é que a literatura está também relacionada a outro fenômeno importante: o contexto histórico. Nesse sentido, notamos que a produção literária permaneceu, ao longo de muito tempo, restrita aos livros, a qual teve como aliada fundamental a História em sua constituição. Assim, importa observarmos que há uma relação intrínseca entre a evolução do livro impresso e a história da literatura que vem prevalecendo em quase todas as sociedades por muito tempo, assim como há também uma estreita relação entre a evolução dos computadores e a literatura digital, quem vem ganhando força e espaço nos últimos tempos. Sobre essa relação, Hayles (2009) nos traz um apontamento interessante, a saber:

Assim como a história da literatura impressa está profundamente ligada à evolução da tecnologia do livro, que foi sendo construída em um crescendo de inovações técnicas, a história da literatura eletrônica se entrelaça com a evolução dos computadores digitais, à medida que estes foram sendo reduzidos em tamanho – do IDM 1401, que cabia em uma sala e no qual aprendi a programar (usando todos os 4k da memória), para a máquina conectada em rede sobre a minha escrivaninha, milhares de vezes mais potente e capaz de acessar enorme quantidade de informação do mundo inteiro (HAYLES, 2009, p. 20).

Nessa perspectiva, é interessante fazermos alguns apontamentos entre o que significa ser literatura eletrônica, ou tão somente estar nesse meio. Como foi apontado, houve uma significativa evolução dos computadores, todavia, quando uma obra literária sai do meio impresso para o digital, não significa que ela

ganhou contornos de literatura eletrônica; nesse caso, o que muda é apenas o seu meio de circulação. Sendo assim, a evolução dos computadores não significa necessariamente a evolução da literatura eletrônica, uma vez que esta só acontece a partir do momento em que há uma mudança estrutural, não apenas um documento em formato PDF, por exemplo, mas uma mudança na forma como o leitor irá interagir com a obra eletrônica. Por esse motivo é que o livro impresso, resguardada a sua importância, não deve ser vinculado à literatura eletrônica como algo superior a esta. Ainda sob o entendimento de Hayles (2009), quando tentamos ver a literatura eletrônica apenas através da lente da obra impressa é, de forma significativa, não vê-la.

Diante dos apontamentos mencionados até aqui, podemos dizer que a literatura eletrônica deve ser pensada como uma forma de experimentalismo da literatura impressa, assim como foi, por exemplo, o experimentalismo na poesia concreta. Isso porque esse novo tipo de literatura não pode ser entendido como apenas um desdobramento, uma vertente da já tradicional literatura impressa, mas uma nova maneira de expressão artística sem precedentes, uma vez que nos traz uma possibilidade inédita de se pensar a produção literária, com maior possibilidade em sua confecção e interação entre o leitor e o próprio produtor.

Com base nesses pressupostos acerca da literatura eletrônica, nosso trabalho enseja uma investigação da obra *Amor de Clarice* (2005), de Rui Torres, no intuito de compará-la com a original, ou seja, “Amor”, de Clarice Lispector (1998). Todavia, nosso estudo não tenciona contrapô-las, mas sim emancipá-las em seus respectivos sistemas de produção, a primeira como literatura eletrônica e a segunda como a tradicional literatura impressa, ambas representando esses dois sistemas literários dentro dos espaços que lhes cabem.



1 “AMOR DE CLARICE”: UMA RUPTURA NA TRADIÇÃO

O conto *Amor*, de Clarice Lispector, publicado no livro *Laços de Família* (1960), narra a trivial vida de Ana, uma dona de casa que, como tal, dedica-se à casa, aos filhos e ao marido, sem maiores incidentes. Todavia, um dia, enquanto volta das compras rotineiras, de dentro do bonde enxerga um cego mascando chicletes. A partir daí, no estilo clariceano, sofre uma epifania e começa a fazer profundas reflexões sobre sua vida e o mundo que a rodeia.

Esse conto funciona como fundação para o ciberpoema *Amor de Clarice*, de Rui Torres, poeta, pesquisador e professor da Universidade Fernando Pessoa. No entanto, é bom atentarmos para o fato de que esse ciberpoema não é, nem assim deve ser visto, como uma releitura superficial do conto *Amor*. Na verdade, a obra de Rui Torres é uma criação nova do ponto de vista estético, que abrange os conceitos de imagem, som e texto em uma mesma produção literária e, por esse motivo, talvez não seja exagero dizer, alcança nuances que a de Clarice Lispector não alcançou em determinados leitores. Ou seja, a significação do conto impresso só é totalizante a partir da leitura completa do texto e com uma certa atenção; por outro lado, o poema *Amor de Clarice*, de Rui Torres, não exige a ampla leitura para que seja apreendida a significação, até mesmo por uma questão de disposição, uma vez que, pelo formato e distribuição em que a obra se apresenta ao leitor, permite, também, a este, uma certa interação. Por esse motivo, reformula o modo como o leitor tem contato com ela e, ao mesmo tempo, por jogar com outros elementos além da palavra escrita, alcança, com mais facilidade, uma maior significação, sem a necessidade que se percorra o mesmo caminho da leitura de uma obra impressa.

Ainda sobre essas múltiplas possibilidades de leitura no campo da literatura digital – a grande diferença entre *Amor* e *Amor de Clarice* – Pedro Barbosa nos traz, oportunamente, alguns apontamentos interessantes acerca do tema, entre eles o de que:

Um modelo de texto dará assim lugar a uma infinidade de “múltiplos” todos diferentes entre si, em lugar das habituais “cópias” sempre idênticas ao modelo e a elas mesmas. Fica deste modo aberta a via para uma verdadeira “arte variacional”. No caso de a interactividade ser forte, o acto habitualmente passivo da leitura transforma-se numa actividade participativa de verdadeira “escrita-leitura” e o leitor assume o estatuto de “escreitor” (wreader, lauteur) (BARBOSA, 2003, p. 9).

Essa é a verdadeira diferença entre as duas obras, dentro do espaço impresso e digital, pautada na ideia do “escreitor”, aquele que participa, indiretamente, do processo de criação, pois pode, no momento da leitura, escolher quais caminhos percorrer e, em alguns casos, além dessa escolha, pode também mudar a estrutura da obra.

Nessa vertente, é importante observarmos também que *Amor de Clarice* compartilha um traço fundamental presente na literatura digital, que é a hibridização das mídias. Nesse caso, em um primeiro momento temos a hibridização do impresso com o digital, e depois do digital com outras mídias, como o som, o vídeo, a imagem e o texto. Sobre essa temática, Beiguelman (2003) nos traz um apontamento pertinente, quando diz:

São as zonas de fricção entre as culturas impressas e digitais o que interessa, as operações combinatórias capazes de engendrar uma outra constelação epistemológica e um outro universo de leitura correspondentes às transformações que se processam hoje nas formas de produção e transmissão dos textos, dos sons e das imagens (BEIGUELMAN, 2003, p.13).



São essas zonas de fricção que aqui nos interessam, essas outras possibilidades de leituras, sejam de uma obra reinventada, como é o caso aqui analisado, sejam de uma obra inédita. Mas o que importa são essas outras perspectivas de leitura fora do livro impresso, que por séculos se sustentou como meio fundamental, quase que exclusivo, das manifestações literárias. Por isso, obras como *Amor de Clarice*, entre tantas outras produzidas no bojo da literatura eletrônica, são importantes para que possamos desvencilhar a ideia de literatura como algo intrínseco ao livro impresso.

Nessa linha, é importante atentarmos para o fato de que toda literatura que conhecemos faz parte de um sistema literário, alguns mais, outros menos elaborados, porém, toda produção segue os princípios do sistema em que se insere. Nesse sentido, cada literatura requer uma abordagem própria. O olhar, ou o aparato crítico que usamos para analisar as obras produzidas no século XIII na Europa, por exemplo, não pode ser o mesmo que utilizaremos para analisar as obras produzidas no Brasil na mesma época, como aponta Antônio Candido (1975, p. 09): “cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras”. Desse modo, *Amor de Clarice* não pode ser analisada como uma simples releitura do conto *Amor*, muito menos visto através das lentes da usual crítica literária, porque, assim sendo, corre o risco de empobrecimento do seu entendimento e função enquanto algo conceitual, novo e experimental.

A verdade é que a ideia de conceito é um aspecto fundamental quando falamos sobre literatura digital, isso porque estamos discorrendo sobre algo ainda não totalmente consolidado, pois não possui um terreno firme de concretização, antes, firma-se muito mais no campo do experimentalismo. Nesse sentido, precisamos entender também que a produção literária nunca foi e nunca será algo fixo. Ao

contrário, acompanha o contexto histórico em que se insere, assim como um dia ela só se manifestava através da oralidade, até o surgimento do livro, no qual ela ganhou uma fórmula muito mais concreta e padronizada. Por fim, depois de séculos, com o aparecimento da computação, surgem outras possibilidades de criação literária: é nesse contexto que precisamos entender a literatura eletrônica e é com essa perspectiva que devemos nos debruçar sobre o *Amor de Clarice*.

Ainda nessa linha, precisamos entender a obra dentro da sua autonomia de ser aquilo a que se destina, não intrínseca a uma realidade social – o contexto histórico interessa apenas para compreendermos o momento de produção, não o conteúdo, ou seja, muito mais como forma do que conteúdo, e por vezes esse é o conceito notório na poesia eletrônica. Por isso, o que lança o leitor em *Amor de Clarice*, por exemplo, é muito mais a forma, as expressões e impressões presentes na obra do que o conteúdo propriamente. É na realidade o sistema literário, mesmo que de modo experimental, o responsável pela vivacidade da criação de Rui Torres. Nessa perspectiva, Antônio Candido (1975) discorre acertadamente sobre esse aspecto: mesmo que falando sobre a literatura impressa, a ideia pode ser atribuída à literatura eletrônica, uma vez que está discorrendo acerca de sistema literário:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira porque o faz (CANDIDO, 1975, p. 33).

Interessante pensarmos, dentro do campo da literatura eletrônica, o que seriam esses elementos não literários. Quando falamos em literatura, a tradicional, alguns aspectos são



instintivamente associados a essa palavra, tais como: escrita, livro, sistema literário, entre outros. Contudo, apenas esses elementos não dão conta de englobar as diversas vertentes da literatura eletrônica, uma vez que, a partir do momento em que os seus criadores fazem uso das mais variadas ferramentas do campo da computação, entre outros, surgem elementos tidos como não-literários. Por esse prisma, a obra ganha também em autonomia, ou seja, não está necessariamente ligada a uma realidade social, mas sim a sentimentos e criações subjetivas, transcendendo a barreira espacial. Um exemplo claro desse fenômeno se faz presente na obra de Rui Torres, *Amor de Clarice*, pois, vale ressaltar, não interfere muito o fato de o leitor, em um primeiro contato com ela, não conhecer o conto *Amor*, isso porque a produção de Rui Torres é outra expressão literária. Muito embora tenha o alicerce em outra criação, o que se apresenta é esteticamente singular e autônomo. Aqui nos interessa outra observação de Antônio Candido (1975), despendida a esse elemento da autonomia:

Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; jogo dos elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os

pontos de partida não-literários (CANDIDO, 1975, p. 33).

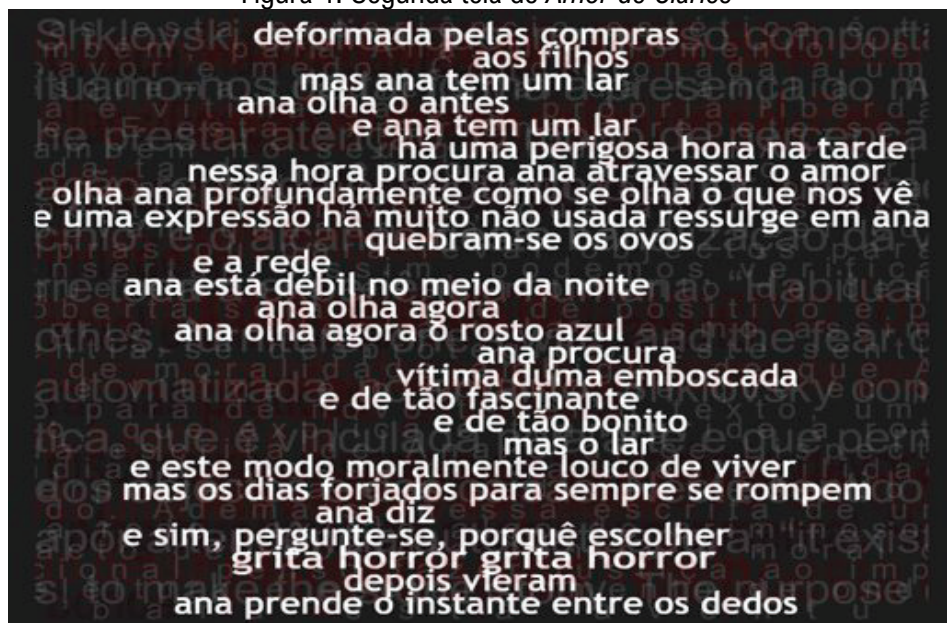
Sabemos que a crítica de Antônio Candido não era direcionada à literatura eletrônica, mas sim ao sistema literário como um todo, com o intuito de trazer à luz algumas problemáticas comuns nessa área. Interessante que essa mesma observação pode ser usada para entendermos a literatura eletrônica de hoje, como outro sistema. Todavia, convém lembrarmos que a história da literatura, de certo modo, está relacionada à mudança das coisas e do meio; por esse motivo, não é estranho que as expressões literárias, principalmente com o advento da tecnologia, tenham ganhado maior maleabilidade, novos contornos. Um exemplo dessa maleabilidade é o ciberpoema *Amor de Clarice*, pois o que prevalece, muito além do conteúdo, é a abertura para outras maneiras de se fazer e ver a literatura.

Talvez tenha acontecido com o escritor Rui Torres, ao confeccionar *o Amor de Clarice*, aquilo que Santos (2003) chama de o encanto desmesurado com as técnicas, os processos e as ferramentas. E esse encantamento, essa percepção de que é possível criar expressões literárias fora do convencional, ou seja, do livro impresso, com técnicas sofisticadas ao ponto de também encantar o leitor, é o que se percebe logo na segunda tela da obra (próxima página):

(continua na próxima página)



Figura 1: Segunda tela de *Amor de Clarice*



Fonte: captura de tela em Torres (2005)

Há nessa tela, assim como nas outras que compõem a obra, alguns elementos interessantes que corroboram no sentido de permitir múltiplas leituras desse ciberpoema. O primeiro desses elementos é a intertextualidade, como aquela apontada por Tiphaine Samoyault segundo a concepção de Julia Kristeva (1974), em que aponta: “o termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro” (KISTEVA, 1974, p. 60, apud S ou SAMOYAUULT, 2008, p. 17). Essa transposição de signos, entre os dois textos aqui analisados, alinha-se a uma espécie de provocação que causa no leitor, no mínimo, curiosidade. Isso porque as palavras que aparecem no primeiro plano são do conto *Amor*, de Clarice Lispector, mas não seguem uma ordem cronológica de como estão nele dispostas, o que já causa certo estranhamento. Além disso, outro fator bastante relevante é haver outras palavras em segundo plano, como se fossem elas responsáveis pelo texto final que aparece em destaque. Essa técnica é interessante porque nos remete a outras questões, do campo da produção artística, que é o repertório, a carga

por trás do produto final, ou seja, da obra. Ao mesmo tempo, faz um jogo curioso, uma vez que o ciberpoema é, em termos de conteúdo, um conceito de renovação, assim o elemento e ideia de intertextualidade se faz presente de dois modos ao mesmo tempo. Ainda nessa tela, no princípio, percebemos, em segundo plano, o nome do formalista russo Chklovsky, que nos remete à ideia da metatextualidade, consoante a observação de Vinícius Carvalho Pereira (2018, p. 134):

Em vez de frases de “Amor”, o plano de fundo dessa tela é excepcionalmente composto de fragmentos de texto teórico sobre o Formalismo Russo, em que a primeira palavra que se lê, no canto superior à esquerda, é o próprio nome de Chklovsky, além de termos caros à discussão dos formalistas sobre o estranhamento perceptivo, como “automatizada” e “habitual”. Tal referência direta a Chklovsky no corpo do videopoema clama metatextualmente, portanto, por uma atenção mais detida para os procedimentos tecnoestéticos desnaturalizadores da percepção que figuram como linha de força na obra.



Além disso, assim como esse crítico fez parte de um movimento o qual mudou significativamente o modo de se pensar a teoria literária, movimento que balançou as sólidas estruturas da produção literária que conhecíamos até então, o nome Chklovsky faz, também, inferência a um novo modo de produzir e pensar literatura. O segundo elemento interessante nessa tela de *Amor de Clarice* é o uso acertado que o autor – usando do aparato tecnológico disponível – faz dos movimentos das palavras. Ele traz para o ciberpoema a essência explosiva daquilo com que o leitor atento toma contato ao ler o conto *Amor*. Ou seja, a movimentação das frases, aliada ao fato de se apresentarem em palavras aleatórias, causa a sensação típica da produção clariceana, a experiência psicológica, e talvez esse seja o ponto alto desse trabalho de Rui Torres, já que consegue, através de um texto experimental, captar a impressão daquele que ele toma como modelo, além de explorar a pluralidade de possíveis significações, admissíveis graças ao jogo entre as palavras, as frases e suas movimentações.

Outro ponto fundamental a ser observado, relacionado também ao conto original, o qual se apresenta, através da protagonista Ana, recheado de aspectos psicológicos, é que, em *Amor de Clarice*, Rui Torres alcança na medida acertada aquilo que Pereira chama de vertigem:

Lançado, então, o leitor do ciberpoema em vertigem análoga à da personagem, ao questionar sua própria percepção do mundo, resta-lhe apenas adentrar a também vertiginosa obra digital, no que a passagem da segunda tela à próxima se dá necessariamente de modo aleatório. Um clique em qualquer parte da tela na Figura 1 lança-o randomicamente para dentro ou da primeira ou da segunda série de interfaces que recontam a história da protagonista, como lance de dados caro aos jogos de azar e combinatória (PEREIRA, 2018, p. 121).

Nesse sentido, a obra não apresenta uma narrativa coesa – se estivermos pensando na literatura tradicional como modelo –, ao mesmo tempo em que a cronologia não se faz presente, todavia é justamente essa combinação, ou a falta dela, que confere à obra os aspectos que lhe dão sentido. Por esse caminho, *Amor de Clarice* vai em direção a uma zona fértil, que é a ampla possibilidade de interpretação, zona em que a obra não morre em uma interpretação única, assim, distancia o leitor da perigosa fronteira da interpretação última e definitiva.

É intrínseca à literatura eletrônica a falta de centralidade, ou seja, não fixa raízes em um ponto, até mesmo por uma questão de experimentalismo. Por esse motivo, e talvez nem tanto por intenção dos autores, elas são mais propensas a múltiplas interpretações, principalmente aquelas que independem dos programas de computação que usam, pois têm como referencial um determinado conceito estético. Assim, bem diferente da literatura impressa, cujas raízes são dotadas de solidez, Rui Torres nos apresenta, em cada tela de *Amor de Clarice*, a fluidez que se contrapõe às páginas dos tradicionais livros de literatura. As palavras somem, reaparecem em outro espaço da tela, exploram os mais diversos campos de significações, uma vez que não estão dentro de uma sintaxe pré-estabelecida; com isso ganham em semântica. Nessa perspectiva, a narrativa, fluida, aproxima-se da pluralidade defendida por Roland Barthes, quando diz que:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irredutível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação (BARTHES, 2004, p. 70).

Vale lembrarmos que a obra aqui analisada faz parte do gênero, dentro da produção da literatura eletrônica, denominado de hipertexto; por esse motivo, facilita falarmos em



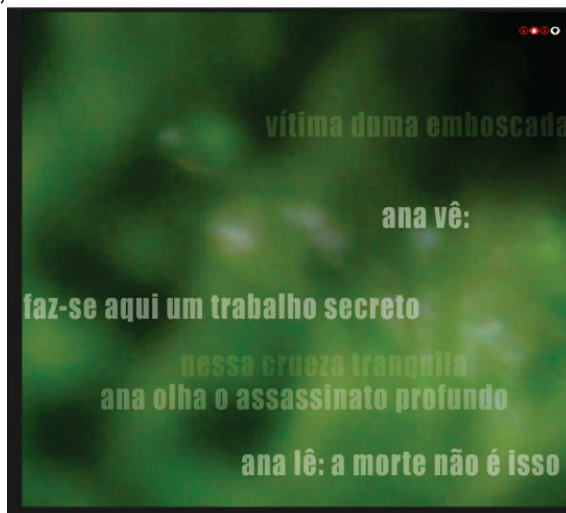
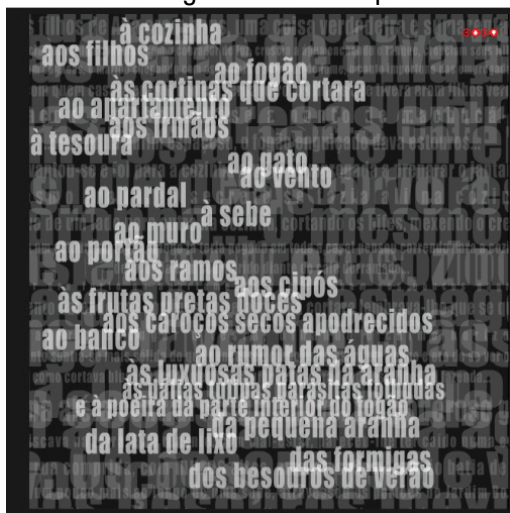
pluralidade do texto. Há outras formas de produção literária eletrônica, nas quais o desafio é justamente a busca por fazer produzir sentido. Mesmo nestas, a preocupação maior consiste no conceito de experimentalismo mais do que em um possível sentido. Sendo, porém, *Amor de Clarice* um hipertexto, aliado a outras mídias típicas da produção de ciberpoema, há elementos que caminham para a polissemia, ou seja, uma produção guarnecida de significações.

Com base nesses apontamentos, convém analisarmos a obra de Rui Torres, essa a que nos propomos nos debruçar, como um seguimento experimental da literatura tradicional impressa. Se o contexto histórico é fundamental para compreendermos a produção artística e literária de qualquer sociedade, essa ideia de contexto não pode ser ignorada quando se fala em produção de literatura eletrônica, pois o meio em que os autores produzem desde

o advento dos computadores, principalmente, é radicalmente diferente daquele anterior. O computador, aliado a alguns programas específicos, proporcionou maneiras absolutamente diversas de produzir literatura, ou apenas expressões literárias inovadoras, mas todas no bojo do experimentalismo da literatura eletrônica. Dentro dessa corrente, com uma certa robustez, podemos colocar *Amor de Clarice*, que, pautando-se em elementos novos, mas comuns a esse meio de produção, perpetua os ideais desse movimento.

De fato, a produção literária eletrônica oferece, por vezes, aquilo que Katherine Hayles chama de experiência sinestésica. Um pouco além do livro impresso, em que a experiência está muito mais ligada às ideias e ao pensamento, a literatura eletrônica tenciona, além disso, outras possibilidades de contato através da sinestesia.

Figuras 2 e 3: Respectivamente, telas aleatórias de *Amor de Clarice*



Fonte: Torres (2005)

Na Figura 2, acontece uma ligação realmente interessante entre as palavras e frases dispostas na tela e o modo como se movimentam. Podemos notar vários substantivos, como: cozinha, filhos, fogão, gato, banco, entre outros, ou quais estão diretamente relacionados à rotina de uma dona de casa.

Todavia, no ciberpoema eles aparecem vertiginosamente na tela, de modo que o leitor deve fazer, no primeiro momento, uma leitura rápida das palavras, já que elas aparentemente são passageiras. Por fim, ao estacionarmos na tela, notamos que as mesmas palavras se repetem, no mesmo grau de vertigem, mas são



sempre as mesmas. Nesse ponto, Rui Torres recria a ideia central do conto *Amor*, através das possibilidades de criação que a tecnologia computacional oferece na confecção desse tipo de literatura. Ao mesmo tempo, preserva em uma única página, elementos que na literatura tradicional talvez não fossem possíveis em tão pouco espaço físico. A culminância desses elementos está relacionada, no campo da significação, à vida da personagem Ana, pois tudo acontece ao mesmo tempo, coisas diversas e típicas da vida que leva, porém, sempre as mesmas coisas, a repetição vertiginosa do mesmo cotidiano, que por fim cai no marasmo acelerado daquilo que ela, a princípio, julgara como ideal de vida:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria (LISPECTOR, 1998, p. 20).

A narrativa de Clarice Lispector, em *Amor*, é densa e psicológica, a seu estilo, e Rui Torres consegue captar esses elementos – mesmo diante de um texto enxuto em relação ao original – ao utilizar, como notamos, ao acessar a tela da figura três, por exemplo, recursos imagéticos, sonoros e textuais. O texto final é maleável, há uma imagem movediça, indefinida e, em alguns momentos, deixa transparecer, não nitidamente, por trás, algo relacionado ao pensamento de Ana, ou seja, ao que está escrito na tela; enquanto isso, uma voz caminha na mesma direção, narra as frases que estão dispostas na tela. O leitor pode então ouvir, ler

e ver o que se passa, e ainda assim formar uma significação subjetiva, uma vez que a produção de Rui Torres tem muito mais do modo Clarice de criar, do que puro encantamento a ponto de beirar a falta de conteúdo. Isso pode ocorrer em algumas produções da literatura eletrônica; por vezes intencionalmente, o autor se preocupa tão somente com o encantamento desmesurado, pois se trata de um conceito estético, o que é, nesse caso, prontamente compreensível. Porém, no caso de *Amor de Clarice*, até mesmo pelo fato de ser uma releitura de outra obra, valorizar demais o conceito estético, a explosão de novidades, sem alinhamento com o conteúdo, seria, de certo modo, não reler. O fato é que Rui Torres soube, na medida ideal, explorar a hibridização das mídias, assim, proporciona à obra aquilo que Santos (2003) denomina como possibilidade e sentido aos objetos submetidos à leitura.

Há, na literatura eletrônica, duas vertentes interessantes: uma defende o computador como máquina semiótica (BARBOSA, 2003); outra, da qual Santos (2003) partilha, parte do princípio de que, muito embora o computador seja crucial para a produção dessa literatura, é o humano o responsável pela formatação dos processos cujo resultado final é a obra. O primeiro acredita na ideia de computador como máquina criativa, tal qual uma apêndice, que, em decorrência do uso, tornou-se uma extensão do humano, uma prótese mental. Nesse sentindo, o ciberespaço, o meio pelo qual se produz a literatura eletrônica, ganha dimensões de um sistema completo: “O ciberespaço não é apenas uma nova tecnologia, mas uma nova forma de escrita e uma nova filosofia, pronta a conquistar o mundo, portadora de consequências econômicas, sociais e culturais revolucionárias” (BARBOSA, 2003, p. 2).

Barbosa (2003) defende a ideia do ciberespaço quase como uma entidade dotada de capacidade autônoma para gerar e criar expressões literárias, a qual dispensa a



participação humana no processo de criação, já que esta é, por sua vez, um ramal do corpo, e, assim sendo, cria sozinha através do comando que alguém direcionar, sem que haja a interferência direta de uma pessoa. Ou seja, nessa perspectiva, a máquina precisa apenas do impulso criador oferecido pela parte maior, que é o humano; em outras palavras, algo relacionado ao comando, código fonte, e todo o aparato que faz com que o computador produza um poema, por exemplo. A partir disso, o que essa máquina vai produzir nada mais tem da intercessão humana. Por outro lado, Santos (2003) defende que há reminiscência do sujeito mesmo após a obra finalizada e processada pela máquina, pois o produto final carrega uma certa subjetividade advinda do humano por trás da máquina:

Tomemos então, primeiramente, essa identidade absoluta e além do sujeito. Ela parece se manifestar, por exemplo, pelas próteses tecnológicas e/ou cibernéticas com que se dotam os corpos (e, em decorrência, as próprias atividades humanas implicadas). Vale dizer que, quando nos referimos a *humano*, estamos pensando naquilo que se encontra ainda aquém dos gestos e das intenções significantes e lhes serve de ponto de partida: por trás da atitude de indicar um objeto ou uma direção, está o dedo que aponta, a mão que o contém, o braço que o sustenta, o ombro que o ampara, o tronco de onde ele nasce, em suma, está o corpo inteiro flexionado e fletido para dar a si e entregar ao mundo certa significação (SANTOS, 2003, p. 29).

Se considerarmos que uma máquina por si não seria capaz de gerar um programa e recriar o conto *Amor*, assim como fez Rui Torres, e nele aplicar técnicas aliadas à subjetividade daquilo que desejou, nesse caso, uma hibridização das mídias para expressar na literatura eletrônica significações análogas, ou mais apuradas, do que no texto original. Podemos então afirmar que a ideia do humano como epicentro do processo de criação faz mais

sentido do que a ideia da máquina como extensão do corpo, com tendência à autonomia.

CONCLUSÃO

A ideia de sistema literário é uma constante na produção da literatura eletrônica, todavia, seus criadores e autores não primam em substituir outros tradicionais. O intuito, assim como em qualquer movimento experimentalista, é explorar possibilidades inéditas, em oposição à ideia sólida do livro impresso: “livro fluido, livro da literatura em aberto, é o livro do vir-a-ser da literatura porque celebra não o formato, nem o suporte, mas as recomposições do sentido e da linguagem” (BEIGUELMAN, 2003, p. 80). Mesmo diante dessa maleabilidade, vale lembrar que a literatura eletrônica ainda subjaz à sombra da impressa, pois, depois de quase quinhentos anos dessa última, o que a nova tendência de produção busca é tão somente expandir o campo de possibilidade de se produzir expressões literárias, longe da discursão a qual por vezes paira diante do debate sobre literatura eletrônica, no sentido que essa substitua o livro impresso. Acerca dessa argumentação, Beiguelman (2003) nos traz um oportuno apontamento:

Mais do que falso problema, o debate sobre o suposto fim do livro impresso descarta a necessidade de compreender as transformações nas experiências de leitura que se abrem com a digitalização e sua potencialidade mais interessante: o fomento de uma cultura híbrida, em que se conectam Redes on e off line, promotora e promovida pelo diálogo entre as mídias e seus repertórios (BEIGUELMAN, 2003, p.14).

Diante do exposto, a verdade é que o livro impresso, além de continuar com o seu lugar resguardado, importa para assegurar à literatura eletrônica sua singularidade; em outras palavras, é um parâmetro significativo entre o tradicional e moderno meio de se



produzir obras literárias. Tanto o é que só podemos fazer, nesse caso especificamente, uma convergência entre *Amor* e *Amor de Clarice*, porque um está no formato impresso e o outro no digital.

Por fim, precisamos, sempre que nos colocamos diante de uma obra, saber o melhor ângulo para analisá-la, pois, se tentássemos enxergar a produção de Rui Torres com o mesmo aparato que usamos para descortinar a de Clarice Lispector, muito da sua essência se perderia. Em *Amor de Clarice*, há que se considerar o cerne de sua criação, ou seja, o conceito da literatura eletrônica, para que não façamos leituras equivocadas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, P. **O computador como máquina semiótica**. 2003. Disponível em: https://po-ex.net/pdfs/clit_06.pdf. Acesso em: 24 maio 2020.

BARTHES, R. Da obra ao texto. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

BEIGUELMAN, G. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1975.

CHKLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Unesp, 2013, p. 198 - 215 .

HAYLES, K. **Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário**. São Paulo: Global, 2009.

LISPECTOR, C. Amor. In: LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PEREIRA, V. C. Intertextualidade e estranhamento em “Amor de Clarice”, de Rui Torres. In: **Texto Digital** – revista de literatura, linguística, educação e artes, jan./jun., v. 14, n. 1, p. 126-138, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2018v14n1p126/37110>. Acesso em: 25 maio 2020.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, A. L. **Leituras de nós: ciberespaço e literatura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

TORRES, R. **Amor de Clarice**. 2005. Disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice/>. Acesso em: 25 maio 2020.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

SILVA, E. C. Literatura de convergência em “Amor de Clarice”, de Rui Torres. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 71-81, 2020.



REESCRITAS NA CONTEMPORANEIDADE: FANFICTION & CULTURA REMIX

Ingrid Lara de Araújo Utzig

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá (IFAP)

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

RESUMO

Fanfic, ou fic, abreviação de *fanfiction*, é definida como uma produção desenvolvida a partir de um material-fonte preexistente (chamado “cânone”), seja uma obra literária, filme, HQ, mangá, anime, *graphic novel*, *videogames* e/ou outros produtos da indústria do entretenimento. O presente artigo teve como objetivo problematizar o lugar da produção fã no contexto cultural atual, que atravessa práticas como o *remix* e a estética da reciclagem discutida por Klucinkas e Moser (2007), bem como debater o papel dos *fandoms* nesse fenômeno. Utilizando contribuições de diferentes teóricos, como Canclini (2008), Jenkins (2014; 2015), Derecho (2006) e outros, concluiu-se que a fic se configura como composição pautada na ressignificação, nascida da citação/paródia do passado, e que os produtores desse gênero arcôntico retroalimentam o arquivo, o autor-fantasma, e fazem as possibilidades de significado ecoarem levando as adaptações de cânones para novos públicos (que talvez jamais chegassem a conhecer o material-fonte, não fosse através de tais reescrituras).

Palavras-chave: Reescrita; *Fanfiction*; Cultura digital; *Remix*; Estética de reciclagem.

ABSTRACT

Fanfic, or fic, abbreviation of fanfiction, is defined as a production developed from a pre-existing source material (called “canon”): literary work, movie, comics, manga, anime, graphic novel, video games and/or other entertainment industry products. This paper aimed to problematize the place of fan production in the current cultural context, which crosses practices such as remix and recycling aesthetics discussed by Klucinkas and Moser (2007), as well as intended to debate the role of fandoms in this phenomenon. Using contributions from different theorists, such as Canclini (2008), Jenkins (2014; 2015), Derecho (2006) and others, it was concluded that fic is configured as a composition based on resignification, established as quote/parody of the past, and that the producers of this archontic genre feed the archive, the phantom-author, and echo the meaning possibilities, taking the adaptations of canons to new audiences (who might have come to know the source material exactly due to such rewritings).

Keywords: Rewriting; Fanfiction; Digital culture; Remix; Recycling aesthetics.

Ingrid Lara de Araújo Utzig é doutoranda em Estudos Literários pela UNESP - Araraquara em convênio interinstitucional com a UNIFAP. É docente do IFAP.

E-mail: ingrid.utzig@ifap.edu.br



INTRODUÇÃO

Cada vez mais tem se debatido a respeito da aura que ronda a concepção de originalidade. Beiguelman (2011) declara categoricamente: “copiar é preciso, inventar não é preciso” quando entrevista o artista Kenneth Goldsmith, que ministra cursos de escrita não-criativa, em que busca ensinar como fazer do *remix* um método de composição.

O presente artigo tem como objetivo problematizar o lugar da produção *fã* no contexto de reciclagem cultural, seara na qual possibilita desdobrar outros debates, referentes o papel dos *fandoms*, comunidades virtuais ativas cujos membros são os arcontes responsáveis pela ressignificação de cânones, razão por que também se pretende realizar uma aproximação analítica à guisa de compreender os mecanismos e características da *fanfiction*, gênero estabelecido através de uma relação ambígua, de caráter crítico, que simultaneamente homenageia e modifica.

Nessa perspectiva, o problema da presente pesquisa transita pela seguinte indagação: como a *fanfiction* figura no cenário contemporâneo, marcado por práticas de criação atravessadas pela cultura *remix*?

A tessitura do trabalho se assenta em três seções principais, sendo que a primeira se presta a salientar aspectos que caracterizam o *fandom* em uma perspectiva macro, estabelecendo a maneira pela qual os *fãs* são, simultaneamente, consumidores e produtores de novos repertórios que dialogam com os conteúdos midiáticos, invadindo as posições supostamente consolidadas que legitimam distâncias entre emissão e recepção da cultura.

A segunda seção trata da *fanfiction* como mecanismo de tensão, estabelecido no jogo de manutenção e expansão do arquivo,

oportunidade em que se discute a posição do *fã* como sujeito-arconte, que alimenta, através da repetição, a diferença. Nessa manipulação, insere-se a concepção palimpséstica característica do tempo presente, o que encaminha para a terceira etapa do artigo, focada, mais especificamente, na ideia de reciclagem, em que se reflete sobre os mosaicos criados a partir da sobreposição de releituras de materiais-fonte como uma possibilidade estética pautada em tradições e rupturas desse mesmo arquivo em constante alargamento.

1 FÃS, PROSSUMIDORES & INVASORES

Jenkins (2015) acredita que a cultura participatória é, na realidade, um novo modelo de consumo. Com os meios em mãos, os consumidores passaram a interferir na recepção passiva das narrativas de grandes franquias dentro de suas próprias casas, começaram a produzir e expandir os universos ficcionais existentes, propondo versões alternativas além das originais.

Em 1980, Alvin Toffler inaugurou o termo *prosumer*, aportuguesado para “prossumidor”, para denominar os indivíduos que, ao mesmo tempo em que consomem, são produtores. Em tal panorama, “essa geração de produtores de conteúdo cria nos ambientes digitais uma maior diversidade de informações desmassificando a comunicação emitida pelos veículos tradicionais” (BEZERRA, 2014, p. 4).

Emprestando uma expressão de Michel de Certeau, Jenkins (2014) chamou tais interventores de “invasores do texto”¹. Os invasores constroem dentro das lacunas dos textos que circulam comercialmente, mesclam alta cultura e cultura popular, e isso tem gerado uma mudança permanente nas relações com as

¹ Assim foi traduzido o termo *textual poacher*. *Poaching* carrega a ideia do ato de “caçar”; *poacher*, portanto, tem o peso semântico de “caçador”.



editoras, por exemplo. Como ele resume, “fãs possuem não apenas restos emprestados retirados da cultura de massa, mas sua própria cultura construída a partir das matérias-primas semióticas fornecidas pela mídia” (JENKINS, 2014, p. 43). Ele reconhece que fãs não são os únicos invasores do texto, mas pontua que foram eles que desenvolveram mais profundamente a invasão como forma de arte.

Um ponto a ser rebatido na concepção de Certeau, no entanto, é a diferenciação entre escritor e leitor. Ao pensar na rotina dos *fandom*, fica evidente que se derrubam divisórias outrora estáveis, de maneira que já não cabe desagregação, pois se trata de uma experiência de consumo de mídia que resulta na criação de novos textos (JENKINS, 2014).

Santaella (2005) critica a inoperância das separações rígidas entre cultura erudita, popular e de massas, pois essa última gerou profundos impactos nas antigas polaridades do triângulo, ao absorver as outras duas manifestações em apropriações e intersecções que desaguaram em uma completa hibridização das formas de comunicação e cultura, bem como a coincidência entre os meios de comunicação e de produção intrincoou as relações entre comunicação e artes, especialmente devido ao surgimento da cibercultura e da cultura digital.

2 FIC: A EXPANSÃO DO ARQUIVO

Fanfic, ou fic, abreviação de *fanfiction*, pode ser traduzida como “ficção de fã”. Nesse sentido, define-se como uma produção fã que é desenvolvida a partir de um material-fonte preexistente (frequentemente chamado de “cânone”), seja uma obra literária, filme, HQ,

mangá, anime, *graphic novel*, *videogames* e/ou outros produtos da indústria do entretenimento. Um dos conceitos define tal gênero como:

[...] uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no *original*, sem que exista nenhum intuito de *quebra de direitos autorais* e de *lucro* envolvidos nessa prática. Os autores de *fanfiction* dedicam seu tempo a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos fortes com o original” (VARGAS, 2005, apud FÉLIX, 2008, p. 121, grifo meu).

É relevante pontuar cada um dos pontos citados por essas definições. Primeiramente, a superestima da originalidade², cujo peso determina o ganho ou a perda de valor artístico de determinado bem cultural. Para Orlandi (2004, apud CAMARGO, 2015), diferentes versões de um texto também se firmam como novos produtos de significados. Além disso, “[n]ada é novo; o novo é uma combinação de vários elementos do antigo, [...] reorganizados para se adequarem a visões funcionais alternativas da literatura [...] — na verdade, essencialmente o novo é ‘reunir as ideias de outras pessoas’, mas de forma a dar-lhes um novo impacto (LEFEVERE, 2007, apud RIBEIRO, 2018, p. 58).

Ribeiro (2018, p. 60-61) resgata o termo *refração*, proposto por Lefevere em 1982: “adaptações de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar a maneira como esse público lê a obra em questão”. Em suma, a fic, como reescrita (ou refração), segue tal premissa: projeta, ressignifica, altera o material-fonte, levando-o para um nicho diferenciado de consumidores e compõe seu arquivo, até quando exerce papel

² Neste artigo, não será utilizado o adjetivo *original*, pois quando não se identifica uma suposta originalidade, há uma tendência ao desmerecimento. Como conclui Ribeiro (2018, p. 58), “ofuscamos aquilo que tradicionalmente acabamos por não identificar como ‘original’, e, como

resultado, não o investigamos ou damos importância ao seu valor”. A opção adotada será chamar de *material-fonte* ou *cânone* (no sentido mais estrito, empregado pelos *Fan Studies*).



de contestação. Como percebe Camargo (2015, p. 76), “as *fanfics* também são produção em que se reverbera o discurso do outro”.

Graças à romantização da ideia de autor-como-proprietário, gênio em um pedestal, há fãs que são terminantemente contra a obtenção de lucros provenientes das produções fãs, então possuem uma previsão escatológica de que isso levará ao fim do *fandom* (JAMISON, 2017), cuja premissa básica é: compartilhar. “A marginalização advém também das questões legais do *Copyright*. A *fanfiction* está inserida nos termos do *Copyright* enquanto *Fair Use*, especificamente referida como *Transformative Works*. Não tem fins lucrativos e abertamente assume que é criada a partir de um outro texto” (CABRAL, 2020, p. 30). A *Organization for Transformative Works* (OTW), na sessão de perguntas, discute a questão do *copyright* sob a ótica dos trabalhos transformativos:

Copyright existe para proteger o direito de criadorxs lucrarem com seu trabalho por um período de tempo, para encorajar o empenho criativo e a difusão do compartilhamento de conhecimento. Mas isso não impossibilita o direito de outrxs responderem à obra original com comentários críticos, paródias, ou, acreditamos, obras transformativas³.

Com uma tendência independente e baseada na máxima *DIY* (*do it yourself*⁴), as *fic*s geralmente circulam em espaços alternativos e digitais. Assim, Alves (2014) observa que o gênero *fanfiction* se fortalece como prática de letramento diante da tela, alimentado pela indústria do entretenimento.

Em um cômputo híbrido, exclui-se e desconstrói-se a noção de plágio, uma vez que a narrativa que compõe a *fic* é distinta, sendo a inauguração de outro enunciado, às vezes fiel, às vezes contraditório e avesso ao anterior.

“Trata-se de distorcer, ajustar e minar a fonte material [...] e [...] acrescenta camadas e dimensões de significado (JAMISON, 2017, p. 12). Aquilo que se retoma é objeto de afeto, ainda que a intenção seja de desfazimento. Essa citação de Jamison sobre as camadas de sentido dialoga com a ideia de suplemento de Derrida (1995), pois é a partir desse movimento que ocorre o jogo entre ausência e acréscimo. A OTW vai pelo mesmo caminho:

Uma obra transformativa toma algo que existe e transforma-o em alguma coisa com um novo propósito, sensibilidade ou modo de expressão. Um uso transformativo é algo que, nas palavras da Suprema Corte dos Estados Unidos, “adiciona algo novo, com mais significados ou características diferentes, alterando a [fonte] com nova expressão, significado ou mensagem.” Uma história com a perspectiva de Voldemort é transformativa, assim como uma história sobre uma estrela pop que mostra algo sobre as atitudes atuais em relação à celebridade ou à sexualidade.

A *fic* adiciona e substitui significados, sendo frequentemente denominada como uma literatura derivativa ou apropriativa. No entanto, Derecho (2006) compreende que tais descrições denotam propriedade e hierarquia nas relações de intertextualidade, colocando trabalhos com a *fic* em um lugar de subordinação. Na concepção dela, “derivação”, semanticamente, indica uma imitação ruim, ou uma corrupção da obra “pura”, ranqueando o segundo texto como de qualidade inferior. Já “apropriação” lembra roubo, sequestro do texto antecedente.

[A] preferência por definir *fanfiction* como literatura arcôntica está baseada no entendimento de que o termo de Derrida não está impregnado de referências a juízos de valor ou direitos autorais. A autora está [...]

³ Disponível em:
<https://www.transformativeworks.org/perguntas-frequentes/?lang=pt-br>.

⁴ “Faça você mesmo”. Ideia fortemente difundida a partir dos anos 1980 com a proliferação do movimento *punk*.



tentando se distanciar de uma de uma terminologia que deprecie a fanfiction e a coloque subjugada a uma possível primazia do texto-fonte (RIBEIRO, 2018, p. 93)

Derecho (2006) propõe a ideia de fic como escrita arcôntica⁵, adjetivo oriundo da palavra “arquivo”, termo emprestado de Derrida (2001), que em **Mal de Arquivo** defende que, em seu interior, o princípio arcôntico do arquivo é o de reunião. Segundo ele, como todo arquivo é, ao mesmo tempo, instituidor e conservador, é revolucionário e tradicional e permanece aberto a novos conteúdos. Nesse sentido, o princípio arcôntico leva o arquivo a se ampliar continuamente, pois abarca as funções de unificação, identificação e classificação. Logo, por carregar uma ideia de consignação, agrega e compila. Não há uma borda a ser transgredida e violada, apenas uma adição que se torna parte do arquivo, expandindo-o infinitamente, como uma obra aberta⁶.

Desta forma, a classificação das fics como um texto que amplia e acrescenta ao arquivo do texto-fonte diminuiria o peso representado pelo poder autoral, já que tanto o texto-fonte quanto os textos subsequentes a ele teriam uma relação de igualdade hierárquica. Porém, cabe ressaltar que mesmo Derecho classifica a *fan fiction* como uma das várias possibilidades dentro da literatura arcôntica, sem esclarecer as diferenciações específicas desses subgêneros. Seria, portanto, adequado utilizar o conceito de texto arcôntico aliado à ideia de “ficção de fã” (BRANDÃO, 2008, p. 13).

Derecho (2006) aponta que existe uma vasta quantidade de literatura arcôntica pós-colonial e feminista, pensada para delinear críticas e respostas a publicações *mainstream*, e destaca uma publicação de Helen Schulman para o *New York Times*, em 2005: ao fazer uma resenha de **My Jim** (de Nancy Rawles, baseado

em **As Aventuras de Huckleberry Finn**, de Mark Twain), Schulman usa a expressão “ficção de reação”. A teórica conclui, então, que a fic funciona pela dinâmica de fascinação e frustração, invenção e inovação, e evoca a visão de Deleuze (1968) sobre **Diferença e Repetição**. Para Deleuze, a repetição não é simplesmente réplica. Quando se contata uma escrita arcôntica, acessa-se a leitura de dois textos, simultaneamente, em uma “ressonância retrospectiva”. Ao retomar Deleuze, Derecho (2006) está problematizando com ele as noções depreciativas a respeito de ineditismo e originalidade aqui já rebatidas, apontando que a ressonância é a atualização que dá aos trabalhos “menores” significado e significância, sem privilegiar a produção canônica autoritária.

Por esse ângulo, Derecho (2006) pontua que todos os textos poderiam ser chamados de arcônticos; ao citar Julia Kristeva (1980), lembra que a intertextualidade é inerente a todos os textos e mobiliza Barthes (1981) para recordar que a intertextualidade é condição de qualquer texto. Nessa lógica, todos os textos são arquivos que contêm incontáveis outros textos. Entretanto, Derecho (2006) anuncia que a diferença entre intertextualidade e escrita arcôntica reside no explícito anúncio da obra que se autointitula como variação. O intertexto carrega relações muitas vezes inconscientes, não-localizáveis. Ribeiro (2018), em sua tese *Fanfiction: Escritas arcônticas*, acrescenta ao entendimento de Derecho (2006) mais uma proposição: a de que esse direcionamento das fics, enquanto textos adentrando o arquivo de outros textos, circunscreve-se em um espaço e um *público específico*, o que gera uma particularidade na publicação e circulação. A fic, enquanto gênero, marca-se publicamente como revisão/reescritura, “a partir de” (CABRAL, 2020), e esse processo se dá de muitas formas:

⁵ Derrida (2001) esclarece que, na Grécia, os arcontes foram os primeiros magistrados, guardiões dos arquivos, que protegiam, zelavam e interpretavam os documentos

que continham leis que se faziam cumprir através da autoridade dessas figuras.

⁶ Referência ao livro homônimo de Umberto Eco (1962).



a *fanfiction* funciona como um grande arquivo da comunidade de fãs (inventaria tudo o que a comunidade de fãs já produziu e vai produzir), atrai novos textos, colaborando para a expansão do arquivo (os fãs estão inseridos em uma cultura participatória, o que contribui para a produção de mais material), e coloca a *fanfiction* no mesmo status do texto-fonte (RIBEIRO, 2018, p. 93).

No mesmo caminho de expansão da relação entre literatura arcôntica e fics, Ribeiro (2018) destaca o papel da tecnologia para as novas formas de preservação dos acervos, em que os fãs são arcontes do ciberespaço, pois assumem a função de mantenedores dos textos que circulam (ou são arquivados) *online*, além de tomar para si o poder de interpretá-los e reinterpretá-los continuamente. A pesquisadora dialoga com Derrida (2001) e enfatiza que trabalho do fã-arconte flutua na tensão entre “instituir e conservar”. Quando o texto opera no sentido de crítica e denúncia, configura-se como arquivo-resistência ou arquivo-protesto. Simultaneamente, quando o texto põe em xeque, fortalece, enriquece e faz o arquivo viver por mais tempo, Os fãs recuperam as histórias no intuito de adiar a despedida, pois “arquivo também é resgate afetivo” (RIBEIRO, 2018, p. 111).

Essa simultaneidade entre conservação e instituição também pode ser interpretada a partir das duas propostas principais que alicerçam a produção de fics: o caráter afirmativo e o caráter transformativo.

No afirmativo, o material original é exposto com uma nova configuração, porém buscando seguir os parâmetros estabelecidos pela comunidade, em relação aos personagens e funcionamento do universo narrativo. Funciona basicamente oferecendo a possibilidade de detalhamento. Já o *fandom* transformativo concentra-se em possibilitar novos contornos criativos, desenvolver personagens que não tiveram um destino bem aceito pelos fãs, em repensar os padrões estabelecidos pela obra original, construir

outros arcos narrativos a fim de satisfazer os desejos de um grupo que se sentiu decepcionado com algumas questões negligenciadas pela obra (CIRNE; OLIVEIRA; FREIRE, 2017, p. 22).

É nessa ambiguidade que se aproxima a proposição de Camargo (2015, p. 87), que consigna a fic como *remix* e versão, partindo do pressuposto de que são “processos recombinantes, nos quais há uma busca por territorialização, pois os fãs [...] acabam se afirmando como pertencentes a uma comunidade que os legitima, mesmo que seja desaprovando algumas das versões, já que [...] todos pertencem a um grupo de admiradores”. Em consonância com tal perspectiva, as fics, então, configuram-se como reescritas que compõem o arquivo de cânones, sejam eles de obras literárias, histórias em quadrinhos (HQs), sejam mangás e animes, à procura de “lutas de legitimização da cultura digital elaborada por sujeitos sociais fãs de ficção” (CLEMENTE, 2016, p. 109).

Na dinâmica de funcionamento do organismo-*fandom*, às vezes, a influência da produção fã é tamanha que pode se tornar senso comum e o reconhecimento entre os pares consolida a informação. Essa leitura é denominada *fanon* (aglutinação dos termos *fan* + *canon*) e, quando isso ocorre, levanta o questionamento sobre quem possui poder sobre o texto, pois a massa de fãs também deixa marcas, como fica explícito no caso abaixo:

Em outubro de 2010, a autora da série Harry Potter, J. K. Rowling, faz um polêmico anúncio para seus fãs: a personagem Alvo Dumbledore é *gay*. A partir de então, fãs de todas as partes do mundo reagem, indignados, resignados ou até contentes. A maioria aceita a palavra da autora e considera a nova informação como canônica, independente de ter sido de seu agrado. Outra parte recusa essa informação, pois acredita que o cânone é apenas o que consta



nos livros, e o autor, depois de finalizá-los, passa para a condição de leitor como os demais, e suas declarações exteriores ao texto não são levadas em consideração (NAKAGOME; MURAKAMI, 2014, p. 155-156).

Com toda a sistematização já consolidada acerca das abordagens dominantes da escrita de fics, assume-se que essa forma alternativa de cultura *underground* proliferada pela *Internet* é, essencialmente, um fenômeno que inaugura novas possibilidades literárias (PADRÃO, 2007) cada vez mais transgressivas, subversoras e marginais, uma vez que vão na contramão da grande mídia, apesar de ser retroalimentada pelo consumo de produtos gerados por ela.

3 FIC & ESTÉTICA DA RECICLAGEM

A mudança de paradigma estabelecida anteriormente se instala como estética da reciclagem (KLUCINKAS; MOSER, 2007), proporcionada pela imersão nas novas mídias. Os teóricos apresentam que reciclagem, enquanto procedimento, tem se firmado como prática cultural sob diversos nomes (*revival*, *remake*, *sampling*, *copy-art*).

Manovich (2002) explicita que os novos objetos de mídia raramente são criados completamente do zero; mais frequentemente, são montados a partir de peças pré-prontas. Na cibercultura, a criação “autêntica” foi relocada para operações de seleção em menu. Nessa manipulação, a escolha de elementos prontos que se tornarão parte do conteúdo de um outro objeto é um dos aspectos da “lógica da seleção”, que *também é uma matriz de autoria*. Manovich (2002, p. 129) conclui, portanto, que “a verdadeira arte está no *mix*”⁷ (tradução nossa). Ou seja, para o teórico, a arte eletrônica, desde o começo, sempre foi baseada no princípio da modificação de um signo já existente, em que o uso das teclas de copiar-colar está cada vez mais consolidado e o

combinar se tornou tão desafiador quanto o inventar.

Essa “retomada dos detritos” afasta o antagonismo entre cópia x criação. Sobre isso, Canclini (2008) expõe que a estética de ruptura foi deixada de lado na pós-modernidade, que cada vez mais explora usos de citação e paródia do passado em vez do ineditismo por si mesmo, uma vez que a própria noção de criatividade passa a ser compreendida como a capacidade de manipulação dos recursos de maneira incomum. A fic encontra lugar, portanto, dentro dessa ressignificação nascida da citação/paródia do passado.

No jogo entre repetição e diferença que permeia o gesto de reinterpretação, Jenkins (2015) cita dez movimentos que ocorrem através da escrita de fics: recontextualização, expansão da linha do tempo, refocalização, realinhamento moral, troca de gêneros, *crossover*, deslocamento de personagem, personalização, intensificação emocional e erotização.

A recontextualização ocorre quando há a explicação de lacunas, através de “vinhetas” que enfocam na conduta das personagens e o que motiva determinados comportamentos que não são esclarecidos no material-fonte. Exemplo: cenas que interligam fatos não elucidados através de uma trama maior que desenvolve uma coerência entre acontecimentos confusos de determinada série.

A expansão/dilatação da linha do tempo trata do recolhimento de pistas a respeito de histórico e *background*. O compromisso dos fãs com o “realismo emocional” leva à criação de momentos no passado que possam explicar eventos do presente e dar profundidade e complexidade psicológica às personagens. Também é comum que haja a prospecção da vida futura, gerando as *prequels* e *sequels*.

⁷ No texto-fonte: “*true art lies in the ‘mix’*”.



A refocalização se dedica à atenção a personagens secundárias. A maioria das fics se concentra nos protagonistas, mas na refocalização há um redirecionamento das figuras centrais para os coadjuvantes, muitas vezes problematizando a atitude patriarcal das narrativas em que apenas homens são representados como heróis principais. Nesse caso, investe-se na recuperação de experiências femininas que estão nas margens do texto de enfoque masculino, para redimir personagens consideradas inconsistentes, permitindo-lhes alcançar maior potencial e posição de comando.

O realinhamento moral é uma radicalização da refocalização. Nesse caso, os fãs põem o universo moral do material-fonte à prova, inserindo os vilões como protagonistas, borrando fronteiras rígidas entre bem e mal e provocando uma ambivalência na divisão entre “mocinhos” e bandidos.

A variação de gênero acontece quando uma história sofre expansão de categoria temática. Por exemplo, uma fic que redireciona o assunto de um anime caracterizado como aventura ou ficção científica, servindo de base para um enredo de ficção romântica ou investigação policial, suspense e mistério.

O *crossover* funde, mistura e combina personagens de universos ficcionais diferentes, mostrando como eles poderiam interagir se estivessem juntos.

O deslocamento de personagem é uma manipulação extrema, em que as personagens são “retiradas de sua situação original e ganham nomes e identidades alternativas” (JENKINS, 2015, p. 177). Nesse caso, coloca-se um período histórico distinto, em ambientações míticas (as personagens humanas, por vezes, assumem papéis mitológicos como os de elfos, vampiros, ninfas), universos alternativos e posições geográficas novas, não estabelecidas pelo material-fonte.

A personalização aproxima o espaço ficcional da própria experiência fã. O gênero *Mary Sue*, bastante controverso, aborda aspectos autobiográficos, em que a produtora da fic participa da história e uma pessoa real se relaciona com um personagem.

Já o reforço emocional amplia a importância dada ao perfil e à personalidade das personagens líderes e hábeis em situações preocupantes, incitando momentos de crise narrativa para explicitar vulnerabilidade, traumas e conflitos internos que geram transições marcantes. Os contextos angustiantes inquietam e suscitam indecisão através de sentimentos reprimidos, e geralmente trabalham a metamorfose das personagens para que se reabilitem e se tornem mais afetuosas e democráticas.

Por fim, a erotização, como o próprio tópico já sugere, potencializa a experimentação sexual entre personagens que estão ou não determinados e sugeridos pelo cânone.

Destacando o caráter recombinação dessas produções, como é possível perceber, a produção fã a partir da narrativa-fonte segue as premissas apontadas previamente por Manovich (2002) e acompanha processos de seleção de “peças pré-prontas”, arranjo, montagem, mistura e, como uma alquimia de sentidos, a fic se torna um mosaico arcôntico em que os consumidores acessam, simultaneamente, no mesmo texto, o conteúdo antecedente e a resignificação do presente, reconfigurado através de um (ou frequentemente mais de um) método de recuperação com mudanças de ângulos e pontos de vista.

Para Camargo (2015), os produtores de fic se configuram em uma posição de autoria, aproveitando a seguinte proposição de Orlandi para confirmar essa afirmação:

O que caracteriza a autoria é a produção de um gesto de interpretação, ou seja, na função autor o sujeito é responsável pelo sentido do



que diz, em outras palavras, ele é responsável por uma formulação que faz sentido. O modo como ele faz isso é que caracteriza sua autoria. Como, naquilo que lhe faz sentido, ele faz sentido. Como ele interpreta o que o interpreta. [...] O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável (ORLANDI, 2004, apud CAMARGO, 2015, p. 93).

Trata-se de uma revolução “que permite que milhares de pessoas com renda média possam se tornar produtores de suas [...] imagens, [...] mensagens, [...] *sites* na *internet* [...] sem sair de casa (SANTAELLA, 2005, p. 59). Como questiona Lévy (2010, p. 123): “quando já não há ‘um’ sentido da história, mas [...] pequenas proposições lutando por sua legitimidade, como organizar a coerência dos eventos onde se encontra a vanguarda? Quem está à frente? [...] O que é o universal?”. A multiplicidade de narrativas é abarcada pela contemporaneidade híbrida e pela cultura digital. A pluralidade é incentivada pelo *fandom*.

Essa forte relação nutrida pelo *fandom* tende a empoderar produtores de fic e melhorar a autoestima, dando-lhes um “senso de competência” (VARGAS, 2005, p. 77) e possibilitando um aprimoramento através de *feedbacks* imediatos da audiência, composta, muitas vezes, de pessoas que também escrevem fics. A escrita tida como atividade social gerou profundas e irreversíveis mudanças na economia e produção de ficção (JAMISON, 2017). Dessa maneira, há uma busca de reconhecimento virtual e a criação de conexões através do alinhamento de gostos semelhantes. Como resume Lévy (2010, p. 130): “[a] recompensa (simbólica) vem [...] da reputação de competência que é constituída a longo prazo na ‘opinião pública’ da comunidade virtual”.

Jamison, após muito tempo de popularidade dentro da comunidade fã com as fics de Buffy, aventurou-se em escrever algo “próprio”, e o manuscrito a levou para um agente. “Agora posso me chamar oficialmente

de Escritora. Depois de mais de dez anos aprendendo (e ensinando) na Universidade da Fic, *recebi um diploma*” (grifo meu). Jamison (2017), literalmente, equipara o *fandom* a um degrau, como se existisse um caminho de instâncias de legitimação a ser percorrido para chegar ao diploma, ou seja, ao título de escritora.

Essa ideia de *fandom* como laboratório de escrita é muito frequente:

Entende-se a fic [...] como consequência da Ciberultura que apresenta um palco onde o jovem escritor/autor pode se apresentar enquanto sujeito crítico/pensante, além de exercitar diversas habilidades relacionadas à leitura como pensamento crítico e construção de significados (CONCEIÇÃO; PORTO; SANTOS, 2019, p. 134).

Problematiza-se essa ideia de etiquetar o *fandom* como treino, preparação para algo, e a fic como rascunho, esboço que ensaia uma capacidade de um dia talvez se tornar texto, porque isso reforça a hierarquização e retoma a discussão sobre “qualidade literária”. Murakami (2016, p. 84) também diz que é um “enorme laboratório de escrita para amadores”, e Camargo (2015) afirma que não é interesse da fic se tornar cânone, entretanto, nota-se que a construção do cânone, no *fandom*, funciona de outra forma, com processos de consagração distintos do que ocorre na cena literária. Por isso, cabe repensar a concepção de cânone. Mas se pensarmos na concepção de artista como alguém que domina certa técnica (MANOVICH, 2002), perceber todos os processos e características particulares do *fandom* enquanto organização sistêmica com funcionamentos específicos e repertórios regidos por uma série de premissas que configuram a fic como gênero textual já basta para o reconhecimento da legitimidade desta forma de autoria, apenas com o detalhe de ser uma literatura pautada nos e para os fãs (*a priori*).



CONSIDERAÇÕES IMINENTES

A fic é uma escrita palimpséstica em si e nunca buscou esconder essa relação. Essa prática não foi inaugurada com as fics, pois escrever a partir de fontes é um *continuum* na literatura (JAMISON, 2017). De acordo com Hellekson e Busse (2014), a ideia de ficção fã como “escrita amadora derivativa” (textos de caráter não-profissional, escritos com base em outro texto) pode ser rastreada desde pastiches das obras de Sir Arthur Conan Doyle ou extensões do universo de Jane Austen. Apesar disso, *fanfiction* como termo não apareceu antes do século XX. Por essa razão, entende-se fic, aqui, como uma forma específica de textos da mídia que englobam uma infraestrutura com particularidades de criação, distribuição e recepção.

Mesmo com a reconhecida e massiva presença de semelhantes atividades na contemporaneidade, o *fandom* e as produções oriundas dele, como as fics, apesar de tamanha organização, vivem em um microcosmo subterrâneo do ciberespaço, que é “justamente uma *alternativa* para as mídias de massa clássicas” (LÉVY, 2010, p. 209).

Nesse panorama, as novas tecnologias midiáticas servem para o experimentalismo e expansão do cenário das artes em outras interfaces. No universo de escrita fic, visando à divulgação, “cada vez mais as mídias desempenham um papel crucial no sucesso de uma carreira [...]”. Por isso mesmo, muitos artistas buscam manipular e controlar suas imagens e a disseminação de suas obras por [...] vários canais” (SANTAELLA, 2005, p. 14).

No percurso de pensar a multiplicidade da comunidade do *fandom*, o compartilhamento de funções, Jamison (2017, p. 26) declara: “o autor não está morto; o autor é *legião*”. Produtores de fic retroalimentam o arquivo, o autor-fantasma, e fazem as possibilidades de significado ecoarem levando as adaptações de cânones para novos públicos (que talvez jamais

chegariam a conhecer o material-fonte, não fosse através dessas reescritas).

REFERÊNCIAS

ALVES, Elizabeth Conceição de Almeida. Um estudo sobre *fanfiction*: a leitura e a escrita no ambiente digital. **Revista Eventos Pedagógicos**, v. 5, n. 1 (10. ed.), número especial, p. 38-47, jan./maio 2014.

BEIGUELMAN, Giselle. **Copiar é preciso, inventar não é preciso** (entrevista com Kenneth Goldsmith). 2011. Disponível em: http://desvirtual.com/text/copiar_eh_preciso.pdf. Acesso em: 23 jun. 2020.

BEZERRA, Beatriz Braga. *Fanfiction*: Possibilidade Criativa nos Ambientes Digitais. **Temática**, Ano X, n. 03 – Março/2014. Disponível em: <https://docplayer.com.br/52704270-Fanfiction-possibilidade-criativa-nos-ambientes-digitais-1.html>. Acesso em: 14 maio 2020.

BRANDÃO, Aline Borges Castanheira. **Fanfiction e autoria na contemporaneidade**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1786/1/ABrand%c3%a3o.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2020.

CABRAL, Diana Maria Capela. **Fanfiction - Novas formas de produção e consumo literário**. Tese (Doutoramento em Literatura) – Universidade de Évora: Portugal, 248 p., 2020.

CAMARGO, Ana Rosa Leme. **Escrita no espaço digital – criação e atribuição de autoria em fanfictions**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/uf>



scar/8099/DissARLC.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 11 maio 2020.

CANCLINI, Néstor. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CIRNE, Livia; OLIVEIRA, Jaciane Barreira; FREIRE, Thayná da Silva. Fãs produtores, inteligência coletiva e letramento: uma observação do site *Nyah!Fanfiction*. **Temática**, Ano XIII, n. 12, p. 17-32. Dezembro/2017. NAMID/UFPB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Acesso em: 01. mar. 2019.

CLEMENTE, Bianca Jussara Borges. O gênero digital *fanfiction* e a modernidade líquida. **Educaonline**, v. 10, n. 2, p. 104-118 – mai/ago. 2016.

CONCEIÇÃO, Verônica Alves dos Santos; PORTO, Cristiane de Magalhães; SANTOS, Isabella Silva dos. Narrativa de *Fanfiction*: o autor e o leitor (des)autorizados pela cibercultura. **Educação & Linguagem**, v. 22, n. 1, p. 95-118. Jan.-jun/2019. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/EL/article/view/9733/6930>. Acesso em: 2 maio 2020.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2. ed., 2006 (do original *Différence et répétition*, 1968).

DERECHO, Abigail. *Archontic Literature: a definition, a history, and several theories of fan fiction*. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (org.). *Fan Fiction and Fan Communities in the age of the internet*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2006, p. 61-78.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. Perspectiva: São Paulo, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes

Rego. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FÉLIX, Tamires Catarina. O dialogismo no universo *fanfiction*: uma análise da criação de fã a partir do dialogismo bakhtiniano. *Revista Ao pé da Letra* – Volume 10.2 – 2008, p. 119-133.

HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (org.). *The Fan Fiction Studies Reader*. University of Iowa Press, 2014.

JAMISON, Anne. **FIC**: por que a *fanfiction* está dominando o mundo. Trad. Marcelo Barbão. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, Henry. **Invasores do Texto**: fãs e cultura participativa. Trad. Érico Asis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

JENKINS, Henry. *Textual Poachers*. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (org.). *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa: University of Iowa Press, 2014, p. 26-43.

KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova da reciclagem cultural. Trad. Cleonice Mourão. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14019/11018>. Acesso em: 18 jun. 2020.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2002.

MURAKAMI, Raquel Yukie. **O ficwriter e o campo da fanfiction**: reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo (USP), 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10042017->



122630/publico/2016_RaquelYukieMurakami_V
Orig.pdf. Acesso em: 07 maio 2020.

NAKAGOME, Patrícia Trindade; MURAKAMI, Raquel Yukie. Autoria em questão na era da cibercultura. **Rev. Cria. Crít.**, São Paulo, n. 12, p.150-160, jun. 2014. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 13 abr. 2020.

PADRÃO, Márcio. Leituras resistentes: *fanfiction* e *internet* vs. cultura de massa. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação **E-COMPÓS**. 2007.

RIBEIRO, Luciana da Silva. *Fanfiction: reescritas arcônticas*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=35284@1>. Acesso em: 24 abr. 2020.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O fenômeno *fanfiction***: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo (UPF), 2005.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

UTZIG, I. L. A. Reescritas na contemporaneidade: *Fanfiction & Cultura Remix*. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 82-93, 2020.



ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION: REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DA LITERATURA DIGITAL

Natália Cristina Estevão

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

RESUMO

Este artigo tem como objetivo desenvolver um estudo sobre a *Electronic Literature Organization* – ELO, criada em 1999 e, atualmente, sediada na *Washington State University Vancouver*. Nossa proposta se baseia em refletir sobre alguns de seus mecanismos de funcionamento, especialmente, os relacionados ao tratamento dedicado à memória e às estratégias de preservação da literatura digital, mobilizados pelo Repositório ELO. Para alcançar nossos propósitos, fundamentamos nossa investigação na descrição (CANCLINI, 2016) como método de pesquisa. A partir disso, estabelecemos uma caracterização inicial dessa categoria específica de repositório, de literatura digital. Ademais, neste trabalho, pudemos perscrutar as dimensões que determinadas iniciativas promovidas pela ELO ocupam dentro do processo de construção da memória cultural (BEIGUELMAN, 2014) do emergente sistema (EVEN-ZOHAR, 2013) literário digital.

Palavras-chave: Literatura digital; Repositórios de literatura digital; Materialidades da literatura; *Electronic Literature Organization*; Humanidades digitais.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo desarrollar un estudio de la *Electronic Literature Organization* – ELO, creada en 1999 y actualmente con sede en la *Washington State University Vancouver*. Nuestra propuesta es reflexionar sobre algunos de sus mecanismos de funcionamiento, especialmente, los relacionados al tratamiento dedicado a la memoria y a las estrategias de preservación de la literatura digital, movilizados por el Repositorio ELO. Para alcanzar nuestros propósitos, nos fundamentamos en la descripción (CANCLINI, 2016) como metodología de investigación. A partir de esto, establecemos una caracterización inicial de esa categoría específica de repositorio, de literatura digital. Además, en este trabajo, pudimos escrutar las dimensiones que determinan iniciativas promovidas por la ELO ocupan dentro del proceso de construcción de la memoria cultural (BEIGUELMAN, 2014) del emergente sistema (EVEN-ZOHAR, 2013) literario digital.

Palabras clave: Literatura digital; Repositorios de literatura digital; Materialidades de la literatura digital; *Electronic Literature Organization*; Humanidades digitales.

Natália Cristina Estevão é doutoranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar.

E-mail: natalia.estevao@gmail.com



INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um desdobramento da pesquisa de doutorado¹ cujo objeto de estudo se centra nos repositórios de literatura digital. As reflexões aqui presentes foram motivadas a partir das discussões feitas em sala de aula durante a disciplina “Literatura no contexto digital”². O desenvolvimento deste curso promoveu o estudo de algumas concepções sobre o sistema literário (EVEN-ZOHAR, 2013)³, tendo em vista a compreensão das especificidades da literatura produzida no momento presente de cultura digital (NUNBERG, 2003). Tal proposta de compreensão da literatura criada no contexto digital envolveu diferentes percursos de atividades que podem ser circunscritas em dois momentos (não necessariamente sequenciais): i) conhecer e acessar juntos obras digitais, exercício que poderia ser questionado como supérfluo ou secundário para ser realizado em sala de aula, porém se mostrou fundamental à discussão, uma vez que não é possível tomar como pressuposto o conhecimento dos alunos sobre a literatura digital, já que se tratam de conteúdos que, de maneira geral, não estão presentes nas ementas obrigatórias dos cursos de Letras e Literatura.

Nessa perspectiva, sublinhamos que a nossa concepção sobre literatura digital está em construção⁴ e se refere a objetos criados no e

para o meio digital, isto é, produções que, fazendo uso das tecnologias digitais, experimentam com o código informático/computacional e com os meios de inscrição e circulação digitais, sem os quais o funcionamento da manifestação literária estaria comprometido.

La literatura digital refiere a un tipo de escritura y textualidad creada para ser leída en la pantalla. En este sentido, [...]no estamos hablando de textos impresos digitalizados para ser leídos en formato digital, lo cual generalmente obedece al formato e-book. Si bien en los e-books podemos observar un proceso de traducción al lenguaje digital de ceros y unos, la estructura del texto y la forma de escritura no se modifica. Por el contrario, la literatura digital apunta a una experimentación con el lenguaje en este formato, una escritura en código que se despliega en forma de textos escritos, imágenes, animaciones y sonidos, que, en la gran mayoría de los casos, son dispuestos de formas no lineales (GAINZA, 2016, p. 2).

O segundo exercício, desenvolvido em sala, refere-se ao ii) estudo de possíveis mecanismos de análise das obras mobilizadas em aula. Isso porque se a própria literatura digital é relativamente recente, dentro dos Estudos Literários Brasileiros, ao menos por ora, a gama teórica que se dedica à investigação dessa literatura é também muito jovem quando

¹ De acordo com a Portaria 206, de 04 de setembro de 2018, cumpre explicitar que o presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² A referida disciplina, ministrada pelas professoras Rejane C. Rocha e Manáira A. Athaide, foi ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar em 2019.

³ De acordo com Itamar Even-Zohar (2013), para compreender o funcionamento do sistema literário e as eventuais institucionalizações de um cânone, é preciso considerar outros fatores determinantes de análise que não sejam exclusivamente o texto: “a pergunta que surge na continuação não é ‘o que é o sistema literário?’, mas

‘quais são as atividades que, a partir de um ponto de vista teórico, poderiam se considerar regidas por relações sistêmicas literárias?’. Do ponto de vista da teoria dos polissistemas [...], ‘o’ sistema literário não ‘existe’ fora das relações concebidas para operarem nele e para ele. Desse modo, tanto faz se nos servimos de uma concepção conservadora do ‘sistema’, ou se adotamos o conceito dinâmico (polissistema), não há um conjunto de ‘observáveis’ que ‘seja’ a priori necessariamente parte desse ‘sistema’” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23).

⁴ A definição em questão se fundamenta nas discussões feitas no Grupo de Pesquisa (CNPq) Observatório da Literatura Digital Brasileira, a partir da leitura, entre outras coisas, do texto da pesquisadora Carolina Gainza (2016).



comparada aos estudos de literatura impressa. Por esse motivo, durante as aulas, problematizamos conceitos-chave para a apreensão da cultura digital e a sua relevância para o entendimento do literário hoje. Assim sendo, fez-se imprescindível a discussão e o exame de taxonomias emergentes para a análise da literatura digital, a partir dos quais tateamos algumas instabilidades que podem se estabelecer na área dos Estudos Literários, quando pensamos, por exemplo, em categorias e ferramentas de análise de texto que foram cristalizadas por séculos de cultura impressa. De acordo com o medievalista Paul Zumthor (1993), a própria concepção de literatura tal qual compreendemos nos dias de hoje mantém uma relação profunda com o desenvolvimento da imprensa, em meados do século XV.

Ao nos referirmos ao exercício de investigar essas eventuais instabilidades no campo, não tomamos a ideia de tatear como uma atividade de conjectura que prescinde de estudo e embasamento de discussões teórico-críticas sobre as possíveis abordagens do texto literário. Pelo contrário, justamente por observar, em sala de aula, o funcionamento e os usos que historicamente têm sido feitos de determinados operadores de análise – tais como autor, autoria, leitor, leitura, escrita e obra – percebemos, em algumas situações, a limitação desses conceitos quando estamos diante da literatura em contexto digital. Especificamente no caso deste trabalho, no qual o objeto de estudo se concentra em repositórios de literatura digital, além de nos depararmos com o questionamento da estabilidade das categorias supracitadas, outras complexidades emergem, como, por exemplo, os modos de arquivamento, de preservação, de

acesso e de circulação das obras digitais. As referidas problemáticas estão inextricavelmente relacionadas às materialidades do literário⁵ e, vale ressaltar, não são novas ou surgiram com as tecnologias digitais no campo da literatura, mas se redimensionam com a cultura digital.

De fato, no atual contexto brasileiro, a formalização material (FLUSSER, 2007) do literário tem emergido cada vez mais como objeto de discussão nas análises, embora esse ainda seja um processo realizado de forma introdutória: se se considera a história da teorização sobre literatura. Esse direcionamento da observação crítica para a materialidade, que durante séculos de teoria da literatura foi deixada em segundo plano, ocorre justamente no momento em que os textos literários passam a se apropriar de outro(s) suporte(s) de inscrição, que não sejam, exclusivamente, o livro impresso. Nesse sentido, o estudo da materialidade do texto literário digital pode ser fecundo, inclusive, para repensar a perspectiva automatizada com a qual enxergávamos certos processos de inscrição, circulação, mediação e preservação da literatura impressa e que, muitas vezes, naturalizou a atuação intensa de determinadas corporações relacionadas ao mercado editorial nesses procedimentos.

A esse respeito, consideramos que os repositórios de literatura digital sejam objetos oportunos para desdobrarmos algumas das questões que foram colocadas durante o curso de “Literatura no contexto digital”. Nessa circunstância, é importante problematizar a concepção do que estamos entendendo, num primeiro momento, por repositório. A ideia de problematizar a própria noção de repositório de literatura digital se fundamenta na necessidade de refletir sobre o funcionamento desses

⁵ Neste trabalho, consideramos que, além de se referir ao substrato material dos objetos literários, o conceito de materialidade também pode abarcar uma sucessão de elementos que engendram mecanismos de inscrição, circulação, mediação e consumo da literatura que configuram as condições de funcionamento das práticas

e dos protocolos pelos quais os textos literários são criados, a maneira como circulam e são lidos em determinados períodos sócio-históricos (ESTEVÃO, 2017).



espaços emergentes, a partir do ponto de vista dos Estudos da Literatura, na tentativa de encontrar particularidades e mecanismos que possam vir a ser compreendidos como característicos de tais objetos. Isso se justifica uma vez que não há, dentro do nosso campo de pesquisa, um conjunto vasto de estudos que se dediquem pontualmente aos repositórios de literatura digital, de modo que nos oferecessem ferramentas prévias (ou uma fortuna crítica) para discutir o tema.

Sendo assim, esclarecemos que nossa compreensão dessa modalidade de repositório, neste trabalho, refere-se a ambientes digitais conectados à internet que atuam no armazenamento, preservação e disponibilização sistematizada da literatura digital. Além disso, temos constatado que esses espaços promovem, cada um a seu modo, diferentes modalidades de reflexão crítica sobre o sistema da literatura digital. Frente a isso, entendemos que o escopo principal de um repositório recai sobre o domínio da memória da literatura digital. Segundo Giselle Beiguelman (2014), nunca se falou tanto sobre o tema da memória como nos dias de hoje. No ensaio introdutório ao livro *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais* (2014), a referida professora e pesquisadora sublinha a necessidade do debate sobre a memória no campo da cultura contemporânea. Isso se justifica uma vez que, embora haja o que Beiguelman (2014) denomina como inflação discursiva a respeito da memória em seus variados aspectos, verifica-se, de modo paradoxal, um vazio metodológico no tratamento da preservação de manifestações artísticas produzidas em meio digital.

Poucas palavras tornaram-se tão corriqueiras no século 21 como “memória”. Até bem pouco tempo confinada aos campos da reflexão historiográfica, neurológica e psicanalítica, a memória converteu-se num aspecto elementar do cotidiano. Tornou-se uma espécie de dado quantificável, uma

medida e até um indicador do status social de alguém. Existe um fetiche da “memória” como “coisa”: quanto de memória tem seu computador? E a sua câmera? E seu celular? Tudo isso? Só isso?...Compram-se memórias, transferem-se memórias, apagam-se e perdem-se memórias. Curiosamente, à inflação discursiva corresponde um vazio metodológico no trato dos produtos culturais criados com os meios a que dizem respeito essas memórias: os meios digitais. Estamos falando aqui de preservação da memória de bens culturais que não só resistem à objetificação, mas que muitas vezes só existem contextualmente, como é o caso da net art (BEIGUELMAN, 2014, p. 13).

O movimento feito por Beiguelman (2014) de trazer a memória ao plano do tecido sociocultural indica a seriedade do tratamento social e institucional que, de acordo com ela, deve ser dado ao tema. Nesse sentido, podemos nos remeter, por exemplo, ao processo complexo (e não necessariamente linear) de construção e consolidação de patrimônios culturais, que são fundamentados, entre outras coisas, na criação e gestão da memória sobre determinado objeto. Ao propor tais reflexões, Giselle Beiguelman (2014) desloca a memória da esfera exclusiva da subjetividade individual e a insere no âmbito científico, na medida em que pontua os interesses sociopolíticos a que respondem trabalhos de preservação de manifestações artísticas digitais. Dessa forma, a pesquisadora mencionada especializa a discussão e assinala, por meio de alguns questionamentos, a urgência de se pensar em novas metodologias e abordagens de conservação, de catalogação, de manutenção e de recuperação de dados.

Como lidar com memórias tão instáveis, que se esgotam juntamente com a duração dos equipamentos e cujas tipologias não correspondem aos modelos de catalogação das coleções de museus e arquivos? Que memória estamos construindo nas redes,



onde o presente mais que imediato parece ser o tempo essencial? (BEIGUELMAN, 2014, p. 12).

Diante dessas indagações, consideramos que os repositórios se mostram como um espaço dedicado a enfrentar tais desafios, na medida em que se propõem a mobilizar a memória da literatura digital, lidando com problemáticas relacionadas a tipologias, conservação e obsolescência de softwares. Diferentemente do livro impresso, que apresenta uma presumida estabilidade material, relacionada à fixidez e à durabilidade do conteúdo simbólico que o compõe, a literatura digital funciona a partir de outros elementos e, num ponto em comum com a net art, pode-se afirmar que se tratam de expressões que:

Depende[m] da internet para se realizar, um tipo de criação que lida com diferentes modos de conexão, de navegadores, de velocidade de tráfego, de qualidade de monitor, resolução de tela e outras tantas variáveis que alteram as formas de recepção. O que se vê é resultado de incontáveis possibilidades de combinação entre essas variáveis e entre programas distintos, sistemas operacionais e suas respectivas formas de personalização (BEIGUELMAN, 2014 p. 14).

É importante pontuar que, embora Beiguelman (2014) não se detenha especificamente no estudo de casos da literatura digital, a discussão proposta pela autora sobre os desafios enfrentados pela museologia, nos âmbitos de arquivamento, catalogação, conservação e manutenção da net art, aproxima-se, em alguma medida, das problemáticas confrontadas no trabalho de preservação da literatura digital enfrentadas pelos repositórios, como a *Electronic Literature Organization* - ELO, por exemplo.

1 ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION

Tendo em vista as complexidades acerca dos repositórios de literatura digital, circunscrevemos a *Electronic Literature Organization* - ELO⁶ como *corpus* central para as reflexões desenvolvidas no âmbito deste artigo, a partir da descrição (CANCLINI, 2016). De acordo com Arthur Dias de Souza (2018), no livro *O mundo inteiro como lugar* estranho, Néstor G. Canclini (2016) sugere que a descrição como método de pesquisa emerge uma vez que se constata a ausência de conceitos universalizantes para analisar as modificações no campo artístico na contemporaneidade. Desse modo, a partir da descrição dos objetos que estão sendo investigados, é possível compreender um pouco também o contexto de produção do repositório⁷.

Feitas as observações sobre nossa metodologia, passemos agora para a apresentação de nosso objeto de estudo: a ELO. Esta Organização foi criada em 1999 nos Estados Unidos e, desde então, já teve sua sede em diferentes universidades e institutos de pesquisa, entre eles a Universidade de Maryland, onde recebeu o apoio do *Maryland Institute for Technology in the Humanities* (MITH) e o Instituto de Tecnologia de Massachusetts – MIT. Atualmente, a ELO está estabelecida na Universidade Estadual de Washington em Vancouver, seus membros advêm de diferentes países e de diferentes disciplinas de estudo. Na apresentação online, a Organização declara como sua proposição a facilitação e promoção à escrita, à publicação e à leitura de literatura em meios eletrônicos. O desenvolvimento desse objetivo é organizado em diferentes frentes de trabalho, entre elas podemos destacar:

⁶ Acessível em: www.eliterature.org.

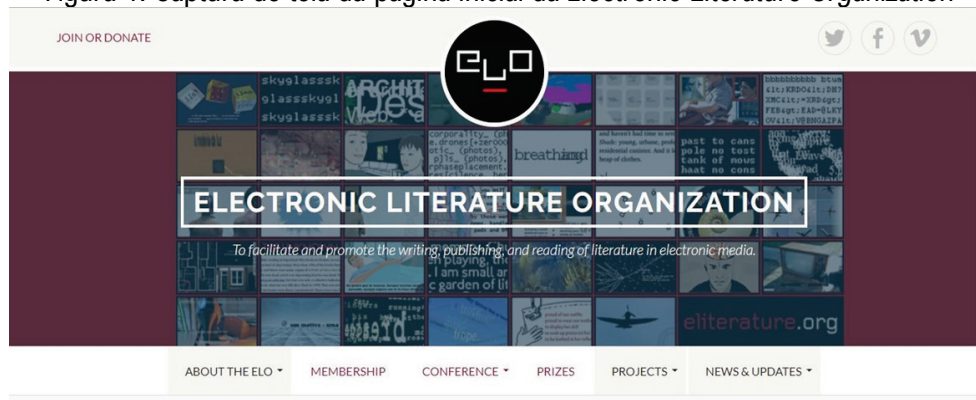
⁷ Sublinhamos que essa interpretação da descrição como metodologia de pesquisa foi baseada na leitura da dissertação de mestrado de Souza (2018).



i) *ELO Conferences*, que dizem respeito ao fomento de eventos científicos anuais cujo tema da “e-literature” é o centro do debate; ii) chamadas para publicação de trabalhos críticos sobre o referido tema e disponibilização desses textos; iii) *Publishing Activities*, que se trata do lançamento em série de livros teórico-críticos sobre literatura em meios digitais, em parceria com a editora *Bloomsbury* e com o *Digital Humanities Summer Institute*. iv) *Electronic Literature Archives*, um espaço organizado para abrigar, segundo a descrição feita pela ELO: arquivos sobre literatura eletrônica de modo geral, o que podem incluir: revistas online, trabalho sobre arquivos comunitários e outros

materiais digitais. v) *Electronic Literature Awards*, que se refere à uma premiação com fins de promover a literatura digital, dividida em três categorias: 1. *Work of Electronic Literature*, que premia a melhor obra de arte de literatura eletrônica; 2. *Criticism of Electronic Literature*, no qual a premiação envolve o melhor texto crítico sobre o tema e 3. *Career Achievement*, prêmio que homenageia um artista e ou crítico que, segundo a Organização, trouxe excelência ao campo da literatura eletrônica e inspirou outros a ajudarem a construir o campo. vi) *Electronic Literature Collection*: uma coleção de obras literárias digitais.

Figura 1: Captura de tela da página inicial da *Electronic Literature Organization*



Fonte: Electronic Literature Organization (2020)

Dada a profícua quantidade de materiais possíveis de serem estudados no conjunto da *Electronic Literature Organization* e levando em consideração as limitações de extensão e profundidade que o formato do artigo requer, nosso recorte de investigação se baseará na coleção de obras digitais. Esta coleção é composta por três compilações de obras, denominadas como “volumes”, escolha vocabular que nos parece significativa, uma vez que remonta à cultura de impressão de livros. Os volumes com os quais trabalharemos, a partir da descrição, são o primeiro, *Electronic Literature Collection* - ELC1, e o terceiro,

Electronic Literature Collection - ELC3, lançados, respectivamente, em 2006 e 2016.

1.1 ELECTRONIC LITERATURE COLLECTION: VOLUME 1

A primeira compilação foi lançada em 2006 e apresenta um total de 60 obras. Ao clicar nesse primeiro volume, é possível observar um painel retangular dividido entre 61 retângulos menores, com imagens das obras em miniatura: cada miniatura diz respeito a cada uma das obras, com a exceção do retângulo maior que os outros, que funciona como um monitor/leiteiro apresentando o nome de cada



obra, de acordo com a movimentação do cursor do mouse.

Disposta sobre uma tela de fundo azul, a interface do primeiro volume conta com alguns hiperlinks disponíveis para a navegação do leitor/espectador/internauta⁸. O primeiro deles, intitulado *about*, traz informações de caráter referencial: no topo da página o número do ISSN do volume, junto ao nome da cidade que sediava a Organização em 2006, College Park. Além disso, a primeira informação diz respeito à equipe de editores do volume, que foi organizada por estudiosos e artistas de mídia e literatura digitais. A segunda informação detalha a equipe de design, editorial e produção, enquanto a terceira se refere aos

patrocinadores do volume 1 da *Electronic Literature Collection*.

No total são seis financiadores entre instituições e universidade. Ademais, há outras informações importantes: uma delas se refere a um aviso que sublinha que a ELO é uma organização sem fins lucrativos: este dado não está presente no terceiro volume da coleção. A outra informação diz respeito a outra forma de publicação do referido volume: em CD-ROM. Segundo o texto informativo, o conteúdo divulgado na web é o mesmo armazenado no CD-ROM e qualquer pessoa poderia solicitar um exemplar do material presencialmente nas Universidades e ou Institutos lá listados.

Figura 2: Captura de tela do volume 1 da *Electronic Literature Collection*



Fonte: Electronic Literature Organization (2006)

Acerca desse assunto, vale a pena ressaltar que, entre os especialistas do texto literário, está a autora N. Katherine Hayles, que tem se dedicado à investigação da articulação entre literatura e novos meios desde a década de 1990. Posteriormente ao lançamento do

primeiro volume da ELC, a autora publicou o livro teórico *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário* (2009), que veio compor um projeto que abarcou um universo de objetos a serem contemplados/estudados de maneira conjunta. Isto é, o livro em questão,

⁸ Em *Leitores, espectadores e internautas* (2008), Canclini redimensiona o lugar do leitor, tendo em consideração o contexto da cultura digital.



além de comentar e analisar detalhes do volume 1 da ELO, inclui a produção de um site⁹ que contém reflexões de Hayles e de outros autores sobre os novos horizontes da literatura; e viria acompanhado do já mencionado CD-ROM contendo as produções literárias disponíveis na primeira compilação de obras digitais feita pela ELO. No entanto, ocorre que, embora o livro afirme o acompanhamento do CD, na versão traduzida do livro para o português, não foi adotada a junção do CD ao livro.

Retornando à página inicial do volume 1, há um outro hiperlink importante: *All keywords*. Contando com um total de 56 termos, dispostos em ordem alfabética, a ELO define brevemente o que cada um significa e aponta as eventuais obras daquele volume que se relacionam com determinadas palavras-chave. Os vocábulos abrangem desde categorias baseadas em gêneros textuais, como poesia ou narrativa; especificação de *softwares*, como Adobe Flash Player; tipos de código de programação, como HTML; obras escritas por mulheres, etc. Ainda que a aba das palavras-chave, por si só, poderia se constituir como um objeto digno de um ensaio, uma delas nos chamou atenção, a saber, “*multilingual or non english*”, cuja definição está descrita da seguinte maneira: “*a work containing multiple languages or composed in a language other than English*”. No total são seis obras listadas dentro dessa categoria e, embora cada uma delas tenha sua página, atualmente, nem todas apresentam um funcionamento pleno.

Inclusive, não são poucas as obras que não abrem, ou que solicitam o download de

determinados arquivos que, mesmo que baixados no computador, não funcionam, em geral, por incompatibilidade de *softwares*. Nessas situações, tudo que resta ao leitor são as duas¹⁰ apresentações textuais dessas obras.

1.2 ELECTRONIC LITERATURE COLLECTION: VOLUME 3

O terceiro volume foi lançado em 2016 e apresenta no total 114 obras. Apesar de manter uma disposição, razoavelmente, semelhante à página inicial do volume 1, a ELC3 apresenta opções de links diferentes dentro do painel de imagens, tais como um dos retângulos que direciona o navegador à página inicial da Organização. Sistematizada aqui sobre um fundo agora preto, a interface de apresentação não conta mais com o monitor/letreiro em meio aos títulos dos textos que, inclusive, não apresentam mais as imagens em miniaturas das obras. Porém, o menu de hiperlinks se mantém, neste caso, com novas opções de busca. Começamos pela busca de obras por *keywords*, que permaneceu. Embora o método de busca por palavras-chave tenha se mantido, a lista de termos parece ter passado por uma revisão, uma vez que, além de apresentar uma menor quantidade de vocábulos, 30, a escolha deles demonstra ter levado em consideração o desenvolvimento das esferas teórica e tecnológica sobre as obras. A título de curiosidade, reproduzimos alguns dos vocábulos inseridos em 2016: realidade virtual, Prezi, realidade aumentada, *fanfiction*, generativo, gif, hipertexto e remix, enquanto o termo *Storyspace*¹¹, por exemplo, foi removido.

⁹ Disponível em: <http://www.newhorizons.eliterature.org/>.

¹⁰ Cada obra apresenta duas descrições, a primeira, mais geral e breve, feita pela ELO, e a segunda, escrita pelo autor do objeto, a seu modo.

¹¹ De acordo com a ELC1, *Storyspace* pode ser definido da seguinte forma: “*Storyspace is a hypertext system developed by Jay David Bolter, Michael Joyce, and John B. Smith. Since 1990, the software has been published by*

Eastgate Systems. Storyspace is a standalone hypertext system. Most fiction published in Storyspace, including classic hypertexts such as afternoon, a story by Michael Joyce, and Patchwork Girl by Shelley Jackson, is published in Storyspace reader (standalone application) versions. Storyspace also has an export to HTML feature, which some author have used for web hypertext development”.

Figura 3: Captura de tela do volume 3 da *Electronic Literature Collection*

Fonte: Electronic Literature Organization (2016)

A busca por *multilingual or non english* também foi removida das palavras-chave. No entanto, o recurso de pesquisa sobre diferentes idiomas foi, de certo modo, ampliado. Isso porque, no painel inicial da ELC3, alguns hiperlinks foram inseridos ao menu. Um deles diz respeito a *language*, que sistematiza as obras de acordo com a língua em que ela está escrita. Neste caso, somam-se treze idiomas diferentes, de 26 países. Sublinhamos que a busca por países também foi inserida na página inicial do volume 3, tal como é possível observar na Figura 3. Ademais, houve um aumento significativo de publicação de obras em *non english*: 42 no total.

Também houve algumas modificações quanto às páginas individuais de cada obra na situação de acesso dessas: além das informações presentes já no primeiro volume da Coleção, foram inseridos uma biografia de cada autor; um tópico chamado *metadata*, que explicita o seu ano de lançamento, as palavras-chave, o idioma e os detalhes técnicos, como, por exemplo, qual *software* foi usado. Outra diferença é que, neste volume, a apresentação textual da obra feita pela ELO se intitula *Editorial*

Statement, ademais de uma nova aba circunscrita para *downloads* da obra. Os *downloads* são dispostos de acordo com o tipo de arquivo, e essa subárea detalha a descrição do arquivo, por exemplo, “arquivo fonte Flash”, e os requisitos técnicos para que a obra funcione, de fato.

No entanto, mais uma vez, algumas obras não têm seu funcionamento íntegro, por conta de incompatibilidade com os requisitos técnicos, principalmente pela utilização de programas e softwares obsoletos. Nessas circunstâncias, contudo, a ELC3 oferece um vídeo de simulação da fruição da obra. A simulação se caracteriza como uma estratégia motivada pelo intuito de conservar a memória de determinada obra, mas que, segundo Beiguelman (2014), não consiste em uma metodologia efetiva de preservação. A autora baseia seu ponto de vista no fato de que a simulação, por meio de uma navegação prévia da obra, feita por uma terceira pessoa e registrada em formato de vídeo, representa um modelo ausente que faz mimetizar a falta daquele conteúdo.



Retornando ao menu principal da página inicial do volume três, constatamos que o hiperlink *about* passou por uma alteração significativa. Além de explicitar algumas informações técnicas, como número de ISSN; cidade sede do volume, Cambridge; e a relação dos editores, também composta por artistas e investigadores das mídias e literatura digitais, esse ambiente apresenta um *Editorial Statement*. Este se trata de um texto, relativamente extenso, que discute pontos elementares às escolhas de organização da ELC3. Partindo de uma introdução à reflexão sobre a articulação entre texto literário, tecnologia e digitalidade, a referida declaração editorial ensaia uma formulação acerca da “*electronic literature*”:

Electronic literature (or e-lit) occurs at the intersection between technology and textuality. Whereas writing is a five thousand year old technology and the novel has had hundreds of years to mature, we do not yet fully know what computational can do and do not yet fully understand the expressive capacities of electronic literature. If we define literature as an artistic engagement of language, then electronic literature is the artistic engagement of digital media and language. Such works represent an opportunity to consider both the nature of text as a form of digital media-as a grammatization or digitization of otherwise unbroken linguistic gestures-as well as the algorithmic, procedural, generative, recombinatorial, and computational possibilities of language. The history of e-lit includes projects that may not be labeled by their authors as part of this literary tradition and, in fact, some of the most compelling engagements are found in animation, videogames, social media, mobile applications, and other projects emerging from diverse cultural contexts and technical platforms.

No decorrer da formulação sobre *e-lit*, o texto indica que o reconhecimento de uma expressão artística como literatura digital é uma

atividade complexa, entre outras razões, porque a literatura pode acontecer em lugares e meios não delimitados, tradicionalmente, apropriados para ela, como é o caso dos videogames, redes sociais, aplicativos de celulares e outras plataformas. Isso demonstra que, na esteira da *editorial statement*, a literatura digital “não opera como uma categoria ontológica fixa”. Diante dessa concepção proposta, o editorial confirma que o trabalho de preservação desses materiais pode ser um desafio, quando se considera a efemeridade com que determinadas mídias digitais caem em desuso, inviabilizando o acesso às obras. Por essa razão, justifica-se a escolha de manter a descrição textual das expressões literárias e de empreender uma documentação por meio da navegação simulada - estratégia paliativa e provisória (BEIGUELMAN, 2014) de conservação.

Também merece destaque a referência feita, na declaração editorial, sobre a inserção expressiva de obras de outros idiomas e de outras nacionalidades. Aproximando-se de um caráter de manifesto, o texto sublinha a intenção do volume 3 de estabelecer diálogo com comunidades internacionais.

Since the second volume was published, the rise of social media and increased communication between international communities has brought attention to authors and traditions not previously represented, while authors outside traditional academic and literary institutions are using new accessible platforms (such as Twitter and Twine) to reach broad audiences with experimental forms of both human and nonhuman interaction.

The ELC3 is a mirror of a specific moment in time occurring across continents, languages, and platforms during the second decade of the twenty-first century. This collection parallels the works collected, operating in symbiotic relation with programs and processes, images and texts, readers and writers-and you.



A partir da leitura do trecho acima e da observação do movimento crescente, entre 2006 e 2016, de inserção de obras, oriundos de outros países e em outras línguas, que não só a inglesa, podemos remontar esse movimento a um potencial processo de democratização do espaço linguístico. Esta expressão é proveniente dos estudos feitos pela pesquisadora Manaíra Aires Athaide (2018), que reflete sobre a crescente progressão de obras literárias, em *non-english*, na *Electronic Literature Collection*. A partir da leitura dos trabalhos de Athayde (2018), atentamo-nos para o fato de que, na ELC1, ao delimitar como sistema de busca a palavra-chave “*multilingual or non english*”, subentende-se que o padrão de idioma de publicação é a língua inglesa, de modo que os outros idiomas que não sejam o inglês são destoantes da norma. Além disso, cumpre ressaltar que, no primeiro volume, a nacionalidade dos autores não era especificada. Já na ELC3, em comparação, houve uma maior atenção à explicitação das nacionalidades e dos diferentes idiomas, por meio da reorganização dos menus. O aumento significativo dessas obras foi mencionado da declaração editorial, num aparente esforço de elucidar, ainda que de maneira um tanto ampla, alguns dos propósitos do volume.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pautando nosso trabalho em uma perspectiva metodológica que tem como cerne a descrição do objeto de pesquisa, lançamos um olhar retrospectivo a este texto, na tentativa de esboçar algumas considerações sobre o que já foi dito. A experiência de descrever o conteúdo selecionado da *Electronic Literature Organization* nos fez sopesar alguns âmbitos do trabalho. Em primeiro lugar, a observação da ELC nos fez ponderar, mais uma vez, sobre a definição, em construção, de repositórios de literatura digital. Essa reflexão nos remete, primeiramente, à concepção mais geral sobre arquivo, que segundo Ana Pato (2012, p. 41):

[...] Torna-se, cada vez menos, o conjunto dos discursos produzidos por uma cultura, e o jogo das leis que fundamenta a preservação ou desaparecimento dos enunciados, para assumir a forma de um *diagrama*, o mapa – ou os mapas sobrepostos – das relações de poder que regem essa cultura. Entende-se arquivo então, como o conjunto de vestígios de uma cultura, a serem analisados no presente, pelo olhar desmistificador do “arquivista”.

Previamente a nos dedicarmos ao estudo do conjunto de vestígio por nós selecionados, entendemos que o arquivo atua também como uma esfera abrangente que pode acolher em seu interior diferentes práticas e protocolos de funcionamento. Os repositórios seriam, então, uma modalidade de prática específica, que desempenha as tarefas de selecionar conteúdos, abrigar e disponibilizá-los, preservando-os tanto quanto seja possível, de potenciais apagamentos ou, nos termos de Beiguelman (2014): da iminência da desaparecimento. Portanto, se os repositórios de literatura digital podem ser lidos, de modo geral, como um tipo possível de arquivo, todavia, para serem entendidos em sua singularidade, é necessário descrever quais especificidades os caracterizam.

Nesse contexto, consideramos apropriado demarcar que as descrições da ELO, bem como suas capturas de telas aqui apresentadas, foram feitas durante a escrita deste artigo. Após a conclusão do texto, contudo, ao retornarmos ao site da *Electronic Literature Organization*, identificamos algumas mudanças. A mais significativa delas se trata da inserção de uma nova aba, intitulada “*Teaching e-literature*” no menu principal, retratado na Figura 1. Para nós, essas alterações, ao contrário de serem entendidas como um problema, constituem-se como parte da estrutura da web 2.0 (JENKINS; GREEN; FORD, 2014). Ademais, compreendemos que, se a efemeridade e a não-fixidez integram o funcionamento da internet,



elas podem ser vistas também como uma particularidade própria dos repositórios. Dessa maneira, tais acontecimentos ratificam a premência do debate sobre a memória em relação aos meios digitais, ao mesmo tempo que corroboram com a pertinência de se descrever e de capturar imagens como uma estratégia possível de estudo, visto que o repositório provavelmente não permanecerá exatamente idêntico, em termos de itens, interface e, talvez, até mesmo, em relação ao seu entendimento sobre literatura, durante muito tempo.

Com base na observação do *Electronic Literature Organization*, podemos inferir que o elemento fundamental a esse tipo de repositório se refere à circunscrição do interesse e à, conseqüente, mobilização da literatura digital. Para além disso, outras práticas que demonstram ser características desses ambientes se associam às atividades de: reunir obras digitais dispersas na rede; aplicar e ou desenvolver técnicas de preservação e conservação das manifestações literárias¹² e disponibilizá-las para o acesso dos leitores.

Outro ponto que parece ser uma constante, visto que pudemos verificar não só na ELO, mas em outros dois repositórios, trata-se da atuação em diferentes frentes de trabalho¹³. No caso da ELO, em específico, é possível observar que ela opera nos âmbitos de construção de arcabouço teórico-crítico sobre “e-literature”, por meio da organização de eventos voltados à comunidade científica; associação com universidades e institutos acadêmicos, premiações das obras literárias e críticas; publicização das atividades por meio de eventos, publicações e parcerias com repositórios de outros países. Essas atividades citadas nos direcionam ao

Consortium on Electronic Literature – CELL Project, um consórcio gerenciado pela ELO que tem como proposta o desenvolvimento de uma colaboração entre organizações, universidades, laboratórios de pesquisa e ou editoras que discutam o tema da literatura digital, com o intuito de compartilhar estudos sobre o assunto.

Atualmente, o Consórcio conta com 11 repositórios membros. De acordo com a descrição feita no site oficial¹⁴, o CELL atua, baseado em padrões acadêmicos, como um recurso que estimula a livre troca de conhecimento, de modo que os seus integrantes podem acessar, identificar obras digitais e escrever sobre essas obras, conforme elas são criadas e disponibilizadas em bancos de dados. Para isso, o CELL propõe uma taxonomia-base comum para o estudo da literatura digital.

Frente a essas observações, podemos tirar algumas conclusões iniciais. A primeira delas nos remonta ao projeto de estabelecimento de diálogo com comunidades internacionais. Citada no *Editorial Statement*, a proposta de aumentar a quantidade de idiomas diferentes e de autores de países que não sejam os Estados Unidos se projeta como um ponto fundamental para assimilarmos um pouco das escolhas editoriais da *Electronic Literature Organization*. Tanto a dita chamada aberta feita para a ELC3 e a abertura do CELL Project para a associação de novos membros confirmam o aparente interesse em expandir a comunidade vinculada à ELO.

Ao mesmo tempo, por tratar-se de um arquivo, compreendemos que as escolhas editoriais, econômicas e políticas delineiam uma narrativa sobre o próprio repositório, que, nesta

¹² A navegação simulada das obras se caracteriza como um exemplo de estratégia utilizada na ELO.

¹³ É importante pontuar que, em nossos trabalhos de pesquisa de doutorado, pudemos analisar que, além da ELO, outros repositórios também atuam em vários âmbitos. A título de exemplo, podemos dizer que isso se

confirma no Repositório de Literatura Digital Brasileira (Universidade Federal de São Carlos) e no Ciberia Project (Universidad Complutense de Madrid).

¹⁴ Disponível em: <http://cellproject.net/>. Acesso em: 15 ago. 2020.



situação, remetem a um enunciado de democratização dos espaços de circulação que trabalham com a memória da literatura digital. Assim sendo, consideramos que a narrativa que se cria sobre o repositório, pode ser, ela mesma, uma instância de legitimação e ou institucionalização (EVEN-ZOHAR, 2013) desse repositório.

Essa narrativa recai sobre o domínio da memória, mas, nesta situação, não se trata da memória das obras, de modo individual, mas da memória que se constrói sobre o próprio repositório. Em outras palavras, se a curadoria feita no repositório trata, em primeira instância, da memória das obras digitais, a partir de uma perspectiva mais ampla, ela trata da memória do próprio repositório, que por sua vez, engendra a memória do sistema da literatura digital. Por essa razão, o trabalho de autogestão da *Electronic Literature Organization* é fundamental. E, pelo que temos observado, a ELO tem se dedicado cuidadosamente à tarefa da autogestão, estabelecendo, ela mesma, um repertório (EVEN-ZOHAR, 2013) e normas específicas a esse sistema emergente, ao selecionar as obras que são expostas e preservadas; ao apontar quais obras literárias e teórico-críticas são dignas de premiação; e ao determinar, por meio do *CELL Project*, o vocabulário crítico especializado à literatura digital que seus membros devem mobilizar.

Diante de todo o exposto até aqui, retomamos o alerta de Beiguelman (2014) que, a respeito dos processos de arquivo e conservação/preservação da memória cultural, afirma a urgência de desenvolvimento de estratégias de práticas em contínua atualização, sem desconsiderar, no entanto, que, nos dias de hoje, a memória é também um serviço e uma demanda econômica, regida por interesses determinados numa dada conjuntura sócio histórica.

[Os modelos de catalogação e recuperação de dados] respondem a formas de poder e a

instâncias políticas, sociais e culturais que definem os critérios de conservação, as formas de institucionalizar os lugares da memória e o que fica ou não para ser contado como história (BEIGUELMAN, 2014, p. 22).

Por esse motivo, sublinhamos que ao nos depararmos com as mobilizações feitas pela *Electronic Literature Organization*, é fundamental observá-las a partir uma leitura localizada (KOZAK, 2017). Isto é, sem desconsiderar suas especificidades geográfica, econômica, técnica e epistemológica, por exemplo. Nesse sentido, consideramos que uma leitura atenta a tais particularidades pode possibilitar uma compreensão ampla sobre as diferentes esferas que constituem a complexidade dos movimentos contínuos da ELO dentro do sistema literário.

REFERÊNCIAS

ATLAS da literatura digital brasileira. Disponível em: www.atlasldigital.ufscar.br. Acesso em: 15 ago. 2020.

ATHAYDE, Manáira Aires. **Electronic Literature Collection e a democratização do espaço linguístico**. Apresentação feita em Unesco International Mother Language Day. Santa Bárbara, Estados Unidos, 2018.

BEIGUELMAN, Giselle. "Reinventar a memória é preciso". In: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org). **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais**. 1. ed. São Paulo: Petrópolis: Edusp, 2014. p. 12-33.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**, Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Trad. Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.



CELL Project. **Consortium on Electronic Literature**. Disponível em:

<http://cellproject.net/>. Acessado em: 15 ago. 2020.

CIBERIA Project. Disponível em:

www.ciberiaproject.com. Acesso em: 15 ago. 2020.

ELECTRONIC Literature Organization.

Disponível em: www.eliterature.org. Acesso em: 17 ago. 2020.

ESTEVÃO, Natália Cristina. **Escritas em movimento**: o entrecruzamento de meios nos textos de Ismael Caneppele. 2017. 108 p. (Dissertação). Mestrado em Estudos em Literatura. Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2017.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário.

Revista Translatio. Trad. Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. n. 5, 2013. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42900>. Acesso em: 17 ago. 2020

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação.

Org. Rafael Cardoso; Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GAINZA, Carolina. Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones.

Revista chilena de literatura. n. 94, 2016, p. 233-256. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952016000300012>. Acesso em: 17 ago. 2020.

HAYLES, N. Katherine. **Literatura Eletrônica**:

novos horizontes para o literário. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam.

Cultura da conexão: criando valor e significado

por meio da mídia propagável. Trad. Patricia Arnaud São Paulo: Editora Aleph, 2014.

KOZAK, Claudia. Esos raros poemas nuevos.

Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. **El jardín de los poetas**: Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana. Año III, n° 4, primeiro semestre de 2017, p. 1-20.

Disponível em:

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3494/3436>. Acesso em: 17 ago. 2020.

NUNBERG, Geoffrey. The places of books in the age of electronic reproduction.

Representations, n 42. University of California, 2003, p. 13-37. Disponível em: Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2928616>. Acesso em 17 ago. 2020.

PATO, Ana. **Literatura Expandida**: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Edições Sesc/SP, 2012.

SOUZA, Arthur Dias. **Lourenço Mutarelli, a**

imagem e a palavra: concepções pós-autônomas sobre quadrinhos e literatura.

2018. 126 p. (Dissertação). Mestrado em Estudos em Literatura. Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Gerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Como citar este artigo (ABNT NBR 60230)

ESTEVÃO, N. C. Eletronic Literature Organization: Reflexões sobre a construção da memória da literatura digital. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, v. 7, n. 2, p. 94-107, 2020.